

Marilha Naccari Santos

Nove noites e Mongólia,
torções no limite entre ficção e verdade

Dissertação submetida ao Programa de Pós-Graduação em Literatura da Universidade Federal de Santa Catarina para a obtenção do Grau de mestre em Literatura.

Orientador: Prof. Dr. Jorge Hoffmann Wolff

Florianópolis
2014

Ficha de identificação da obra elaborada pelo autor através do Programa de Geração Automática da Biblioteca Universitária da UFSC.

Santos, Marilha Naccari Nove noites e Mongólia : torções no limite entre ficção e verdade / Marilha Naccari Santos ; orientador, Dr. Jorge Hoffmann Wolff - Florianópolis, SC, 2014.
110 p.

Dissertação (mestrado) - Universidade Federal de Santa Catarina, Centro de Comunicação e Expressão. Programa de Pós-Graduação em Literatura.

Inclui referências

1. Literatura. 2. Teoria literária. 3. Ficção. 4. Verdade. 5. Bernardo Carvalho. I. Wolff, Dr. Jorge Hoffmann. II. Universidade Federal de Santa Catarina. Programa de Pós-Graduação em Literatura. III. Título.

Marilha Naccari Santos

***NOVE NOITES E MONGÓLIA, TORÇÕES NO LIMITE ENTRE
FIÇÃO E VERDADE***

Esta Dissertação foi julgada adequada para obtenção do Título de “mestre em literatura”, e aprovada em sua forma final pelo Programa de pós-graduação em literatura.

Florianópolis, 21 de Março de 2014.

Prof^a. Maria Lúcia de Barros Camargo, Dr^a.
Coordenadora do Curso

Banca Examinadora:

Prof. Jorge Hoffman Wolff, Dr.
Orientador
Universidade Federal de Santa Catarina

Prof. Dr. Raúl Antelo
Universidade Federal de Santa Catarina

Prof.^a Dr.^a Susana Scramim
Universidade Federal de Santa Catarina

Dr^a Ana Carolina Cernicchiaro
Universidade do Sul de Santa Catarina

À minha mãe.

AGRADECIMENTOS

Agradeço ao Professor Doutor Jorge Hoffmann Wolff pela orientação e compreensão. Aos colegas do Núcleo de Estudos Literários e Culturais (NELIC) pela troca de aprendizagem. Em especial, ao Neto Ghizzi por compartilhar sua pesquisa comigo.

Ao programa CAPES pela bolsa de Demanda Social concedida a mim através do programa de pós-graduação em Literaturas da UFSC que proporcionou meio de manter-me na academia.

Agradeço aos servidores da biblioteca municipal de Carolina, Maranhão, pela atenção e atendimento.

Meu agradecimento particular ao Pedro pelo convívio.

Nós escrevemos para perder nosso nome, o querendo, não o querendo, e decerto nós sabemos que um outro nos é dado necessariamente em retorno, mas qual é ele?

Maurice Blanchot

RESUMO

A obra de Bernardo Carvalho apresenta tensões e torções no limite do que é comumente caracterizado como ficção e verdade. Os romances *Nove noites* e *Mongólia* são especialmente destacados por suas similitudes. Esta dissertação aborda: os diferentes narradores dos dois romances destacados; a investigação “de uma razão por um acontecimento passado” como pretexto da escrita; os usos de fragmentos de cartas e de diários como modo de inserir novos narradores e testemunhos para as afirmações destes narradores; como a ficção e verdade são postos como objetos nas tramas dos romances; o uso de dados históricos como marcos de ligação das narrativas com o mundo não-ficcional.

Palavras-chave: Bernardo Carvalho; Teoria literária; Ficção; Verdade.

ABSTRACT

The work from Bernardo Carvalho presents tensions and torsions up to the limit that it is commonly characterized as fiction and truth. The novels *Night nights* and *Mongolia* are especially highlighted for their similarities. This paper addresses: the different narrators of the two highlighted novels; the research 'of a reason for a past event' as pretext of the writing; the use of pieces of letters and journals as a mode to insert new narrators and testimonies for the affirmation of those narrators; how fiction and truth are put as objects in the novels' plots; the use of historic data as linking milestones in the stories with the non-fiction world.

Keywords: Bernardo Carvalho; Literary theory; Fiction; True.

SUMÁRIO

1. INTRODUÇÃO (EM FORMA DE PRÓLOGO).....	10
2. DEZ ROMANCES EM LIVRO.....	18
3. MÉTODOS DE ESCRITA.....	38
4. LER E INVESTIGAR, O CRIME QUE CONDUZ A HISTÓRIA.....	47
5. AUTOFIÇÃO	64
6. AUTOR, VERDADE, FICÇÃO E NOVAMENTE AUTOFIÇÃO.....	78
7. NOTAS DE UM MANUSCRITO INACABADO (CONSIDERAÇÕES FINAIS).....	97
REFERÊNCIAS	100

1. Introdução (em forma de prólogo)

Mesmo com deliberada energia deve ser fácil levantar-se de um estado miserável. Arranco-me da cadeira, ando às pressas em torno da mesa, ponho em movimento a cabeça e o pescoço, injeto fogo nos olhos, distendo os músculos ao seu redor. Trabalho contra qualquer sentimento, saúdo A. Impetuosamente se ele vier agora, tolero B. amistosamente no meu quarto e, a despeito da dor e do esforço, em casa de C. engulo tudo o que é dito em tragos largos.

Mas ainda que seja assim, a cada erro, que não pode faltar, tudo – o fácil e o difícil – vai ficar paralisado e eu precisarei girar e voltar ao ponto de partida.

Por isso o mais aconselhável de fato é aceitar tudo, comportar-se como massa inerte e no caso de se sentir atirado longe por um sopro, não se deixar seduzir por nenhum passo desnecessário, fitar o outro com olhos de animal, não sentir remorso, em suma: esmagar com a própria mão tudo o que na vida ainda resta de espectro, ou seja, aumentar a última calma sepulcral e não permitir que mais nada exista fora dela.

Um movimento característico desse estado é passar o dedo mínimo por cima das sobranceiras.

Franz Kafka, “*Decisões*”

Em *Nove Noites*, de Bernardo Carvalho, o narrador central (que daqui em diante chamarei de narrador-jornalista), um narrador não nomeado, lê um artigo sobre a morte de um antropólogo, e a referência a outro caso similar toma destaque: o antropólogo americano Buell Quain se suicidara há mais de 60 anos, em meio ao retorno de uma expedição.

Mongólia, também de Bernardo Carvalho, faz-me dizer que a jornada ao coração das trevas nas narrativas construídas pelo autor é o próprio ofício de escrever e seu caráter necessariamente conflitante. O autor utiliza múltiplas vozes, alterando narradores e representações dos gêneros literários, seja carta, diário ou testamento, para compor seus

romances. Há sempre mais que um narrador no texto, eles se sobrepõem, tecendo as contradições do enredo.

Diante de uma mera nota, um detalhe, um traço, o narrador-jornalista inicia sua investigação para descobrir a razão do suicídio de Quain. Assim se iniciam grande parte das histórias, com um argumento, mais ou menos detalhado, com ou sem final estipulado, detém-se o interesse em uma ideia que precisa ser desenvolvida. Muitas vezes o corpo desta história será delineado apenas no caminho de sua pesquisa, imersão, e, principalmente, escrita.

O processo de pesquisa quanto à autoficção se iniciou com a leitura da tese de Diana Klinger (*Escritas de si, escritas do outro: autoficção e etnografia na narrativa latino-americana contemporânea*¹), em que Klinger aborda *Nove Noites*, entre outros romances, e escreve: a figura do narrador de *Nove Noites* “está montada com traços autobiográficos e Bernardo Carvalho, ao colocar na orelha do livro uma foto sua, aos seis anos de idade de mãos dadas com um índio do Xingu, insere sua própria imagem na trama romanesca” (2006, p. 11).

Toda escrita é e não é autobiográfica pelas mesmas razões: escrever é relatar-se através da descrição da imaginação. É registrar sua forma de ver cada elemento que descreve e a forma de ver cada elemento que descreve o outro sem que a ação no mundo tenha que ser igual à descrita.

O romance como relato autobiográfico parte da relação texto-sujeito-escritor posta na interpretação de um personagem de si mesmo. A leitura desta pesquisa passa pelos textos de Philippe Lejeune. *O pacto autobiográfico*; José Amicola, *Autoficção, uma polémica literária vista desde as margens*. E por ele a Serge Doubrovsky, Gérard Genette, Vicent Colonna. E também James Olney, *Algumas versões da memória / Algumas versões da bios: a ontologia da autobiografia*. Para seguir para Georges Gusdorf, *Condições e limites da autobiografia*. E não por último, com Leonor Arfuch, em *O espaço biográfico: dilemas da subjetividade contemporânea*; Paul De Man, *A autobiografia como desfiguração*; e Emanuele Coccia, *O mito da biografia ou sobre a impossibilidade da teologia política*. Da biografia à autoficção e à bibliografia.

A investigação quanto à autoficção me levava também para a dualidade ficção e realidade e para o contraste entre autor, pessoa com nome de registro e narrador. Coletei entrevistas de Bernardo Carvalho

¹ Defendida no ano de 2006. Orientada por Ítalo Moriconi. Tese de Doutorado em Literatura Comparada.

para utilizar seu próprio discurso ao analisar ou referenciar o autor e seus personagens.

Essas percepções levaram a um novo foco: o encontro da verdade e da ficção e suas representações de limites sendo infringidos. Que outrora teve seu valor perseguido no texto pela condição de aprendizado de leitura – em busca de valor de verdade – o leitor-investigador.

Aqui abro para a reflexão entre o emprego do termo real e verdade, que adoto como sendo o apropriado para o desenvolvimento da pesquisa.

Wilson Camilo Chaves, Psicanalista, Doutor em Filosofia, Professor do Departamento de Psicologia da Universidade Federal de São João del Rei, de Minas Gerais, em “Considerações a respeito do conceito de real em Lacan” de 2009, constrói um panorama do conceito de real apresentado no decorrer da produção teórica de Lacan. Pontuo:

No texto de 1936, “Para além do princípio de realidade” e em outros desse período só se atinge o Real pelo Imaginário. Mais à frente,

[...]

no Seminário, livro II, “O Eu na teoria de Freud e na técnica da psicanálise”, proferido nos anos de 1954/1955, que Lacan (1992b) afirmará que o Real é sem fissura e que só é possível apreendê-lo por intermédio do Simbólico.

[...]

A partir dos anos de 1960 [...] o Real será definido como o que escapa ao Simbólico, o real como trauma.

[...]

No Seminário, livro III, dedicado às psicoses, de Lacan (1992a), o Real será, e esta definição irá se repetir em trabalhos posteriores, definido como: **o que retorna sempre ao mesmo lugar.**

[...]

Entretanto, já no Seminário, livro 7, dedicado à ética, de 1959/1960, a ética da psicanálise será centrada não no ideal, mas no real da experiência psicanalítica. Há uma valoração do real, embora em cada momento da obra de Lacan este conceito vá se evidenciando de acordo com os dois outros registros, o Imaginário e o Simbólico, até se entrelaçarem de uma vez por todas, no final de seu pensamento, no nó-borromeano.

Se o real está para um entrelaçamento, não uma oposição, que apenas se apresenta pelo simbólico, mas permanece como o inominável. Por outro lado, a verdade sempre se apresenta em relação a algo ou alguém, por mais diverso referente que possa ter.

Problematizar a verdade foi um dos focos centrais das investigações de Nietzsche. O filósofo questiona: Por que o impulso ao conhecimento se direciona à verdade? E a este impulso em direção à verdade, Nietzsche dá o nome de vontade de verdade.

Utilizo o texto “Sobre o conceito de verdade em Nietzsche”, de Gustavo Arantes Camargo (2008), Doutor em filosofia pela PUC-Rio, Professor na Universidade Federal do Rio de Janeiro, para este panorama. Pontuo:

Nietzsche entende que a vontade de verdade decorre de uma vontade de engano. A vontade de engano seria a necessidade de se alçar um determinado valor à categoria de verdade para fazê-lo mais forte e mais poderoso a fim de que se possa acreditar nele.

[...]

Entretanto, como este valor foi criado historicamente, é um engano tê-lo por verdade. **A verdade em que se acredita nada mais é do que a crença na veracidade de um engano.**

[...]

A própria linguagem aparece como criação de um mundo fingido e fictício, mas que se mostra não somente útil como necessário para a conservação e o fortalecimento de uma espécie como a nossa. (como posto em Além do bem e do mal), Para Nietzsche, até mesmo a lógica é uma ficção uma vez que decorre de um longo processo de desenvolvimento histórico, não sendo, portanto, uma categoria inata do sujeito.

[...]

Deleuze em NIETZSCHE E A FILOSOFIA expõe: “(...) Ora, não existe verdade que, antes de ser uma verdade, não seja a efectuação de um sentido ou a realização de um valor. A verdade como conceito é completamente indeterminada. Tudo depende do valor e do sentido daquilo que pensamos. As verdades, temos sempre aquelas que

merecemos em função do sentido daquilo que concebemos, do valor daquilo em que cremos. (...). A verdade de um pensamento deve ser interpretada e avaliada a partir das forças ou do poder que a determinam a pensar, e a pensar isto em vez daquilo. **Quando se fala da verdade** no sentido restrito, do verdadeiro tal como é em si, para si e até para nós, **devemos perguntar quais as forças que se escondem no pensamento dessa mesma verdade**, portanto, qual é o seu sentido e o seu valor.(...)"

Não há como separar o pensamento de suas relações com a realidade. Isto porque esta própria "realidade" já é uma força em relação, já é desde sempre uma interpretação e não um fundamento, uma vez que é pensada a partir de um olhar próprio, não havendo algo anterior a isto. Por isto, escreve FOUCAULT, em Nietzsche, Freud, Marx: "não há nunca, para Nietzsche, um significado original."(p. 190).

O novo conceito de verdade segundo Nietzsche é: A essência da verdade como crença.

Pensar a verdade é pensar o que me determina a pensar sobre ela: a oposição marcada à ficção no texto de Bernardo Carvalho.

Porém a pesquisa busca apresentar as tensões e torções no limite do que é **comumente** caracterizado como ficção e verdade na obra de Bernardo Carvalho. Esta pesquisa não se propõe a um questionamento aprofundado, filosófico ou psicanalítico, do conceito destes termos. Coube na dissertação utilizar os termos como configurado pelo próprio Bernardo Carvalho em entrevistas ou das falas de seus personagens.

*

Voltemos a *Nove noites*. A distinção de quem seria o "autor" a que Bernardo Carvalho se refere dentre dos romances que ele próprio assina como escritor é difusa. Bernardo Carvalho insere uma foto no objeto livro: insere uma foto na contracapa da primeira edição a que submetem a legenda "O autor, aos seis anos, no Xingu". Esta foto é ponto forte da afirmação de Klinger sobre autoficção em Bernardo Carvalho. Porém, levanto a possibilidade da foto não ser um retrato do

menino Bernardo Carvalho, como afirmado por Klinger e subentendido pela legenda.

Antes de ser conhecido como autor de romances, Bernardo Carvalho, nascido em 1960 no Rio de Janeiro, foi conhecido por sua atuação jornalística. Foi editor do suplemento *Folhetim* e correspondente da *Folha de São Paulo* em Paris e Nova Iorque. Como escritor, ganhou o Prêmio Portugal Telecom (2003) pelo romance *Nove noites* (2002) e o Prêmio Jabuti (2004) pelo romance *Mongólia* (2003). Este último feito sob encomenda, enviando o autor para uma expedição pela Mongólia. Estes dois romances serão destacados neste trabalho: *Nove noites* e *Mongólia*. Em ambos, as histórias são conduzidas por um narrador com acesso aos escritos dos outros narradores apresentados, são narradores com intenção de escrever “literatura”, pressupondo-se que tomam o papel de escritores.

O narrador de *Nove noites* exerce a profissão de jornalista, mas para esta empreitada assume buscar a construção de uma história ficcional. O narrador-diplomata de *Mongólia* sempre quis ser escritor, mas nunca havia tentado lograr a sua aspiração. Apresentam fragmentos de cartas como testemunhos de sua história e utilizam dados históricos para contextualizar e aproximar seus relatos à realidade. E não apenas aproximar, também misturar e recriar a realidade. A reflexão sobre não-ficção, ficção, verdade e mentira fazem parte da própria trama e fazem parte das discussões postas nas falas dos personagens. Assim como, também fazem parte, nos romances, como obra completa, pelas torções que sugerem nos paradigmas de gênero literário, documento e história, na provocação dos limites ente realidade e ficção. Narradores múltiplos são introduzidos através de cartas ou diários, método usado para contradizer relatos e estabelecer pontos de vista dos personagens, inclusive a descrença com o testemunho de outros e de seus próprios relatos.

Os relatos dispostos na narrativa de *Nove noites* e *Mongólia* são expressões postas como diretamente da fonte de seus narradores-autores, mas de fontes forjadas. Os textos não foram criados para serem privados, eles foram criados para responderem a uma lacuna da curiosidade do último investigador que nos relata a trama. E os “documentos” não nos dão respostas. A investigação necessita seguir pela invenção e fontes orais, mesmo que elas possam ser desacreditadas por não terem referencial documentado. E somos estimulados a seguir essa investigação para fora do texto.

*

Esta dissertação aborda: os diferentes narradores dos romances *Nove noites* e *Mongólia*; a investigação “de uma razão por um acontecimento passado” como pretexto da escrita; os usos de fragmentos de cartas e de diários como modo de inserir novos narradores e testemunhos para as afirmações destes narradores; como a ficção e realidade são postos como discussão nas tramas dos romances; o uso de dados históricos como marcos de ligação das narrativas com o mundo não-ficcional. Destaca ainda a repetição do retrato de conflitos familiares, deslocamentos e a caracterização do Brasil nestas obras.

As narrativas contêm uma investigação para resolver um problema, como toda narrativa. Mas na obra de Bernardo Carvalho este problema é um enigma, uma pergunta sem resposta que o narrador quer sanar. Não se procura o assassino ou o ladrão, se procuram as razões pelas quais os atos foram infringidos, atos cuja temporalidade é anterior ao início da narrativa. Em *Nove noites*: por que Buell Quain se matou. Em *Mongólia*: por que o jovem diplomata havia se recusado a sair em uma missão em busca de um desaparecido. De fato, no romance de 2003 cada busca revela um novo narrador com uma nova busca. O tempo despendido na busca do desaparecido leva a crer que é sobre a busca a investigação do romance *Mongólia* – e o desaparecido tinha sua própria busca, o lugar em que o anti-Buda se manifestou – mas o problema posto logo em seu início como o enigma para o narrador é relativo ao “Occidental”, aquele que saiu a procura, e não o que já havia sumido. Uma vez que o personagem-narrador, aquele que traça nossa linha condutora da história, já conhecia o desfecho da busca pelo fotógrafo desaparecido.

Os dois romances têm ainda mais em comum do que qualquer outros de Bernardo Carvalho. Em *Mongólia* há uma passagem, menor em extensão, tratando ironicamente o homossexualismo como uma disfunção e em *Nove noites* a identificação da orientação sexual de uma das personagens torna-se parte da investigação na composição de uma teoria do suicídio. A relação familiar é retratada com desilusão por pelo menos dois dos narradores de cada romance. Pais solteiros ou divorciados, casamentos desfeitos, triângulos amorosos, filhos abandonados. Como anteriormente, *Nove noites* parece explorar mais este aspecto do que *Mongólia*. O narrador e o suicida investigado, Buell Quain, são filhos de pais divorciados, que apresentam ter uma relação de atrito com a imagem paterna. Também há um personagem abandonado

pelo pai, sem paternidade confirmada, órfão de mãe e expulso de casa pelos avós que não acreditam no parentesco entre eles. Em *Mongólia* o narrador é divorciado e resignado pelo abandono da vida, “o Ocidental”, também narrador através de fragmentos de uma carta, é rejeitado pelo pai e nunca chega a ser reconhecido, é casado, mas a relação familiar bem sucedida termina ao morrer tentando salvar seu filho. Os dois romances têm geografia especificada, mas em movimento. São romances de narradores que se deslocam perseguindo personagens sempre em trânsito.

Fato relevante ao tratar do caráter autoficcional dos romances, Bernardo Carvalho também viajou na pesquisa dos dois livros. Ambos romances nomeiam o Brasil e têm parte de sua trama em território nacional. O Brasil é comumente mencionado na obra de Bernardo Carvalho, mesmo que, em muitos casos, a maior parte da trama se passe no exterior. Para além de tentar achar o Bernardo Carvalho no personagem de seu romance, tendo a achar indiretamente o personagem no Bernardo Carvalho a que tenho acesso através de suas entrevistas e de seus depoimentos, os quais podem afetar a interpretação do leitor diante de seus romances.

Esta experiência de descoberta faz parte do processo da pesquisa, consistindo em um foco de investigação no momento em que se rediscute a questão do espaço biográfico com ênfase na categoria de autoficção, em função dos gêneros textuais (carta e diário) adotados recorrentemente nos romances. Não se trata, no caso desta pesquisa, da investigação do perfil pessoal de Bernardo Carvalho. Independente da verossimilhança e quantidade de informações que temos, personagem-narrador e autor-personagem estão ligados em termos de um hibridização, verificada constantemente em sua obra, entre realidade e ficção. É um “eu” em crise, um “eu” re-inventado, que transita entre estes dois pólos, verdade e ficção, que como diz Juan José Saer são indiscerníveis.

2. Dez romances em livro

El escrito verdaderamente actual ya no reproduce el mundo que tenemos, sino que lo va enriqueciendo o recreando o sustituyendo por otro inédito. El arte, entonces, no es la mera expresión de sociedad. No se somete a ella. Se crea a diferencia de ella o en contra de ella. El novelista no escribe al dictado de ninguna época, ningún estilo colectivo, ningún juego de generaciones. Una escritura insumisa se libera del influjo modélico del gran escritor anterior, porque el creador ya no es ante todo un descendiente. El creador ya no se pone al final de una cola.

Claudio Guillén

Fazem do livro o produto mais característico da imprensa três traços distintivos segundo Kernan (1987, apud BAPTISTA, 2003b): Multiplicidade (a reprodução em si, também visto como aperfeiçoamento técnico); Sistematização (o que permite delimitar a fronteira do livro); e a Fixidez (que traz a ideia do texto correto, verdadeiro).

Ao usar quatro diferentes edições de livros de um mesmo texto, como é o caso aqui com o romance *Nove Noites*, encontram-se as marcas de diferenças, alterações, incongruências com os textos anteriores. As mais comuns são correções ortográficas do texto e notas de atualização de dados que ao passar dos anos não condizem com o contexto atual do leitor. Outras vezes, também é alterada a formatação do texto e disposição destes entre as páginas do livro; em situações mais relevantes tais mudanças impedem a coerência do texto com o que é visto no artefato livro – como é exemplar em obras de Machado de Assis, situação refletidas por Abel Barros Baptista, que faz grande revisão do autor-símbolo da literatura brasileira, o narrador machadiano em seu exercício meta-textual refere-se a uma passagem “na página anterior” para contradizê-la, contudo a informação que deveria ser contradita está no mesmo espaço da referência, deixando um estranhamento à leitura. Por fim, na situação problematizada em *Nove noites*, a ausência de uma foto e a alteração de seu registro de dados que tangem ao mundo fora do texto.

Ressaltemos que:

a sistematização não é apenas a organização interna, mas antes do mais a própria possibilidade de delimitar um *interior*, de estabelecer fronteiras que definam o livro como todo ordenado que corresponda à totalidade ideal que o precede e vigia o seu fabrico: princípio e fim, páginas uniformes e numeradas, título e índice, tudo isso – quer dizer, linearidade, identidade e coerência – que, se foi impondo ao longo de um processo conhecido, sugere um livro que, além de veículo mais seguro e fidedigno, se forma ele mesmo à imagem da própria «estrutura sistemática do conhecimento». (BAPTISTA, 2003b [1998], p. 49)

Continuidade e rupturas que abalam o texto. O veículo livro leva as ausências dos modelos anteriores ao pesquisador. Ao repetirmos diversas vezes uma mesma narrativa de um acontecimento cotidiano trocamos detalhes, partes, formas desta narrativa pela afinidade com o público, inapropriação à época e local em que se comunica, respeito às leis do local, esquecimento, erro ou experimentação. Seriam as alterações um simulacro da transmutação da história que ocorria nos manuscritos e em maior grau na oralidade? Uma traição ao próprio princípio do livro em uma tentativa da autonomia do texto? Visto que os livros são dos editores, “os autores não escrevem livros: não, escrevem textos que se tornam objetos escritos, manuscritos, gravados, impressos (hoje informatizados)” (CHARTIER² apud BAPTISTA, 2003b [1998], p. 137). E ao compararmos diferentes edições de um texto temos que questionar o que a sistematização deste texto representa para o texto, conforme faremos mais à frente.

O primeiro livro publicado por Bernardo Carvalho é uma série de onze contos, sendo que o último dá título ao livro: *Aberrações* (1993). Ao ler as obras de Bernardo Carvalho em sua cronologia um *déjà vu* não completo, porém ainda assim incômodo, acompanha parte da descoberta de seus romances. Ao ler os contos posteriormente a uma parte de sua obra, uma sensação débil de esclarecimento, de presença em um local de origem, de presença a um ensaio que resultou em várias peças distintas sorrateiramente.

² 1992, p. 21.

Os mundos criados por Bernardo Carvalho apresentam uma circularidade:

Nenhum romance pode escapar a ser, num certo sentido, o que Aristóteles chama ‘uma ação completa’. Sendo assim, todos os romances imitam um mundo de potencialidade, ainda que isso implique uma filosofia rejeitada pelos autores. Eles têm uma fixação na imagem eidética do princípio, meio e fim, potência e causa. Os romances, portanto, têm princípios, fins e potencialidade, mesmo que o mundo os não tenha (Kermode, 1968, p. 138).

Em dez romances, cinco das narrativas apresentam personagens em busca de seu pai, sua mãe ou seu filho. Em *Onze*, um pai busca seu filho; Em *Os bêbados e os sonâmbulos*, um homem busca seu pai (e uma mulher busca seu marido); Em *Nove Noites*, um pai buscou seu filho e seu filho buscou seu pai; Em *Mongólia*, um irmão busca o outro sem saber; Em *O filho da mãe*, um jovem busca sua mãe. Seis apresentam cartas, diários e textos atribuídos a personagens como parte do artifício da construção do romance, sendo cinco com o artefato carta: *Onze*, *Os bêbados e os sonâmbulos*; *Teatro*; *Nove noites*; *Mongólia*, *O sol se põe em São Paulo*. Oito questionam a veracidade dos testemunhos que inserem na narrativa: excluem-se apenas *Onze* e *O filho da mãe*. Seis possuem personagens loucos ou tidos como loucos. Quatro possuem personagens escritores que se propõem a escrever um romance: *As iniciais*; *Nove Noites*; *Mongólia*; *O sol se põe em São Paulo*.

*

1.

Onze (1995), vinte duas separações exclusivamente de algarismos arábicos compõem o primeiro capítulo, a primeira situação geográfica, “o sítio”. Um narrador em terceira pessoa, demonstrando sua onisciência comedidamente, em discurso indireto livre, detém-se na história de um grupo de amigos que foram passar alguns dias juntos em um sítio, e sua convivência apenas poderia fazer imergir todos os conflitos entrelaçados entre este grupo de amigos, amantes e casais já separados. Uma cena é

re-composta de forma bastante similar em *As incicias*: os amigos estão dispostos em um banho de rio, há o entreolhar de amantes do passado ou no futuro, que no momento compõem com outro par, o constrangimento do restante do grupo. Em *Onze* os amigos voltam à casa, querem ver os jornais, ler a história de onze mortos em um aeroporto em Paris. Os próximos capítulos contarão a história destes mortos.

Apenas dois subcapítulos escritos em primeira pessoa separam a parte dois, denominado “os gritos do Rio de Janeiro”. O primeiro é “oaeoeeoe”, com um narrador-personagem, neto da caseira do sítio, um menino chamado Bernardo, sua raiva, sua miséria e o artista. O segundo subcapítulo é “o país do dinheiro”, com outro narrador-personagem, que vai narrar não sua história, mas a de um artista chamando Kill, assassinado por Bernardo, história contada segundo “a versão da advogada”, integrante na história da primeira parte. A terceira parte é a “Causa”, com seis subcapítulos, todos em terceira pessoa, seguida de um apêndice, um meta-texto, talvez “uma versão reduzida da história” feita pelo artista que mantinha a escola na periferia, produzido a partir da obra que fazia os jovens lerem, atribuído a alguém denominado Fernando Costa. Cópia que o artista quando velho dera para a fotógrafa que iria morrer com mais dez pessoas em um aeroporto em Paris. História que os amigos no sítio iriam buscar nos jornais. “Duas Guerras”, o apêndice, tem como autor suposto um personagem que reescrevera uma obra citada na ficção.

A recorrência de assuntos, situações, cenas, artefatos de sustentação da história e construções narrativas pode ser acompanhado nos comentários breves sobre os dez romances de Bernardo Carvalho. Esta marca também será recorrente em suas entrevistas: a pista falsa, a intenção do mistério, a defesa da obra, mesmo que negando ser esta a postura desejada de um autor.

A questão decisiva é, de fato, a da responsabilidade, ou mais precisamente, a da delimitação de uma questão da responsabilidade do romancista: desse conjunto de qualidades sem homem resultará a indispensável defesa de uma certa irresponsabilidade do romancista que não seja incompatível com uma responsabilidade específica do romancista e que consista, por um lado, em conferir-lhe o direito de dizer tudo *em nome* da ficção sem que, por outro lado, se lhe possa atribuir o que quer que seja do que, no corpo do seu romance, personagens, narradores ou

«autores» afirmem (BAPTISTA, 2003b [1998], p. 179).

Segundo Baptista, em uma analogia de paternidade e autoria, o romancista é pai e padrasto de sua obra pela herança do prólogo de Cervantes. Criando uma dupla impossibilidade: da assistência à obra e do abandono completo da obra. O autor não pode estar presente para justificar seu texto e não pode estar ausente para que outro o faça: “A «obrigação do pai» é o suplemento que faz dos papéis avulsos um livro, ou seja, livro do sujeito, livro de autor, livro em que a assinatura de autor funciona como princípio de unidade e garantia de unidade” (BAPTISTA, 2003b [1998], p. 146). Veremos nos capítulos subsequentes que Bernardo Carvalho condiz com esta postura de herdeiro em suas manifestações. Por ora mais pai do que padrasto. Suas obras possuem a ligação do autor, são veículos do sujeito. Armaremos traços da obra contínua presentes em seus dez romances: a dança do escritor em torno do centro de atração de sua escrita, seu *olhar de Orfeu*. Para então tratarmos do reflexo no espelho deste olhar: o que nos remete às palavras ao ignorarmos este centro, ao que somos remetidos ao debruçarmo-nos sobre a obra em conjunto com o suporte livro.

2.

Os bêbados e os sonâmbulos (1996), dividido em duas partes principais, parte I e parte II, o livro é aberto com uma dedicatória para a mãe daquele que escreve, antes do índice, consistindo referência fora do texto, mas dentro do artefato livro, atribuída ordinariamente ao autor do livro: “Minha mãe me contou a história, fazendo-me prometer que não a repetiria a ninguém. Ao me fazer este pedido, sabia de certa forma que a trairia. Este livro é para ela”. A maior parte dos capítulos é narrada em primeira pessoa, sendo que pode-se notar mais que um narrador ao longo do romance. O primeiro, um militar diagnosticado com um tumor que aos poucos o “tornaria um outro”, mudaria comportamento e personalidade sem perceber a troca. Com esta notícia como estopim, o primeiro narrador resolve desvendar um mistério de infância, um acidente de avião que sofrera, que matara pai e irmão; para tanto irá buscar uma testemunha como fonte de informação. “Os banhistas ao sol” estava na sala da testemunha, um quadro, “apenas reprodução”, disse a testemunha, pintado por seu avô por volta de 1905. Ela tinha presenciado somente o desfecho do acidente, havia outra mulher que o

salvara, uma testemunha que saiu do avião. Intercalado a estes acontecimentos, o militar recebe a missão de resgatar um psiquiatra:

Era um outro tipo de serviço. Eu não podia imaginar. Começava a me irritar toda aquela representação. Perguntei qual o problema. Ele disse que não havia nenhum. Mas que não haveria perguntas também. Um psiquiatra tinha enlouquecido no Chile. Desaparecera fazia nove anos, enfurnando-se em uma fazenda aos pés dos Andes, entre os vulcões, ou talvez ao longo do campo de gelo, não sabia, ninguém sabia (CARVALHO, 1996, p.25).

Casos clínicos de quando o resgatado exercia a profissão faziam parte de um dossiê, um deles “tinha «eu» como título e tratava da história de um paciente a que o psiquiatra se referia pelas iniciais B.C., um diplomata brasileiro em Los Angeles, Califórnia” (CARVALHO, 1996, p. 29). O diplomata aos poucos assumirá uma postura cética em relação a sua própria identidade. Do psiquiatra louco o primeiro narrador recebe uma carta que deveria ser entregue para a mulher de um empresário morto sob tortura executada pelo médico, há nove anos, filho de um americano com uma brasileira.

No capítulo “A brasileira” o narrador em primeira pessoa é observador da morte do primeiro narrador. Testemunha-salvadora e destinatário da carta são a mesma pessoa. A carta é a explicação para o desaparecimento do marido, conta sobre a troca de identidade e a loucura e prenuncia sua nova morte. Há um terceiro narrador em primeira pessoa na parte dois, escritor, que abre o capítulo: “daqui para frente, tudo é verdade. Isto não é uma ficção” (CARVALHO, 1996, p. 115).

A dedicatória à “minha mãe”, dentro do contexto da leitura do romance, pode ser tomada como ficção fora da ficção. Uma ficção de autor que estaria a contar a história ouvida de sua mãe. Uma ficção de autor que teria um livro a quem dedica, e esta dedicatória está antes do livro, antes da numeração da página, está no lugar da dedicatória do autor efetivo. Ao final encontra-se um segundo artifício, o narrador que nega a ficção em seu relato abre espaço para por em destaque o caráter da ficção dentro do romance, assim como o valor do factual, da verdade para a narrativa. Neste caso, um personagem caracterizado como escritor que atribui a narrativa à não-ficção.

As duas construções estarão presentes no romance *Nove noites*, a ficção em espaços adjacentes ao texto e a implicação no valor entre verdade e ficção para a narrativa. Observações sobre esta construção podem ser encontradas a partir do capítulo “Ler e investigar, o crime que conduz a história” até o final da pesquisa. Aqui ressaltamos que este recurso é usado recorrentemente na obra de Bernardo Carvalho, ora juntos, ora separados, ora na união com outras técnicas. O próximo romance continua a ilustrar esta constatação com a ficção dentro da ficção que põe em dúvida a hierarquia da verdade dentro da história contada.

3.

Teatro (1998), no primeiro capítulo “os são”, tem narrativa em primeira pessoa, por um narrador-personagem, um ex-policial, nomeado Daniel, que conta algo que já pode falar “e ser ouvido pelos insanos” (CARVALHO, 1998, p.22), pois está “a salvo na insanidade” (CARVALHO, 1998, p. 22), a terra de origem de seus pais para onde fugiu. Neste capítulo a narrativa é tecida no relato de uma teoria da conspiração do que o narrador-personagem fez parte, sem que tivesse conhecimento prévio.

Ele escrevia os crimes em cartas alegadamente de autoria do terrorista, logo após ocorridos os atentados. A “carta falsa”, que assume a autoria da ação (crime), provocaria o verdadeiro autor pelo roubo da paternidade da invenção. Contudo não houve nenhuma manifestação do verdadeiro autor dos crimes, até o momento em que foi solicitada a escrita antecipatória da carta de autoria de um atentado e o texto, “como se a realidade estivesse subjugada ao que eu escrevia” (CARVALHO, 1998, p. 75), correspondeu com precisão ao atentado. Extremistas que “não conseguiam estabelecer fronteiras entre a palavra e a realidade” (CARVALHO, 1998, p. 76) se apropriaram de teorias e escrita.

Os personagens, na grande maioria, são nomeados apenas por iniciais. O primeiro narrador também contará sobre o reencontro com o grande amor da sua vida, Ana C., uma atriz pornô. Ana C. segura um jornal e conta uma notícia ao narrador-personagem que o faz perceber que sua vida foi roubada; a autoria da história que criara recebera um novo autor definitivo.

No segundo capítulo, intitulado “seu nome”, o narrador-personagem agora é um fotógrafo, que também se nomeia Daniel, e Ana C. é personagem central na história que conta. Porém, Ana C., agora, é um astro pornô. “Os são” é citado como um texto a que o personagem-

narrador teve acesso através de uma psiquiatra: a “obra precedente que, apesar de também ter sido escrita num hospício [...], e se intitular «os são», aparentemente por oposição à condição mental do próprio autor, chegou às minhas mãos [...]” (CARVALHO, 1998, p. 93). Um subtexto da narrativa. Uma ficção dentro da ficção. A realidade para os próprios personagens está sempre em questão.

Diretamente a narrativa expressa que o último narrador teria criado “os são” para justificar sua história. Ambos os narradores são tidos como loucos e estão entre insanos. Ou quais outras versões podemos imaginar em uma história de loucos em labirintos de textos? Podem ser o mesmo personagem, em suas alucinações no sanatório, como também o texto “os são” pode apoiar a história dos dois narradores. A verdade da narrativa não tem um fim.

Sobre nomes abreviados por iniciais e o poder da carta como centro de uma investigação podemos lembrar do conto “A carta roubada”, de Edgar Allan Poe. A carta apresentada como um objeto roubado que precisa ser recuperado e de quem se sabe a posse é descrito como “um certo documento”, “papel”, “letra/carta”, “coisa”, “letra/carta roubada”, “letra/carta solitária”. Ela era destinada à rainha e está em posse do ministro “D.”, seu trajeto próprio é desviado, segundo Lacan, em texto destinado inicialmente a conferência para analistas intitulado “O seminário sobre «a carta roubada»” (1998 [1955]). A carta, com remetente e destinatário, com autor e interlocutor, mesmo que não chegue ao segundo, mantém sua unidade, seu significante. Pois a carta é elemento da construção de um para um outro suposto. Ela não pertence a um lugar, ela está a mercê da posse. Interroga Lacan (1998 [1955], p.30):

Então, a carta/letra sobre a qual quem a enviou ainda conserva direitos não pertenceria plenamente àquele a quem se dirige? Ou será que este último nunca foi seu verdadeiro destinatário?

O questionamento de Lacan é respondido por Derrida (2007, p. 468): “Existe detenção, mas não propriedade da carta. Esta última nunca será possuída, nem por seu remetente nem por seu destinatário”. A responsabilidade do autor na posse e utilização de sua carta estaria em segundo plano. Daniel-policial, autor das cartas, não seria responsável pelo uso do que elas contêm. Na narrativa, até sua autoria já fora roubada por aquele que se ficcionalizou como autor. Busca por uma pista que lhe devolvesse a autoria da história ou iria plantar uma nova

carta que retornasse a “usurpação” de uma autoria que era só daquele que escrevera, como um *ghost-writer* que ao final não conseguiu abrir mão de sua criação. Deseja repor seu nome ao texto, um jogo de posições sobre o lugar do inconsciente inscrito no material, constituído de forma circular. As cartas do Daniel-policial, atribuídas ao terrorista, foram publicadas em jornal, lidas pelo irmão a quem se acusou de terrorista e, reconhecido o estilo pelo irmão, apontou-se o remetente Daniel-policial buscou retomar a autoria da carta em seu nome, o autor ficcional negou-lhe o retorno: “você escreveu, mas eu vou viver essa história” (CARVALHO, 1998, p. 82).

A escrita já está incrustada na história “nada que escrevesse, absolutamente nada, poderia desfazer o que tinha sido escrito até então” (CARVALHO, 1998, p.82). O autor, qual seja, como fardo, “sempre associara a figura do escritor a uma maldição” (CARVALHO, 1998, p.67). O narrador-personagem assumira a voz de um outro na escrita, criando um homem cada vez mais complexo, o autor ficcional; este, existindo, deixou de ser suposto e o primeiro efetivo, perdeu sua verdade. A autoria agora era inverossímil.

A confirmação da autoria da carta terá papel importante em *Nove noites*. Lê-se uma carta em que a autoria é primeiro atribuída e simulada a um personagem e depois retirada pelo seu intérprete, assumindo ter inconscientemente criado o subterfúgio da carta-testamento. Remetente, destinatário e leitor intruso têm o poder de mudar o caráter do texto das cartas.

4.

As iniciais (1999), dedicado a “A e D., quem quer que sejam”. Romance em duas partes: “A” e “D”, ambos os capítulos contados em primeira pessoa por um narrador-personagem, um escritor, que estaria supostamente escrevendo este romance, por ele denominado autobiográfico (CARVALHO, 1999, p. 9). Personagens e lugares são nomeados apenas por suas iniciais, e tal recurso é atribuído pelo narrador-personagem como sendo uma imitação do método de outro escritor, que está entre seus relatos nesta que é supostamente sua escrita. “Escrever à maneira de M., com todas essas iniciais, talvez seja a única vingança contra uma herança que não pedi” (CARVALHO, 1999, p. 18). A herança de escrever, uma herança maldita segundo o narrador-personagem: “minha vida acabou no dia que passei a escrever” (CARVALHO, 1999, p. 19).

Escreve a imitar o outro, em forma de pastiche, atribui-se a escrita do personagem, conta sobre um enigma a ser desvendado de uma experiência de quando compartilhou alguns dias, em um mosteiro desativado, com um grupo de amigos, um “retiro de artistas”, dentre eles vários escritores. Ele recebe, não se sabe se por engano, uma caixa de madeira com quatro iniciais entalhadas, mas não sabe o significado deste artefato. A trama tem dois tempos principais, na ilha do mosteiro e dez anos depois em um almoço social em uma fazenda em outro país. As intervenções do autor suposto também dizem respeito à reflexão da relação dele com a literatura:

Aprendi a desconfiar. Já não confundo fato com ficção. Quando o conheci [referindo-se a C., seu amor, posteriormente interrompido], depois de ler um de seus livros e de 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 narrador com autor. Um erro primário (CARVALHO, 1999, p. 23).

As iniciais são novamente empregadas. Desde o pré-texto, a dedicatória, impõe-se como insignificante a relação dos personagens com uma identificação nominal, para “quem quer que sejam”. A generalidade da denominação dos personagens também é representada de outras formas: ganham apelidos (Zulu) ou são denominados por sua atribuição profissional (o administrador de fortunas, o pintor) ou traços de distinção social (a herdeira, o ex-campeão). Todavia, a saga do narrador-personagem é justamente para compreender qual o significado das iniciais contidas na caixa que recebe: almeja entender o texto contido naquele artefato, conhecer seu destinatário e seu remetente. A caixa é uma mensagem, uma carta esculpida.

O narrador não recebe nome, não recebe inicial. Chama para si a composição da escritura. Intitula-se escritor, partilha as decisões de estilo, fala da feitura do livro. O romance, disse Benjamin, “está essencialmente vinculado ao livro” (2012 [1936], p.217). O notável ensaísta alemão também escreve no, mesmo e célebre, “O narrador”: o romance não sabe dar ou receber conselhos, cria-se do indivíduo isolado, é o desmedido, a dúvida. O narrador-personagem de *As iniciais* alerta sobre o equívoco de confundir verdade com ficção, mas continua acreditando em sua própria palavra fantasiosa a impregnar-se no papel. Descreve diversas versões para a identidade de um mesmo personagem,

que ele acredita ser aquele que poderá esclarecer a mensagem da caixa que recebera dez anos antes.

Há ainda a lembrança do cíclico, como à semelhança ao romance *Onze*, ressaltada anteriormente: amigos se reúnem para alguns dias em um local afastado, há uma cena à beira do rio onde inicia-se o constrangimento de relacionamentos, um casal revela que tem AIDS, a narrativa do encontro antecede a narrativa das mortes de uma série de personagens. Assim como *Os bêbados e os sonâmbulos*, o texto chama para fora do texto, mas dentro do livro, pondo ainda em dúvida a importância do fora do livro para a narrativa.

5.

Medo de Sade (2000), livro feito sob encomenda: “foi uma encomenda sem muitos limites. As únicas coerções eram ter o nome de um autor no título e um crime”³ (CARVALHO, 2000). Mais uma vez o romance (em estilo de peça de teatro) é composto em duas partes, “ato I” e “ato II”, apresentados em sumário. A primeira parte com uma introdução grafada em itálico, em terceira pessoa em um discurso indireto livre que passa a um discurso direto entre dois personagens, quase exclusivamente, à exceção de curtas frases, do narrador em primeira pessoa, que situam pausas no diálogo.

Os personagens são um Barão acusado de assassinato, sem que ele recorde do crime ou saiba quem é a vítima, e uma voz, que nega contar quem é, mas é suposto pelo Barão como sendo o Marquês de Sade. O Barão discorre como um investigador em suas memórias em busca de descobrir quem é a vítima e quem é o assassino, enquanto está preso no escuro. Seus algozes o chamam por outro nome e falam sempre uma língua estrangeira que ele não entende.

O “ato II” é aberto pela mesma narrativa em itálico compoendo a cena. Abre-se a fala para um dos personagens. A partir daqui todo o capítulo é narrado por um carcereiro ou assistente de um hospício em discurso indireto livre. Conta a história de um francês que teria mandado matar sua mulher, quando foram de viagem ao Rio de Janeiro. O marido acreditava vencer no jogo “medo de Sade”, uma disputa entre o casal de quem pregava o maior susto no outro. Após a mulher ter sido morta, o

³ Carvalho, Bernardo. “Bernardo Carvalho vai ao teatro com «Sade»”. Entrevista concedida a Nelson de Sá. Folha de São Paulo. 04/05/2000, 09h06, Ilustrada online. Disponível em: <http://www1.folha.uol.com.br/fol/cult/ult04052000042.htm>

viúvo compra um jornal francês e enlouquece. História ouvida do próprio senhor francês pelo narrador. “A experiência que passa de boca em boca é a fonte a que recorreram todos os narradores” (BENJAMIN, 2012 [1936], p. 214). Apenas nas duas páginas finais do romance o carcereiro/assistente fala em primeira pessoa, quando se insere, pelo próprio discurso, no contexto do personagem principal da história:

Ninguém acredita que não esteja louco. E é o que ele não pára de repetir. Que matou a mulher e que não é louco. Estou cansado de ouvir esta história. É a mesma ladainha a cada crise. Tanto que já sei contar de cor e salteado. [...] chegou aqui dizendo que era o barão não sei do que, que está procurando o marquês de Sade (CARVALHO, 2000, p. 105).

Medo de Sade apresenta a investigação na forma mais policialesca entre os romances escritos até então. A loucura volta à cena, sendo evidenciada apenas em um segundo momento, mantendo a primeira parte como independente, até que se leia a segunda como um delírio do preso. A informação é o veneno do romance. A informação “é tão estranha à narrativa como o romance, mas é mais ameaçadora que ele, e, de resto provoca uma crise no próprio romance” (BENJAMIN, 2012 [1936], p. 218). A notícia do jornal, que já tinha três dias, porque aqui a notícia chegava mais tarde, fez o efeito da informação nova – só a informação enquanto nova tem efeito. O marido francês gritou: havia matado a mulher, havia perdido o jogo. Os limites da história se perderam. O personagem é convertido em inapto para valer como testemunha da sua própria experiência. A não confiabilidade daquele que fala é exposta ao identificar quem era a voz interlocutora do Barão, que não é Sade, não é demônio, mas é aquele que o guarda para assegurar sua integridade. Os dois personagens, Barão e Marido francês, que são um único, não podem coexistir, enquanto o narrado for tido como verdade.

Em *Teatro* a loucura era denominada paranóia, descrita como a criação do sentido em todo lugar, a criação do sentido para o que não tem sentido. A afirmação tida como criação da imaginação. A narrativa inicial impossível como verdade anula a que se segue, a confissão. Contamina a fonte, o relato não tem mais validade como fato. Tanto o Barão, quanto o marido francês, ao fim de suas narrativas próprias, encontram o sentido para tudo: traçam cada ponto da vida como parte da

explicação da conspiração que sofreram. A verossimilhança acreditada pelo paranóico transcende a crença na história como verdade.

6.

Nove Noites (2002), é apresentado sem índice, sem epígrafe, com uma dedicatória à memória de duas pessoas, em dezenove capítulos. Romance escrito em primeira pessoa, intercala a narrativa do narrador central e a reprodução de uma carta testamento, também em primeira pessoa dirigida à segunda pessoa. Reproduz ao longo da narrativa central trechos de correspondência de diversos destinatários e remetentes, desde que sempre tendo como referência um mesmo personagem, Buell Quain. A história se passa no Brasil e nos Estados Unidos, em 2000 e nos anos de 1929 a 1942. Ao longo do romance são inseridas duas fotos de arquivo em que se encontra Buell Quain. Questiona a legitimidade de seus narradores, da narrativa, das fontes, da verdade e da ficção, diretamente no corpo do texto da narrativa.

Várias das cartas apossadas pela ficção fazem parte dos documentos do arquivo histórico do Museu Nacional. Correspondências que passam por Heloisa Alberto Torres, diretora do Museu Nacional de 1938 a 1955, ocupando posições no SPI, FUNAI, Organização Nacional de Museus, entre outros. O museu, institucionalmente era centro de poder, com participação em agências de controle de pesquisa do país e recepção dos pesquisadores/antropólogos internacionais. Suas cartas abriam e fechavam portas no Brasil e exterior, eram aguardadas e comentadas em seus círculos. E agora, suas reproduções estão em posse de milhares de leitores.

As cartas nascem para serem violadas, mas isto não diminui o crime, o constrangimento, o fascínio do transgressor. Silviano Santiago no texto “Suas cartas, nossas cartas”, - prefácio da correspondência entre Mario de Andrade e Drummond, chama a atenção ao delito, resguardado por jurisprudência e convenção ocidental: “a correspondência é inviolável” (SANTIAGO, 2006, p. 61). Também é a maçã proibida, por isto tão desejada. Mas a maçã também é representação, é simulacro. A possibilidade da carta sair do privado e se tornar pública, mesmo que apenas após a morte do que convencionalmente seriam remetente e destinatário, autor e interlocutor, torna seu conteúdo cada vez mais simulação do privado. A expectativa do privado é utilizada pelo escritor como outro momento de construção da narrativa, agora, especialmente, de si. Exercício de pudor – “devemos pautar a nossa vida como se toda a gente a olhasse” (SÊNECA apud FOUCAULT, 1992, p. 151) – ou de

ficcionalização do eu – “Simone de Beauvoir afirmou que as cartas de Sartre são o melhor de sua narrativa” (HEER, 1995).

7.

Mongólia (2003), decorre em três capítulos: “Pequim – Ulaanbaatar”; “Os montes Altai”; “Rio de Janeiro”. Intercala a narrativa de um narrador-personagem que alega estar escrevendo um relato construído a partir de seu próprio conhecimento e informações lidas em uma carta não enviada, destinada à esposa do remetente, personagem de cuja morte acabara de ter notícia e alavanca o pressuposto da história, e em dois diários de viagem atribuídos a outro personagem, ao qual o autor da carta foi em busca após seu desaparecimento na Mongólia.

Os personagens-escritores são três ocidentais, brasileiros: dois diplomatas e um fotógrafo. Três pessoas distintas falam em primeira pessoa, e a terceira pessoa é empregada para contar a experiência do outro, a interpretação. Sinais gráficos são usados para introduzir falas, mas em ocasiões mais raras, o habitual é a inserção do discurso em primeira pessoa caracterizado apenas pela formatação em itálico.

Sem índice, apresenta epígrafe de Kafka, seguida de mapa atribuído à Mongólia e ao percurso do desaparecido e daquele que o foi procurar. A representação do mapa mostra espaços geográficos distintos para os dois percursos. “Num país de nômades, por definição, as pessoas nunca estão no mesmo lugar. Mudam conforme as estações. Os lugares são as pessoas. Você não está procurando um lugar. Está procurando uma pessoa” (CARVALHO, 2003, p. 115), justifica o personagem mongol, guia dos dois ocidentais.

Outra vez o destino da carta é interceptado, neste caso até mesmo questionado: o narrador-personagem sugere (tem certeza) que a carta simula ser escrita para a esposa do remetente, mas é na verdade destinada a ele.

O Rio de Janeiro, cidade natal de Bernardo Carvalho, é pela quinta vez diretamente inscrito em seus romances. O Brasil é comumente espaço de passagem dos personagens de Carvalho. A condição social do Brasil é por muitas vezes equação da narrativa. *Mongólia* expõe os componentes que formam uma nação utilizando-se do nome de uma nação pouco conhecida pelos brasileiros e questiona o que forma o estado brasileiro.

A formação do Brasil pela literatura brasileira é refletida por Baptista em “A formação do nome”, texto centrado em Machado de Assis que levanta sua inscrição como escritor brasileiro, representante

da literatura brasileira e o que seria a própria literatura brasileira, entre outros questionamentos:

o caráter nacional da literatura brasileira remete ao caráter nacional do próprio Brasil, e é por isso que, desde o romantismo, a literatura brasileira se estrutura predominantemente como interpretação do Brasil, e a busca da nacionalidade literária se confunde com a construção de imagens da identidade nacional brasileira. Compreende-se, então, que, com o romantismo, o que também estava em causa era o sentido da independência política: ao mesmo tempo que fundavam o projeto de literatura nacional, os românticos inventavam o Brasil.

E isto é fundamental se tivermos em conta que o Brasil, enquanto território e enquanto projeto, é ele próprio uma invenção moderna, um espaço que nasceu com a modernidade histórica, que se definia em função do futuro, de uma marcha no sentido do progresso, e não em função de um passado (BAPTISTA, 2003a, p. 29-30).

O Brasil na literatura de Bernardo Carvalho também é um país inventado e em invenção. Constrói a cada romance um traço deste país: do cotidiano na ditadura (*Os bêbados e os sonâmbulos*), da encomenda do crime, (*Medo de Sade*), da violência em qualquer parte ou do choque de deparar-se com a violência em bairros nobres (*Mongólia*), do país da fuga e a incompreensão dos descendentes de imigrantes (*O sol se põe em São Paulo*), da incompreensão da sociedade brasileira pelos estrangeiros (*Onze*). Traços que podemos aceitar ou renegar, tomar como leitura ou ironia do autor, aceitar como construção do lugar-comum de Brasil na narrativa de Carvalho, entender como o retrato ficcional do presente. Afinal, o presente é o território da verdade.

8.

O Sol se põe em São Paulo (2007) é aberto com um prefácio de Paul Valéry “[...] estranhos discursos, que parecem feitos por um personagem distinto daquele que os diz e dirigir-se a outro, distinto daquele que os escuta”. Prenuncia personagens que assumirão várias identidades ao longo da narrativa, cartas e discursos que sempre se supõe que buscam interlocutores para além do seu destinatário

diretamente intitulado. “A literatura é o que não se vê. A literatura se engana. Enquanto os escritores escrevem, as histórias acontecem em outro lugar” (CARVALHO, 2007, p. 31), fala a velha senhora japonesa (Michiyo/Setsuko) que contratou um escritor para escrever suas memórias, quando este protesta que não conhece o lugar sobre o qual ela quer que ele escreva.

O romance com dezoito capítulos precedidos por números arábicos é narrado em primeira pessoa pela voz de um personagem que teve “pífia ambição de escritor” (CARVALHO, 2007, p. 11) na juventude e “no fundo ainda achava que podia escrever” (CARVALHO, 2007, p. 12). Após seu divórcio e demissão, é contratado para escrever um livro, as memórias de uma velha senhora japonesa dona de um restaurante na Liberdade, em São Paulo.

Lemos duas histórias: a que a senhora japonesa narra; e a do narrador sendo convidado a escrever, tomando conhecimento da história em busca da senhora que havia sumido e em busca do final da história. “Irritava a idéia de que o homem só pudesse ver o que ele já estava preparado para enxergar” (CARVALHO, 2007, p. 10), palavras atribuídas ao narrador-personagem que investigou a veracidade do romance que deveria escrever e acreditou na história mal contada, repleta de lacunas, após um estranho ler e contar em uma tradução uma carta endereçado a outro, mas que teria sido escrita para ele. A convicção do falso destinatário presente em *Mongólia* também está aqui. O personagem estava no Japão e o manuscrito revelador escrito em língua estrangeira só poderia ser por ele apreendido através de um intérprete. No último parágrafo do romance lemos: “lhe entreguei este romance [e disse]: «leia isto»” (CARVALHO, 2007, p.164), seriam as palavras do narrador-personagem para a filha de um personagem (Jokichi/Teruo).

Pode-se subentender que o romance a que o narrador-personagem faz menção de entregar é o próprio romance que lemos, contudo este já estaria acabado e este parágrafo não poderia ter sido inscrito dentro do livro. Ou poderia ser simplesmente a carta que está dentro do romance, uma vez que “o homem com lábio leporino”, ao terminar de ler a carta, disse: “não é uma carta; é um romance” (CARVALHO, 2007, p. 133). Talvez assim o personagem poderia ainda ter completado a ambição e sido um bom escritor, “o melhor escritor é sempre o que nunca escreveu nada” (CARVALHO, 2007, p. 12).

O personagem-escritor e o personagem que sempre quis ser escritor e ainda não o foi. A carta transgredida, que por fim é admitida como romance, como criação da imaginação, isentando-se da violação.

O Brasil como pano de fundo da fuga. A reflexão sobre a literatura: valor, ausência, contaminação. A história da japonesa precisa ser escrita antes que ela morra, é necessário achar um herdeiro para deixar o legado da narrativa. A narrativa vem da transmissão oral da experiência, mas carece de confirmação por um documento. Manifestações que crescem no modo de apresentação dos romances de Bernardo Carvalho. Talvez arrisquemos dizer: método do romance de Bernardo Carvalho. Por outro lado, sempre um novo elemento surge em um novo romance.

Aqui apresenta-se o documento inacessível ao personagem-escritor, mesmo este estando em sua posse. O manuscrito em língua estrangeira que pode ter sido reproduzido em livro, pode ter sido usado como fonte da história. A carta que carece de tradução para elucidar os acontecimentos por aquele que já não pode mais falar, aquele que não está mais presente como fonte da história, também surge em *Nove noites* logo após a morte de Buell Quain.

Abel Barros Baptista em considerações sobre o manuscrito que norteia o *Dom Quixote*, afirma: história e livro estão intermediados por outros elementos que não nos dão a certeza da fidedignidade do que lemos. Expõe que segundo o grande estudioso de Cervantes Edward C. Riley, o romance *Don Quijote de la Mancha* se diferencia entre a história que conta e o livro, nas múltiplas versões que a história insinua: a versão do editor, a versão do tradutor, a versão de Cide Hamete. O manuscrito encontrado não pode ser lido por aquele que o encontrou, “um manuscrito cuja transmissão fica afetada pela indispensável interposição de uma instância anônima – de tradução ou transmissão, de adulteração ou transformação” (BAPTISTA, 2003b [1998], p. 291).

Em *O sol se põe em São Paulo*, temos o desconhecido e sem qualificações profissionais para o ofício, o homem de lábios leporinos. No *Quixote*, é um tradutor árabe, contratado, segundo o romance, no capítulo IX do livro. No *Quixote*, “ninguém é, por nenhum momento, levado ao engano de pensar que a responsabilidade da ficção não é do autor real, mas o leitor é facilmente levado a aceitar o fingimento, e conseqüentemente a ficção, como ficção” (RILEY apud BAPTISTA, 2003b [1998], p. 552).

Alertado antes pelo personagem de *As iniciais*, não cair no erro primário de confundir personagem com autor efetivo, o leitor de *O sol se põe em São Paulo* também não é levado ao engano de substituir a atribuição de responsabilidade, e pode deixar-se ir nas diferentes dimensões de ficções do romance.

9.

O Filho da Mãe (2009), sob encomenda da coleção Amores Expressos, levou Bernardo Carvalho para a Rússia para escrever o romance. Com um narrador onisciente e onipresente, narrativa em terceira pessoa em discurso indireto e discurso direto, apresenta tanto a interpretação da fala dos personagens quanto o uso de recursos gráficos para expor as falas proferidas diretamente pelo personagem. Conta uma história que terminou em morte dez dias antes, no mês de abril de 2003, e teve início um ano antes, ou duas gerações, ou a história de uma civilização entre guerras e segregações.

São três capítulos e vinte e quatro subdivisões alfanuméricas, sendo que o último capítulo é denominado epílogo e possui a última subdivisão intitulada “Dez dias antes”, tempo de referência com a primeira divisão. Iúlia vai pedir ajuda para salvar um vizinho ao comitê das mães dos Soldados de São Petersburgo e encontra Marina, antiga colega de colégio, dedicada à função. Marina está abalada com a morte de um jovem, “em missão nas montanhas ao sul de Grózni” (CARVALHO, 2009, p. 21). Estão em Moscou, sentadas em um café. O próximo capítulo é situado um ano antes na Inguchétia. Começa a história de Ruslan, que vai ser a história de Anna também. Começa a história de Anna, em São Petersburgo, que será a história de seus filhos, que inclui Ruslan. Começa a história de Andrei, brasileiro por parte de pai, que vai se confundir com a história de Ruslan, amante, protegido, semelhante, assassinado. Escreve a história de dois filhos que viveram como bastardos apartados por quererem viver como iguais. Pela primeira vez o Brasil é a esperança da salvação e não o local onde a loucura e a morte esperam os personagens.

Mas o Brasil é uma salvação que não chega, não salva. Mantém-se apenas como um idéia distante. Bastante diferente do formato dos outros romances, *O filho da mãe* apresenta uma desesperança maior. É mais verossímil pela casualidade do infortúnio. Possui o personagem desgraçado e o personagem abastado, os males de uma guerra, filhos rejeitados, a intolerância em todas as partes, até na esperança. A morte não é um acaso, a morte é sacrifício para ser detentor de suas origens. Andrei morre duas vezes. Morre na pele de Ruslan a quem dá sua identidade, que também significava sua vida, e morre no *front* de batalha defendendo inocentes. Não temos uma carta ou diário para nos guiar. O narrador não é personagem. O ponto de vista está sempre mudando, acompanhando o personagem retratado. Não há escritor, não há divagação quanto à literatura.

O perigo, cenário em que a trama é armada, faz urgente viver e amar. Um foco narrativo permanece: a busca pelo sentido. Um comportamento dos personagens é constante nas obras de Carvalho: o deslocamento. Um romance situado em espaço físico e cronológico específico, 2003, a Rússia em guerra com a Tchetchênia, mas é também apenas uma representação do espaço de não pertencimento. O mal maior que precisou ser criado em *Teatro*, está presente em toda parte em *O filho da mãe*. Aqui não se busca a lógica do ilógico. O único personagem caracterizado como paranóico é o militar que Andrei mata em seu último dia. O único que continua tentando achar o sentido de tudo é o leitor.

10.

Reprodução (2013), o último romance de Bernardo Carvalho publicado até o final desta pesquisa, é um diálogo onde falta uma das vozes, conforme descrição do próprio autor. Duas epígrafes precedem o romance, ou já fazem parte dele: “para aumentar seu saber, escute o que dizem os outros”, atribuída a Xenofonte; e “só ouvimos o que escutamos e só escutamos o que nos interessa”, atribuída como provérbio de um povo denominado Xuliaká, extinto no ano de publicação do livro, com a morte de seu último falante, que poderia ser o assassinato descrito no romance do índio pelo missionário. Seguem-se três capítulos, acompanhados cada um de uma epígrafe curta, que estruturam a história: “A língua do futuro”; “A língua do passado”; “A língua do presente”.

O estudante de chinês é interrogado por um delegado, mas apenas lemos a primeira voz; uma policial discute com o delegado, mas outra vez só lemos a primeira voz. Aspas de abertura e fechamento das falas separadas por dezenas de páginas, entrecortadas por colchetes explicativos do narrador onisciente. O narrador toma seu lugar quando deseja. Apresenta a situação: um brasileiro que estudou chinês reconhece sua ex-professora chinesa na fila do *check-in* do aeroporto, tenta fazer contato e a vê sendo levada por um policial. Logo em seguida é ele que é conduzido, acompanhado por seguranças. Não há paratexto, não há personagem alegando construir a narrativa. Não há carta, testamento ou notícia no jornal. Apenas a voz do narrador e dos personagens. Apenas as citações de informações soltas na internet. O lugar-comum levado ao descaramento. O preconceito distorcido para muitas vertentes. A inverossimilhança a dispêndio do absurdo da vida.

Em nenhum dos dois diálogos a linguagem parece suficiente para se fazer entender. As vozes estão sozinhas em seus diálogos. Se

Bernardo Carvalho parece se distanciar de sua fórmula de paratextos epistolares, paratextos biográficos, oposições de narrativas que conflitam a realidade pré-exposta, se por um lado se distancia desta fórmula para construir o romance nas últimas duas obras, por outro lado mantém as relações conflituosas de paternidade, a dificuldade da linguagem, o deslocamento e a desinformação como artifício da direção da narrativa. O estudante de chinês não interrompe sua fala enquanto pode fazer-se ouvir através do lugar comum:

«Não é outra a lógica do lugar-comum: «Por um lado, é fácil ver o que o lugar comum dá aos homens: o poder de falar; mas por outro lado, também se vê que o lugar comum os vincula aos instrumentos de poder e consagra a divisão cultural, portanto social, das linguagens» (Barthes, 1979b, p. 277). O lugar-comum estipula uma coincidência entre o sentido da metáfora e o sentido do uso da metáfora, remetendo-as para a unidade de uma intenção original estável. (BAPTISTA, 2003a, p. 49)

3. Métodos de escrita

Demasiado presente, el objeto corre el riesgo de no ser más que un soporte de fantasmas; demasiado pretérito corre el riesgo de no ser más que un residuo positivo, muerto, una estocada dirigida a su misma “objetividad” (otro fantasma). No es necesario pretender fijar, ni pretender eliminar esta distancia: hay que hacerla trabajar en el tiempo diferencial de los instantes de proximidad empática, intempestivo e inverificable, y los momentos de rechazo crítico, escrupulosos y verificadores. Toda cuestión de método se vuelve quizás una cuestión de tiempo.

Georges Didi-Huberman

A descrição do método é o modo de tentarmos enganar a nós mesmos de que temos controle sobre nossos feitos. “Quão interessante seria um artigo escrito por um autor que quisesse e que pudesse descrever, passo a passo, a marcha progressiva seguida em qualquer uma de suas obras até chegar ao término definitivo de sua realização” (POE, 1845), escreveu Edgar Allan Poe no ensaio em que revela “o *modus operandi* utilizado para construir” o seu famoso poema “*O corvo*”. Quão interessante é o que Poe se propõe fazer?!

Foucault ao escrever *A vida dos homens infames* é atraído pela força do texto: "Resolvi quanto a juntar simplesmente um certo número de textos, pela intensidade que eles [] pareciam ter" (FOUCAULT, 2003, p. 205). Seu método para iniciar sua pesquisa “coleccionista” é o sentimento que tem ao ler os fragmentos de história. Ele também detalha seu procedimento na composição da obra, mas como negativa de uma ordem comum, para declarar uma outra forma de fazer:

A escolha que nele se encontrará não seguiu outra regra mais importante do que meu gosto, meu prazer, uma emoção, o riso, a surpresa, um certo assombro ou qualquer outro sentimento, do qual teria dificuldades, talvez, em justificar a intensidade, agora que o primeiro momento da descoberta passou (FOUCAULT, 2003, p. 203).

Para além da estranheza do método, também aponta seu não-lugar na classificação de gênero desta coleção de histórias: “Não é sequer o esboço de um gênero; é, na desordem, no barulho e na dor, o trabalho do poder sobre as vidas, e o discurso que dele nasce” (FOUCAULT, 2003, p. 222). Não é frio, não é calculista, não apara as sentenças para chegar a um objetivo premeditado. Compõe livremente, à margem do sentido, à mercê do sentimento.

Se já acusamos Bernardo Carvalho de seguir uma fórmula na criação de suas narrativas pelo simples exercício de colocá-las todas ordenadas e chamar a atenção para alguns pontos evidentemente recorrentes, levantar a possibilidade de um método de construção é distinto. Um método seria a maneira de proceder para se chegar ao final da construção do livro, seria estratégia e concepção pela razão.

Poe inicia sua escrita sobre a utilidade do emprego do método na construção das criações literárias a propósito de uma discussão sobre o método utilizado por Godwin para escrever “Caleb Williams”. Em uma nota, Charles Dickens, teria escrito que ele “começou emaranhando a matéria do segundo livro e logo, para compor o primeiro, pensou nos meios de justificar o que havia feito” (POE, 1845). Poe não dá crédito à afirmação, de fato, escreve que Godwin negou tal artimanha. Todavia levanta as vantagens de um procedimento deste tipo: “um plano [...] só pode ser traçado visando o desenlace” (POE, 1845). E assim continua sua hipótese:

creio que existe um erro radical no método empregado para se construir um conto. Algumas vezes, a história nos proporciona uma tese; outras vezes, o escritor é inspirado por um acontecimento contemporâneo; ou, no melhor dos casos, senta-se para combinar os feitos surpreendentes que hão de formar a base de sua narrativa, procurando introduzir as descrições, o diálogo ou o seu comentário pessoal onde quer que um resquício no tecido da ação lhe force a fazê-lo. Eu prefiro começar com a consideração de um efeito (POE, 1845).

Agamben reflete sobre o método em *Signatura Rerum: sul metodo*, e adverte que estas reflexões “apresentam-se sempre como uma indagação sobre o método de [...] Michel Foucault” (AGAMBEN, 2009,

p. 7), pois um dos princípios do método discutidos na obra é de que é necessária a luz da interpretação para expor tal conhecimento. Para a compreensão do método é oportuno entender “[o] sentido e [a] função do uso de paradigmas na filosofia e ciências humanas” (AGAMBEN, 2009, p. 13); assim dedica seu primeiro capítulo para a pergunta “O que é um paradigma?” e inicia o ecoar de respostas por Kuhn – “paradigma é simplesmente um exemplo, um caso singular que, através de sua repetibilidade, adquire a capacidade de modelar tacitamente o comportamento e as práticas de pesquisa dos cientistas” (AGAMBEN, 2009, p. 16).

Poe oferta ao público a experiência de criação de sua obra “O corvo”, com o propósito de “demonstrar que nenhum ponto da composição pode ser atribuído à intuição ou à sorte; e que aquela avançou até seu término, passo a passo, com a mesma exatidão e lógica rigorosa de um problema matemático” (POE, 1845).

O historiador italiano Carlo Ginzburg, em um texto intitulado “Feiticeiras e Xamãs”, anuncia: “a experiência que vou descrever também é de certa forma confusa e desordenada” (GINZBURG, 2007, p. 295). Exemplos distintos de composição, se compararmos ao anunciado por Poe. Ginzburg descreve como descobriu a peça que iria servir de base para seu primeiro estudo, a feitiçaria, que o iria acompanhar por uma longa jornada iniciada com “Andarilhos do bem”. A peça era o interrogatório de um pastor chamado Menichino della Nota, relatava como quatro vezes por ano o pastor saía como espírito para enfrentar feiticeiros e tentar garantir colheita abundante para o povoado. Ginzburg, assim como Poe, também está interessado em clarificar a mística do método sobre a composição de sua obra,

O grande sinólogo francês Marcel Granet disse certa vez que “la méthode, c’est la voie après qu’on l’a parcourue”, o método é o caminho depois que o percorremos.

[...]

Em qualquer âmbito científico, o discurso sobre o método só tem valor quando se apresenta (o que é de longe, o caso mais frequente) como uma série de prescrições *a priori*.

Contar o itinerário de uma pesquisa quando ela já chegou a uma conclusão (ainda que se trate, por definição, de uma conclusão provisória) sempre comporta, é óbvio, um risco: o da teleologia. Retrospectivamente, as incertezas e os erros

desaparecem, ou se transformam em degraus de uma escada que leva direto à meta: o historiador sabe desde o início o que quer, procura, por fim encontra. Mas na pesquisa real as coisas não são assim (GINZBURG, 2007, p. 294-295).

Ao contar a composição de “*O corvo*” seu criador descreve uma sequência de passos lógicos, bem definidos e brilhantemente resolvidos. A partida inicial para a composição do poema é sua intenção: “através desse trabalho de construção, tive sempre presente a vontade de criar uma obra universalmente apreciável” (POE, 1845), relata Poe. Qual dado relevante é dado ao leitor? Haveria um escritor de desejar finalmente conseguir fazer a obra mais desprezada por qualquer leitor? Talvez este seja o relato mais sincero do processo. Mas assim seguem três etapas até a busca pelo núcleo motor do poema, ou seja, “uma vez determinados a dimensão, o terreno e o tom do [] trabalho, dedi[cou-se] a buscar alguma curiosidade artística de alto grau que pudesse atuar como chave na construção do poema [...]” (POE, 1845).

Machado de Assis supostamente partilha a feitura de sua escrita dentro do próprio romance, em meio a sua escrita, através dos personagens que são autores supostos daquela escrita. Mas a partilha da feitura do livro é indagação sobre o método enquanto a construção ainda está em curso, como apontou Ginzburg que seriam as verdadeiras anotações sobre o método, porém ficcionais. Vejamos o caso de *Dom Casmurro* destacado pelo crítico português Barros Baptista, que estudou extensamente o escritor considerado o maior nome da literatura brasileira:

Recordemos os termos com que Dom Casmurro apresentou o livro no capítulo II: «[...] vou deitar ao papel as reminiscências que me vierem vindo. Deste modo, viverei o que vivi, e assentarei a mão para alguma obra de maior tomo» (OC I:811). A regra seria a própria ausência de regra, e o caminho resumir-se-ia à possibilidade, permanentemente aberta, de desvios atrás de desvios” (BAPTISTA, 2003b [1998], p. 119).

Enquanto o autor suposto ainda em exercício admite a arbitrariedade da escrita, Poe, ao revés, descreve em matemática exata, ordenada e de resultados consolidados, oposto a toda perspectiva do início de uma pesquisa. A composição de uma obra de literatura, no

modo proposto por Poe, e uma pesquisa historiográfica, colocado por Ginzburg, ou apenas não literária no sentido comum, como o caso de *A vida dos homens infames* de Foucault, divergem: a primeira é um trabalho de técnica e sagacidade, as demais são criações guiadas pela mais pura ignorância do assunto e pelo desejo de desvendá-lo.

O historiador italiano realça em seu relato “a absoluta casualidade da descoberta” (GINZBURG , 2007, p. 302). Tinha um tema, a feitiçaria, e um ângulo, as vítimas de perseguição, mas estava descontente com sua hipótese, começou a ler processos da Inquisição, viajou a Itália em busca de algo que ainda não sabia o que era, e como “não sabia, literalmente, o que estava procurando, fazia pedidos ao acaso” (GINZBURG , 2007, p. 302). Assim, vendo de três em três arquivos dentre cento e cinquenta existentes no Arquivo de Estado de Veneza, leu “o interrogatório, realizado em 1591, de um jovem pastor de gado de Latisania, um pequeno centro não muito distante de Veneza” (GINZBURG , 2007, p. 302). Tal arquivo anômalo foi imediatamente reconhecido como aquilo que se procurava, nas próprias palavras de Ginzburg:

Eu me lembro perfeitamente de que, depois de ler esse documento (não mais de três ou quatro páginas), entrei num estado de agitação tão grande que tive de interromper o trabalho. [...] Era como se eu houvesse *reconhecido* de repente um documento que me era perfeitamente ignorado até um instante antes; não só isso: que era profundamente diferente de todos os processos de Inquisição com que eu tinha me deparado até então. [...] No entanto, algumas vezes ocorreu-me pensar que aquele documento estava ali me esperando e que toda a minha vida passada me predispunha a encontrá-lo. Nessa fabulação absurda creio que há um núcleo de verdade. Conhecer, como ensinou Platão, é sempre um *reconhecer* (GINZBURG, 2007, p. 302-304).

Poe terá sua oportunidade de reconhecer o ponto central de seu poema, busca uma curiosidade artística e decide por um estribilho com uma única palavra, por esta forma encontrar-se ainda em estado primitivo, tendo a oportunidade de trabalhá-la e tirar um melhor proveito, inovar seu uso, elevando ao máximo seu aperfeiçoamento:

Refleti, em seguida, sobre o caráter daquela palavra. Tendo decidido que haveria um estribilho, a divisão do poema em estâncias surgia como um corolário necessário, pois o estribilho constitui a conclusão de cada estrofe. Não havia dúvida para mim que semelhante conclusão ou término, para possuir força, deveria ser necessariamente sonora e suscetível de uma ênfase prolongada. Aquelas considerações me conduziram inevitavelmente ao «o» prolongado, que é a vogal mais sonora, associada ao «r», porque esta é a consoante mais vigorosa (POE, 1845).

Dadas as limitações coube à inspiração dar-lhe a palavra *nevermore*: “Seria impossível não se deparar com a palavra “*nunca mais*”. Na verdade, esta foi a primeira que me veio à mente” (POE, 1845), eis a confissão do desvio da racionalidade. Reconhece em sua própria mente o caminho que o esperava. O método é retomado por Poe: “Aqui posso afirmar que meu poema começara pelo fim, como deveriam começar todas as obras de arte” (POE, 1845). Mas o que poderia dotar o poema “*O corvo*” de seu feíto original seria a obra em sua completude. A cadência de escolhas constrói uma composição única por sua pluralidade de encaixes.

As iniciais é o único romance de Bernardo Carvalho que fala sobre o momento em que se está compondo a obra, explicando e questionando suas decisões, fórmulas e estilo. *Mongólia* fala de exercício da escrita, mas na prévia e na finalização da narrativa. *O sol se põe em São Paulo* fala sobre a pesquisa para então poder compor a narrativa.

Outro caso de composição que podemos ter como exemplo, principalmente do ponto de tornar algo único pela combinação das partes, é o de Warburg, apontado por Ginzburg em *Mitos, emblemas, sinais* e por Agamben em *Signatura rerum*, em seu trabalho constante de construção de seus painéis “atlas de imagens”, chamados *Mnemosyne*. “O fenômeno original como paradigma é [...] o lugar no qual a analogia vive em perfeito equilíbrio para além da oposição entre generalidade e particularidade” (AGAMBEN, 2009, p. 41). Desta forma não pode ser isolado, “mas sim, é visível em uma série continua de acontecimentos” (GOETHE apud AGAMBEN, 2009, p. 41). Abaixo o leque de um tema, uma composição única e continuamente mutável de reproduções e fotografias, tomando poder de originalidade por sua

multiplicidade, são “híbridos de arquétipo e fenômeno, inédito e repetição” (AGAMBEN, 2009, p. 39). Mas qual o método de Warburg para chegar a este “fenômeno original”⁴?

O método seria um processo racional para chegar a um determinado fim. Todos temos métodos para as rotinas mais cotidianas e banais, construídos e consolidados depois da tentativa de sucesso, antecedida por quantos momentos falhos forem necessários. Para Poe o método de sucesso para toda obra de arte chegar ao seu fim passa por iniciar-se por seu fim. Não obstante, Agamben sintetiza algumas características que definem um paradigma segundo a análise presente:

O paradigma é uma forma de conhecimento nem indutiva, nem dedutiva, senão analógica, que se move da singularidade para a singularidade.

Neutralizando a dicotomia entre o geral e o particular, substitui a lógica dicotômica por um modelo analógico bipolar. [...] Não há, no paradigma, uma origem ou um *arché*: todo fenômeno é a origem, toda imagem é arcaica.

A historicidade do paradigma não está na diacronia nem na sincronia, senão num cruzamento entre elas (AGAMBEN, 2009, p. 42).

Não há fim. Não há começo. Sempre que se apresenta um começo, já se começou em um momento anterior. Quando Ginzburg achou o interrogatório, ele já sabia que esta era a peça que procurava, seu entendimento tinha sido construído antes, em sua vivência, e sua vivência se modulava por um mundo que já pré-existia. Não há como começar em um fim para chegar a um começo, este pode ser o próprio fim. O rasgo inicial dos tempos sempre pressupõe algo já existente para ser rasgado. Estamos no entrelaçamento do tempo da história. A racionalidade disfarça nossa ignorância quanto à cronologia dos fenômenos que pautamos como marcos. Apontamos nossa memória, por ora humilde, por tantas outras narcisistas, como a descrição do método

⁴ Expressão utilizada por Agamben, atribuindo o sentido do termo a Goethe. “Este termo técnico essencial das indagações goetheneanas sobre a natureza, desde a *Farbenlehre* [Teoria das cores] até a *Metamorphose der Pflanzen* [Metarmofose das plantas], que nunca é definido com clareza pelo autor, torna-se inteligível somente se – desenvolvendo aqui a sugestão de Elizabeth Rotten, que remetia sua origem a Platão – se o entendemos em sentido estritamente paradigmático” (AGAMBEN, 2009, p. 40).

que seguimos para sermos exitosos em nossas realizações, enquanto que são os sucessos que firmam a história e existência do método.

Mas existem procedimentos para se buscar características que em algum momento foram desejadas, seja ao final do primeiro esboço da criação ou antes mesmo de a iniciar e mote para sua execução. Os procedimentos para instaurar o autor suposto em um romance, autor a que se pode levantar a hipótese de enquadramento em algumas obras de Bernardo Carvalho, como *Nove noites*, *Mongólia* e *O sol se põe em São Paulo*, têm seus traços sistematizados em *A formação do nome* de Baptista, separados em três partes: a) a assinatura, indicando o nome próprio do autor, servindo de marca de presença e ausência do autor; b) o nome próprio do autor criando a possibilidade de reconhecer o autor suposto como ficcional; c) a obrigação do leitor de não esquecer que o seu autor é afinal o autor efetivo.

A relevância deste procedimento em especial tem-se no motivo do autor suposto, pela ficção, que tem o poder de “revelar o processo de constituição de um autor”, como é regulada sua presença e a relação com seu nome próprio, por interrogar o próprio autor efetivo. (BAPTISTA, 2003a, p. 149). O motivo do autor suposto é também a “exposição ficcional do próprio processo de assinatura de autor”, mas “nem oculta o autor efetivo, nem anula a ficção de autor” (p. 151). Por fim, “a fronteira ficcional que o constitui não se limita a demarcar um interior da ficção, demarca também [...] o exterior formado pelo conjunto das obras do mesmo autor efetivo” (p. 154).

Contudo, talvez este não seja o caso dos romances de Bernardo Carvalho, uma vez que,

não haverá autor suposto sem essa peculiar ficção em que alguém se apresenta assinando um texto e dizendo que o assina depois de uma outra assinatura se ter proposto à leitura. (BAPTISTA, 2003a, p. 151).

Teremos que definir o que entendemos por assinar o texto para voltar a refletir sobre a atribuição desta categoria aos narradores de Carvalho. Não obstante, na síntese da obra de Carvalho, feita no capítulo anterior, pode-se por relevos no método do questionamento da versão da história que nos é contada pelo autor e pelo narrador, que cria interferências no que seriam os limites da responsabilidade do autor, estando as duas sutis diferenças marcadas no limite da história e no limite do livro, estendidos diferentemente em cada obra.

Começamos pelo último, as narrativas são armadas estabelecendo-se o limite interno ou externo do livro – pressupõe-se saber algo sobre o autor? –, depois passa-se ao limite interno ou externo da narrativa – a capa faz referência que é um romance? A dedicatória é de Bernardo Carvalho ou do autor da narrativa? Esta é a dedicatória dentro dos artificios da narrativa ou é apenas elemento do livro? –. Desta forma limitamos até que fronteira buscamos ler e procurar nossas indagações.

Há em seu processo de construir a história também a contestação dos motivos do narrador para narrar e uma inscrição de qual espaço físico, histórico ou psicológico ele fala. Estabelecem-se as mesmas condições físicas, históricas e/ou psicológicas para o âmbito de desenvolvimento da história.

4. Ler e investigar, o crime que conduz a história

Pois somos como troncos de árvores na neve. Aparentemente eles jazem soltos na superfície e com um pequeno empurrão deveria ser possível afastá-los do caminho. Não, não é possível, pois estão firmemente ligados ao solo. Mas veja, até isso é só aparente.

Franz Kafka, “As árvores”

O romance *Nove noites*, como já vimos, possui um narrador central que não é nomeado em nenhuma das 150 páginas⁵. Este narrador descobre o nome de Buell Quain através de um artigo de jornal de 12 de maio de 2001:

Não posso dizer que nunca tivesse ouvido falar nele, mas a verdade é que não fazia a menor idéia de quem ele era até ler o nome de 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 da sua morte às vésperas da Segunda Guerra (CARVALHO, 2006, p. 11).

Bernardo Carvalho em entrevista a Flávio Moura⁶ relata que teve conhecimento da história de um antropólogo americano chamado Buell Quain em uma nota do jornal *Folha de São Paulo* e a partir dali iniciou sua pesquisa para um novo livro que viria a se chamar *Nove Noites*. Carvalho faz viagens pelo Xingu, por Dakota do Norte e Nova Iorque em busca de informações e documentações sobre seu então novo

⁵ Utilizo aqui a edição de bolso da Companhia das Letras, editada em 2006. Apesar de *Nove noites* ter sido escrito em 2002 e este livro estar na bibliografia deste trabalho, as referências ao romance *Nove noites* serão feitas com a data de 2006, utilizando a edição de bolso como guia da leitura, pois foi esta edição a que tive acesso primeiro. A primeira edição, assim como a segunda e uma edição estrangeira, foram adquiridas buscando compreender a mítica criada sobre a foto impressa na orelha da primeira edição e que não aparece mais nas posteriores edições brasileiras.

⁶ CARVALHO, Bernardo. A trama traiçoeira de “Nove noites”. Trópico. Ideias de Norte e Sul. 23 set. 2002. Entrevista concedida a Flávio Moura.

personagem em criação. Carvalho investiga Quain, um personagem real, passados 60 anos, à procura da construção de uma nova ficção. Ele próprio também é bisneto do Marechal Rondon e seu pai foi proprietário de terras no Norte do país: “Tem até uma espécie de mito na família ligado ao assunto, que é o Rondon, meu bisavô” (CARVALHO, 2002). Guardemos esta nota.

O narrador exerce a profissão de jornalista, mas inicia a investigação sobre Quain aceitando a premissa de que está escrevendo um romance. Diz: “Procurei a antropóloga que havia escrito o artigo (...) [ela] supôs que eu quisesse escrever um romance, que meus interesses fossem literários, e eu não a contrariei” (CARVALHO, 2006, p. 12). O narrador viaja para o Xingu e EUA em busca de informações sobre aquele que se torna o motor da sua vida. O narrador reflete sobre seu passado e sua relação com o pai através da história de Quain. Relembra das viagens de infância às terras a se desbravar no Norte do país, de que seu pai foi proprietário, e como o pai usava o parentesco do filho com Marechal Rondon, seu bisavô, como cartão de visitas ao ir à mata, e demonstra descontentamento com a atitude do pai: “Meu pai me fez o favor de anunciar que eu era bisneto do marechal Rondon por parte de mãe” (CARVALHO, 2006, p. 58). Não estou repetindo a informação, estes dados são agora do narrador-jornalista, não mais de Bernardo Carvalho.

Nove Noites é uma manifestação na literatura brasileira contemporânea de que a verdade e a ficção se constroem juntas como forma de narrar as múltiplas possibilidades da linguagem e da história de si (indivíduo). O falso de *Nove Noites* é verdade do ponto de vista da construção autoficcional e da negação da ficção como construção da mentira. A ficção é a invenção de uma verdade. O mundo invertido da referência dá a oportunidade de lermos a biografia de um personagem fictício como traço da expressão do factual.

Em *Nove Noites* o narrador-jornalista lê um artigo sobre a morte de um antropólogo no jornal. Sua atenção é voltada para um comentário de um acontecimento de sessenta anos antes. Diante de uma mera nota, um detalhe, novamente um traço, o narrador-jornalista inicia sua investigação para descobrir a razão do suicídio de Quain. A história começa com o fragmento de uma carta endereçada a um interlocutor desconhecido para o leitor, um amigo de Buell Quain, personagem central da intriga, antropólogo norte-americano morto em terras brasileiras.

Lembremos, nove fragmentos desta carta-testamento, cuja atribuição é dada a Manoel Perna – o engenheiro que conheceu Quain e

vivia na cidade mais próxima da comunidade indígena em que o antropólogo se instalara –, dirigida a este interlocutor que procurará por Buell Quain após o suicídio, serão intercalados pelo narrador da história, no formato de um diário de investigação, não datado, pertencente a um jornalista não nomeado. Segundo os fragmentos, a carta era mantida em segredo por segurança e respeito ao antropólogo desde seu suicídio. Os elementos pesquisados/investigados e as impressões pessoais e lembranças afloradas pelas descobertas do narrador-jornalista estão igualmente dispostas neste diário. Na primeira página do livro, o redator da carta adverte sobre a dubiedade da verdade e a necessidade de se estar preparado para sua busca: “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” (CARVALHO, 2006, p. 6).

O que seria a verdade e a mentira? A dualidade realidade e ficção? Por que verdade e mentira trouxeram este sujeito esperado, mas oculto, até o passado? Talvez os próprios hábitos de décadas de leitura serão antídoto e armadilha. Diante de um crime, de um investigador e de um enigma pode-se despertar um tipo de leitor descrito por Borges, visto por ele como criação de Edgar Allan Poe, o leitor incrédulo:

Há um tipo de leitor atual, o leitor de ficções policiais. Vamos supor [...] alguém a quem se diz que o *Quixote* é um romance policial [...] logo, esse leitor é tomado por suspeitas, porque o leitor de romances policiais é um leitor que lê com incredulidade, com suspicácias, uma suspicácia especial.

Por exemplo, se ele lê "Em algum lugar de La Mancha...", naturalmente imagina que aquilo não aconteceu em La Mancha. Depois: "...cujo nome não quero lembrar...". Por que Cervantes não quis lembrar-se? Porque, sem dúvida, Cervantes era o assassino, o culpado. Em seguida, "...não faz muito tempo..." – é possível que o que quer que venha a suceder não seja tão aterrorizador como o futuro. (BORGES, 1999 [1979], p. 31)

O romance policial apresenta em sua narrativa um crime, uma investigação e a revelação do malfeitor. Já sabemos quem é o malfeitor, buscamos as razões para o feito. Também não estamos mais diante, necessariamente, de um crime. No caso de *Nove noites*, ainda

encontramos o crime contra si, o suicídio. Contudo, em *Mongólia* o interesse é sobre a manifestação de desgosto de cumprir uma missão. Os crimes configuram papel coadjuvante na narrativa. Poderia este ser o novo policial, a investigação por si só? Sem crime e muitas vezes sem solução para o caso? Ou temos que manter a afirmação de que não estamos perante uma ficção policial?

Nossa incredulidade recai sobre as negativas do construtor de narrativas e não no fato narrado. Qual a ligação com o mundo-real? O que é ficção e quão atrelada com a verdade ela está? Rancière (2005, p. 52-54) expõe sobre os modos de ficção e a racionalidade da ficção, que é, nas palavras do teórico, a “distinção entre ficção e falsidade”. Parte então da “separação da idéia de ficção da idéia de mentira [que] define a especificidade do regime representativo das artes”. E nos explica a função de tal regime: “Este autonomiza as formas das artes no que diz respeito à economia das ocupações comuns e à contraeconomia dos simulacros, própria ao regime ético das imagens”. Escreve para responder a pergunta sobre os vínculos da história vivida e da história contada, e os reflexos do factual nos enunciados poéticos. Quanto às ações do poema diz: “fingir não é propor engodos, porém elaborar estruturas inteligíveis”, exemplificada pela *Poética* de Aristóteles. “A poesia não tem contas a prestar quanto à «verdade» daquilo que diz, porque, em seu princípio, não é feita de imagens ou enunciados, mas de ficções, isto é, de coordenações entre atos” (RANCIÈRE, 2005, p. 54). Ficção não é o oposto de verdade. Ao mesmo tempo que o narrado não precisa seguir os fatos (ditos reais), ele está coordenando os atos para dar efeitos de efetividade à invenção que sempre tem reflexo com o mundo vivido.

Dos fatos, em *Nove noites*, há um crime, o assassinato de si mesmo por parte de Buell Quain. Há uma investigação de um jornalista 60 anos depois do crime. Em *Mongólia*, há o assassinato de um ex-diplomata, o atropelamento de uma criança de cinco anos, o apagamento de um criminoso rival. Mas é principalmente o assassinato do ex-diplomata que reacende a memória de um evento ocorrido seis anos antes: o desaparecimento de um fotógrafo. Outra investigação em cena, por parte do vice-cônsul de Xangai, exercendo as funções de cônsul de Pequim, atendendo ao pedido do influente empresário, pai do fotógrafo, uma busca pelo filho no território mongólico.

Para este cenário toda uma nação é inventada, sua geografia, seus costumes, a apropriação de suas tradições. As personagens que vivem a jornada de *Mongólia* tampouco são vistas como presentes no mundo real. A busca nesse país imaginário e um outro país de onde se partiu, o

Brasil, são apenas nomes palpáveis em nosso conhecimento. Mas existem outros crimes e investigações em curso? O leitor em busca da identificação dos narradores e seus interesses, não seria uma das investigações? O leitor no rastro do documento, não seria outra investigação? E qual seria o crime?

Quem o autor constrói naquele narrador? Quem o narrador constrói como redator da carta-testamento de *Nove Noites*? Ou quem é o escritor que lê os diários duplos de *Mongólia*? Como pergunta Arfuch (2010, p. 53), “até que ponto pode se falar de “identidade” entre autor, narrador e personagem?” O narrador-jornalista não é nomeado nas páginas de seu romance. Seria um narrador autoficcional, que “pressupõe sempre a ambigüidade da referência, a sutileza da imbricação entre vida e obra, um leitor sempre em falso, driblado pela desestabilização de uma escrita de si em outros” (AZEVEDO, 2007, p. 48).

Deparamo-nos com uma vertente do próprio Bernardo Carvalho. A figura do narrador de *Nove Noites*, como pontua Klinger (2006), “está montada com traços autobiográficos e Bernardo Carvalho, ao colocar na orelha do livro uma foto sua, aos seis anos de idade de mãos dadas com um índio do Xingu, insere sua própria imagem na trama romanesca” (p. 11). Mas Bernardo Carvalho não coloca uma foto sua: trata-se de mais uma armadilha da criação. A edição contém uma foto de uma criança e um índio e a legenda “O autor, aos seis anos, no Xingu”. Contudo, as referências técnicas do livro creditam a foto para um banco de imagens. A quem se referia essa palavra “autor” escrita na primeira edição? Na edição de *Mongólia* também encontramos uma foto, no mesmo local da edição de *Nove Noites*, sem legendas, mas creditada como “O autor em Tsambagarav”. Sendo que este último autor corresponde a Bernardo Carvalho e o insere como viajante em *Mongólia*.

Anteriormente Klinger cita Moriconi, que extraio do original de forma estendida: “O traço marcante na ficção mais recente é a presença autobiográfica real do autor empírico em textos que por outro lado são ficcionais, emoldurados [...] como «romances», «novelas», «contos»” (MORICONI, 2005, p. 14-15), para então argumentar que real e inventado convivem em seus opostos. O romance “problematiza[] a ideia de referência e assim incita [] a abandonar os rígidos binarismos entre «fato» e «ficção»” (KLINGER, 2006, p. 10).

Vivido-inventado, ficção-real, se (con)fundem neste romance, tendo com pressuposto que “a ficção não é (...) uma reivindicação do falso” (SAER, 1991), é uma proposta do compreensível (RANCIÈRE, 2005). O simulacro de Bernardo Carvalho como personagem não seria

de fato uma mentira, seria uma verdade parcial. Apesar de Debord ler esta parcialidade de forma negativa, deturpo sua interpretação citando-o para ancorar a ideia de uma verdade inventada para o deleite da ficção: “a realidade considerada *parcialmente* reflete em sua própria unidade geral um pseudo mundo *à parte*, objeto de pura contemplação” (DEBORD, 2003 [1967], p.13). É uma verdade metafórica, uma dimensão espelhada no mundo vivido, feita a partir da imaginação e que apenas existe para a história ficcional.

Bernardo Carvalho sobrepõe verdade-história-falso-construção em uma mesma linha condutora da trama. “Mesmo aquelas ficções que incorporam o falso de um modo deliberado (...) o fazem não para confundir o leitor, mas para assinalar o caráter duplo da ficção, que mescla, de um modo inevitável, o empírico e o imaginário” (SAER, 1991). Nosso autor cria uma fábula de sua própria vida, entrelaçamentos do seu mito de si, crível ou não, vivenciada ou não. “É a *fábula da vida*, narrada uma e outra vez, o que constitui em verdade o objetivo de toda biografia” (ARFUCH, 2010, p. 71). Temos em *Nove Noites* a mescla de múltiplas biografias, que as vezes se combinam e às vezes são o narrar sobre a mesma pessoa: Bernardo Carvalho, narrador-jornalista, Buell Quain.

Klinger considera que o gênero narrativo a que pode pertencer *Nove Noites* é a Meta-ficção historiográfica, postulada por Linda Hutcheon. A meta-ficção historiográfica sugere, exatamente, “que a oposição binária entre fato e ficção já não é relevante” (KLINGER, 2006, p. 181). Pela síntese de Klinger quanto à tese de Hutcheon sobre a Meta-ficção historiográfica (MFH):

A MFH ressalta sua existência como discurso e ao mesmo tempo propõe uma relação de referência, embora problemática, com o mundo histórico (HUTCHEON, p. 183). A MFH instaura o significado por meio de sua auto-refletividade metaficcional e ao mesmo tempo não deixa desaparecer o referente (HUTCHEON, p. 193). Assim, a MFH problematiza a própria noção de referência (HUTCHEON, p. 196).

Segundo Linda Hutcheon, todos os modelos referenciais para lidar com a ficção e a não-ficção tendem a ser binários, enquanto que a referencialidade da MFH (e de *Nove Noites*) é múltipla: ao mesmo tempo intra-textual (auto-referência), inter-textual e hermenêutica (segundo

Hutcheon, a referência à própria situação da enunciação). (KLINGER, 2006, p. 181-182)

Entretanto, continua Klinger, *Nove Noites* vai além: o ponto central de relação não está na “nova história”, mas na “relação deste com a etnografia (pós-moderna)” (Klinger, 2006, p.182), na identidade e outridade (representação da diferença cultural), postas pela qualidade da trama e os contrastes da narrativa. Carvalho insere uma foto tida como retrato de si próprio e como do narrador ao mesmo tempo, priorizando a dubiedade. E faz questão de contestar a suposta verdade que ele próprio criou: “eu imaginei a oitava carta”, diz o narrador-jornalista, para si ou para o leitor, quanto ao testamento de Manoel Perna.

O filósofo Jacques Rancière (2005, p. 58) escreve: “O real precisa ser ficcionado para ser pensado”. Mas o que é real e o que é ficção? Há algo para se caracterizar como real? Há real? Na linguagem comum o real são os fatos, o que concretamente existe ou aconteceu. Como, então, a interpretação do que é posto diante dos olhos e o que chega aos ouvidos pode ser efetivamente a verdade concreta, não imaginada, não abstrata, não ilusória, não sentida e transcrita? Dirigimos nossa atenção à representação, ao eu, ao ele, ao outro, sem deixar de pensá-la como verdade. Lemos a imagem, lemos a legenda e instauramos seus significados cruzados com o enredo do romance e do artefato livro.

Desvendar o crime ou inventar uma boa história pode não ser necessariamente descobrir a verdade, recortar a história factual. Dar fim à investigação pode ser apenas concordar com seu fracasso ou juntar fragmentos de uma verossimilhança. Descobrir o sentido por trás das palavras de fantasia e os vazios da existência, remontar uma outra história possível em si mesmo. Em *Nove Noites*, se quer compreender a morte, o suicídio e a relação paternal. A morte e o pai são mistérios igualmente incompreensíveis. Ambos, objetos de pesquisa, são busca na narrativa de *Nove Noites*. O pai é o incerto, escreveu FREUD (1908), e por mais que os dois personagens saibam quem são seus pais nominalmente, a relação descrita torna-os personagens turvos. A morte, por sua vez, é a certeza que se tenta negar mesmo depois de já ter ocorrido. O suicídio não é reconhecido como possibilidade, é necessário achar a razão, levantar outras teorias: a doença física ou mental. O pai é o elo de fraqueza dos personagens, o constante questionamento da competência em existir de seus filhos. É necessário anular dúvida e certeza. Dar um fim por negação ou aceite.

Dar fim à investigação para o Ocidental de *Mongólia* foi encontrar o seu próprio reflexo maltratado na soleira da porta de uma casa estranha, após desistir de sua busca:

Estou há dias sem me ver, há dias sem me olhar no espelho, e, de repente, é como se me visse sujo, magro, barbado, com o cabelo comprido, esfarrapado. Sou eu na porta, fora de mim. É o meu rosto em outro corpo, que se assusta ao nos ver” (CARVALHO, 2003, p. 176, grifo do autor).

O investigador encontrara o objeto da investigação, seu meio-irmão, um desconhecido desaparecido. Se reconhece no outro vinte anos depois de ter buscado a conexão familiar e não ter sido aceito pelo pai que não (o) conhecia. Em *Mongólia* se quer encontrar os motivos de um morto, um desaparecido, uma ligação com o passado, o dom literário, um sentido para o acaso. E este sentido vem novamente passar pelas relações familiares. “A literatura é o ensaio que procura interpretar muito engenhosamente os mitos que já não se compreende, no momento em que eles já não são compreendidos, porque já não se sabe sonhá-los nem reproduzi-los”. (DELEUZE, 2002 [1953], p. 12).

Narrar uma vida pode ser preencher incertezas de forma coerente com o que se espera do espetáculo do outro. Não obstante, o outro reflete sua ordinariedade sendo quem seu narrador busca, servindo de reflexo para contar a história do desejo de ser ou da imagem de si. O narrador-jornalista mente a si próprio inventando o testemunho que inicia *Nove Noites* e é o condutor nas decisões da investigação por novos fragmentos que complementem a história de Quain. Faz literatura e continua a cadência da história. Demonstra ao leitor que ele conhece o vivido, dando as referências do passar do tempo, as atrocidades dos conflitos entre nações: a Segunda guerra, a guerra do Golfo, o ataque às torres gêmeas e a histeria americana por causa do Antraz. Conduz o leitor em seu conhecimento do que crê como real para por na ordem do possível os desdobramentos da história de indivíduos. Cito Rancière:

A soberania estética da literatura não é [...] o reino da ficção. É, ao contrário, um regime de indistinção tendencial entre a razão das ordenações descritivas e narrativas da ficção e as ordenações da descrição e interpretação dos fenômenos do mundo histórico e social.

Quando Balzac [...] faz [o leitor] entrar, com o herói de *A pele de onagro*, na loja do antiquário onde se acumulam em desordem objetos profanos e sagrados, selvagens e civilizados, antigos e modernos, que resumem, cada um, um mundo; estabelece um regime de equivalência entre os signos do novo romance e os signos da descrição ou da interpretação dos fenômenos de uma civilização. Ele forja essa nova racionalidade do banal e do obscuro que se contrapõe às grandes ordenações aristotélicas e se tornará a nova racionalidade da história da vida material oposta às histórias dos grandes feitos e dos grandes personagens.

Assim se encontra revogada a linha divisória aristotélica entre duas “histórias” - a dos historiadores e a dos poetas -, a qual não separava somente a realidade e a ficção, mas também a sucessão empírica e a necessidade construída. (RANCIÈRE, 2005, p. 55-56)

O romance *Mongólia* é repleto de informações postas como históricas e dados dos costumes da população que pouco serão testados pelo leitor. Os destaques a seguir foram todos extraídos do romance supracitado de Carvalho (2003). Menção ao rei que imperava em 1809 (p. 58); e ao primeiro-ministro, Gender, executado em 1937 sob as ordens de Stalin (p. 89); à criação do museu de belas artes em 1992 (p. 47); ou à criação da cidade de Darkhan em 1961 (p. 153), são feitas ao contar da viagem. Do mesmo modo que também fazem parte da narrativa as impressões dos viajantes em relação às cidades e às pessoas dos locais visitados, como: “Na Mongólia, as mães cheiram os filhos no rosto, em vez de beijá-los” (p. 113); Ou “a escala arquitetônica aqui [em Pequim] é inumana” (p. 17); Ou ainda, “a entrada do prédio era imunda. Havia um cheiro horrível, provavelmente de banha de carneiro” (p. 64); E assim segue com descrições e interpretações.

O leitor ocidental, o público mais óbvio do romance escrito em português de um autor brasileiro, irá a princípio aceitar o que é verificável como verdade. E até mesmo sentir empatia com o estranhamento dos personagens imersos na cultura oriental e, principalmente, a nômade. Mas Bernardo Carvalho não quer construir um guia sobre a Mongólia, quer criar a sua própria Mongólia, talvez a que imaginou ao vivenciá-la, talvez apenas um nome referencial, por

onde tenha passado. Um engodo feito com a intenção de ser reconhecido, nas palavras de Carvalho, em entrevista ao Paiol Literário:

Com *Mongólia*, os leitores acharam que o que estava ali era um país real. Numa palestra em Goiânia, havia uma professora que imprimiu um jornal com todos os dados geográficos da Mongólia: população, renda *per capita*, etc. Eu falei para ela que a Mongólia do romance é um país imaginário, que eu inventei. [...] A professora ficou muito chocada, pois era um país real com o arcabouço subjetivo de um sujeito que não tem nada a ver com aquele país, em choque com aquela realidade⁷.

O simulacro da busca é o que importa para dar sentido à narrativa. O escritor parece esperar o equívoco como troféu pra o seu desprezo com o tangível. Cria-se o espaço da própria criação: refletir um outro é o que importa para projetar a si mesmo. O narrador-jornalista de *Nove noites* encontra Quain para poder se ver nas palavras, o autor cria o narrador para poder se criar em história. O narrador sabe que não há resposta. Bernardo Carvalho escolheu a impossibilidade de resolver o mistério: “Você nunca vai descobrir o que leva um suicida a se matar. Esse é o princípio do suicídio. O que me interessou na história é que ela é insolúvel. Era uma pesquisa detetivesca para a qual eu já sabia que não haveria resposta” (CARVALHO, 2011).

Não há resposta para sua relação com o pai, não há resposta para suas memórias de infância e muito menos para o suicídio de Quain. Mas a resposta não importa. Quando a investigação “não tinha mais para onde ir [...] a ficção aflorou” (CARVALHO, 2011). Ao criar um testamento, novamente uma prova da história feita na consciência da morte de si, inventa a continuidade do enigma. Inventa a continuidade do propósito de investigar o outro, o passado, o morto, e essencialmente inventa para si próprio ou a si próprio.

Escreve um romance de sua investigação jornalística, escreve ficção em sua documentação, escreve memórias pessoais ao tentar

⁷ CARVALHO, Bernardo. Paiol literário. *Rascunho*. Curitiba, ago. 2007.

Disponível em:

<<http://rascunho.rpc.com.br/index.php?ras=secao.php&modelo=2&secao=45&lista=0&subsecao=0&ordem=1504>>. Acessado em 5 de julho de 2012.

Entrevista concedida por Bernardo Carvalho a José Castello.

remontar a história. Tem como obrigação escrever o ocorrido (mesmo que não seja possível escrever tal qual algo ocorre ou ocorreu, mesmo que esteja sempre em busca de representar, busca com a inocência ou a dissimulação desta obrigação de contar “segundo os fatos”), o percurso, as intersecções. Refuta o peso de sua própria história pondo-a em complemento com o outro, pondo-a como vivente em sua própria história, construção de “sis”:

O escrever não é determinação ulterior de um querer primitivo. O escrever desperta ao contrário o sentido de vontade da vontade: liberdade, ruptura como meio da história empírica tendo em vista um acordo com a essência oculta da empiria, com a pura historicidade. Querer-escrever e não o desejo de escrever, pois não se trata de afecção, mas de liberdade e de dever. Na sua relação ao ser, o querer-escrever pretenderia ser a única saída para fora da afecção. Saída apenas visada e ainda com uma visada que não tem a certeza de ser possível a salvação nem de ela estar fora da afecção. Ser afetado é ser finito: escrever seria ainda usar da manha em relação à finitude, e querer atingir o ser fora do sendo, o ser que não poderia ser nem me afetar *ele próprio*. Seria querer esquecer a diferença: esquecer a escritura na palavra presente, tida como viva e pura. (DERRIDA, 2011 [1967], p. 16)

O diplomata aposentado de *Mongólia* também queria ou necessitava escrever? O Ocidental viajante também necessitava escrever. O desaparecido, antes de emudecer-se, também necessitava escrever. Todos produzem testemunhos e preceitos sobre o que apreendem materializados na escrita, transpondo seus sentidos transferindo-os para a escrita. No existir não há verdadeiro ou falso, há o posto. O possível de ser transpassado para a palavra escrita. A cena posta em *Nove Noites*, aquela que parece o crime, é o já alarmado crime sobre si, o suicídio de Buell Quain. Contudo, por mais que a narrativa se desenvolva na justificativa de que seu narrador busca uma resposta para o suicídio, a investigação não é sobre a atrocidade desta morte, é sobre a vida. A atrocidade de suas vidas. Criam-se documentos para referenciá-las em sua importância de existir. Registra-se a vida banal, tão comum como a vida do investigado ou do autor. “A autoficção moderna tem então como artimanha narrativa um mecanismo especular pelo qual se

produz um reflexo (distorcido) do autor ou do livro dentro do livro”. (AMICOLA, 2009, p. 189, tradução nossa). Também registram-se fracassos, é uma busca falha, que não espera resposta às perguntas, que relaciona o temporalmente incompatível, e assim, fadada ao fracasso desde seu início, omite sua sina para crer poder desvendar seu mito.

Buell Quain fracassa em estudar os índios, antes de cumprir seus desígnios, se suicida e por seu fracasso se desculpa:

Pedi que as minhas notas e o gravador (me desculpe, sem nenhuma gravação) fossem enviados ao Museu. Por favor, remeta as notas para Columbia. “Não pense o pior de mim, Apreciei sua amizade. Mas não posso terminar o catálogo da coleção que os índios vão encaixotar e lhe enviar. Pedi que dois contos lhe fossem remetidos por conta do meu fracasso (...)” (CARVALHO, 2006, p. 19).

Bernardo Carvalho escolhe fracassar, ou assim simula na descrição do método do já realizado, ao escrever uma “não-ficção”, por mais que seus leitores desavisados acreditem em sua verdade:

Entendi o que as pessoas queriam: história real, livro baseado em história real. Pensei: “se é isso que eles querem, é isso que eu vou fazer”. Mas resolvi fazer algo perverso para enganar o leitor, criar uma armadilha. O leitor acha que está lendo uma história real, mas é tudo mentira. Tinha foto, autobiografia, etc. E não é que funcionou [!?] O pior é que a minha intenção de criar uma armadilha, de brincar, de ser irônico, foi lida em primeiro grau, não foi lida em segundo grau. A maioria não percebeu que eu estava fazendo um jogo com aquilo (CARVALHO, 2007).

O narrador-jornalista inventa tanto a conquista quanto o fracasso em descobrir os porquês de Quain, inventa o testamento e no testamento inventa que existiria uma oitava carta a um destinatário misterioso, suspeita levantada no desespero de achar uma razão que não havia encontrado nas provas a que tivera acesso: “comecei a acalentar a suposição de que devia haver (ou ter havido) uma oitava carta” (CARVALHO, 2006, p. 119). Assim persegue este destinatário como o único que detém verdadeiramente o conhecimento sobre os motivos do

suicídio. Alguém tem a resposta. Interliga os acontecimentos de sua vida para o entrecruzar da narrativa de Quain. Reconhece o nome de Quain na boca de um moribundo, um nome outrora ininteligível na memória – “eu quis entender no início: ‘Well...’ [...] e ele repetia: ‘Bill Cohen!’ [...]” (CARVALHO, 2006, p. 130) –, reconhece em Andrew Parsons, fotógrafo americano, no leito ao lado do pai do narrador-jornalista, o homem a quem estaria destinada a carta de Quain ocultada. O próprio narrador-jornalista-investigador tem a resposta em suas memórias – justo a memória, aquele lugar que não pode ser revisitado. Veremos o processo de descoberta pelo narrador em sua memória da ligação entre o doente acamado ao lado do pai e o mistério que persegue mais detalhadamente no próximo capítulo.

Em seu último ato de pesquisa encontraria o filho do fotógrafo, quem lhe confia ter recebido a notícia, quando tinha dezessete anos, de que seu pai verdadeiro teria morrido no coração do Brasil ao tentar voltar para casa para lhe conhecer. Neste momento de revelação, o narrador-jornalista nega a descoberta. Nega ser o fotógrafo o destinatário da carta de Quain, nega que este filho, com mais de sessenta anos, sozinho em um pequeno apartamento, um perdido que “comia de boca aberta e falava de boca cheia”, nega que ele pudesse ser, enfim, o filho de Quain, o filho da suposta esposa, que supostamente o teria traído com um amigo, a resposta para o retorno, a chave para o suicídio. Entre as fotos “não estavam os dois retratos amarelados de Buell Quain, de frente e de perfil, que eu tinha visto nos arquivos de Heloísa Alberto Torres. Não havia nada que provasse uma ligação entre Quain e o fotógrafo” (CARVALHO, 2006, p. 149). O testemunho coincidente não fora suficiente. Era necessário o documento, o testemunho era a ficção dos dois. Como escreve Rancière,

a revolução estética transforma radicalmente as coisas: o testemunho e a ficção pertencem a um mesmo regime de sentido. De um lado, o “empírico” traz as marcas do verdadeiro sob a forma de rastros e vestígios. “O que sucedeu” remete pois diretamente a um regime de verdade um regime de *mostração* de sua própria necessidade. Do outro, “o que podia suceder” não tem mais a forma autônoma e linear da ordenação de ações. (RANCIÈRE, 2005, p. 56)

O testemunho é ficção para os mongóis, segundo a interpretação do fotógrafo desaparecido, segundo nota de seu diário como nos

transcreve o narrador: “Ninguém sabe nada de lugar nenhum. [...] O passado, quando não se perdeu, agora são lendas e suposições nebulosas. Eles não têm outro uso para a imaginação. [...] Agora, **lembrar é imaginar**”. (CARVALHO, 2003, p. 91, grifo nosso). A ficção triunfa como possibilidade da verdade, mentira, verossimilhança. Também a mentira triunfa como o caminho de descobrir a narrativa: “Não ia arriscar. Inventei tudo [...] as palavras dali em diante não teriam nenhuma importância. Eu podia dizer o que quisesse [...], só não podia dizer a verdade. Só a verdade poria tudo a perder” (CARVALHO, 2006, p. 133-144). Ao final de sua busca, quase no momento da desistência da procura de um sentido para a vida de Buell Quain, o narrador-jornalista crê que a verdade apenas lhe será revelada sem que o outro saiba o que está revelando.

O guia de *Mongólia* adverte sobre a história que seu cliente montava com os depoimentos que o guia traduzia ao longo do percurso de sua busca por desvendar um enigma de uma mitologia desconhecida: “*era ele que criava a história com as suas perguntas*. A história estava na cabeça dele. Será que não percebia? Era ele que levava todo mundo a contar o que ele queria ouvir. Aquilo era uma alucinação [...]” (CARVALHO, 2003, p. 169, grifo nosso). E de certa forma o narrador-jornalista de *Nove noites* concorda: “A realidade é o que se compartilha” (CARVALHO, 2006, p. 149). E também concorda que os outros contam o que aquele que pergunta quer ouvir, incrédulo com a história de sua grande descoberta, o suposto filho de Quain ou do fotógrafo americano. O narrador-jornalista escreve: “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” (CARVALHO, 2006, p. 147). A mesma impressão teve, em *Mongólia*, o Ocidental: “Não dá para saber quando e onde a história começa. Uma coisa leva a outra, e a coerência parece só ter efeito retroativo” (CARVALHO, 2003, p. 132).

Poderia chegar à afirmação de que a verdade é aquilo que o leitor acredita como tal. A verdade é a experiência da leitura. É até onde a invenção pode germinar a dúvida. Verdade e ficção não são limítrofes, quando podem estar no mesmo terreno. A foto do “autor, aos 6 anos, no Xingu”, a *priori* é uma construção ficcional. É apenas uma foto comprada em um banco de imagens, o “Getty images”, como é a referência da foto na sua primeira edição. São modelos, representam quem deseja-se representar, assim é sua função.

Não importa mais se um dia um menino chamado Bernardo Carvalho teve uma foto tirada ao lado de um índio, esta foto foi tirada

por uma fotografia profissional e passadas algumas décadas este, que outrora foi apenas um menino, agora escritor, encontra e compra a foto de um banco de imagens para ilustrar a capa de seu livro, colocando na legenda da foto que esta representa o “autor”. O “o autor” não se refere a Bernardo Carvalho, “o autor” se refere à representação do autor do livro. Na lógica de que *Nove noites* é a obra do narrador-jornalista, ou seja, é a obra de um personagem ficcional, um autor suposto, tendo sua representação ficcional, a interpretação da foto é sempre a de uma representação válida.

A foto é a criação, a apropriação do real para compor a reflexão de realidade que a história contada busca. Santiago afirma que “o narrador pós-moderno sabe “que o «real» e o «autêntico» são construções de linguagem” (SANTIAGO, 2002, p. 46). Este narrador é aquele que

transmite uma "sabedoria" que é decorrência da observação de uma vivência alheia a ele, visto que a ação que narra não foi tecida na substância viva da sua existência. Nesse sentido, ele é o puro ficcionista, pois tem de dar "autenticidade" a uma ação que, por não ter o respaldo da vivência, estaria desprovida de autenticidade. Esta advém da verossimilhança que é produto da lógica interna do relato. (Santiago, 2002, p46).

Bernardo Carvalho é um narrador que se por um lado pode ter características do narrador tradicional, que transmite um conhecimento por uma experiência de vida (Benjamin) expressada com correlato na autoridade (Agamben) – o Neto do marechal Rondon, explorador das fronteiras brasileiras, promotor de pacificações e que organizou e dirigiu o primeiro serviço de proteção aos índios no Brasil, é narrador sobre a tragédia de um estrangeiro, mas no âmbito de um ambiente por ele vivenciado.

Por outro, estando a sabedoria em decréscimo na narrativa, *Nove noites* institui-se como espaço onde a verdade é variável, não há a razão, ignora-se uma versão final dos fatos, como um romance, seu narrador é um indivíduo isolado em suas percepções, o narrador-jornalista descreve seus sentimentos e busca entender o que se passava na consciência de Buell Quain que o levou ao suicídio.

Ainda assim, recolhe da notícia, da informação o dado primordial para o desenvolvimento da história, vem do jornal a novidade, que se passou há 60 anos antes – Buell Quain se suicidará. Ainda, se

voltarmos ao narrador pós-moderno descrito por Santiago, que observa e ficcionaliza sobre a vivência alheia, é o narrador-jornalista, justo um personagem com uma profissão característica do narrador pós-moderno que fala sobre os dias de Buell Quain através do conhecimento recolhido pela pesquisa de cartas e relatos de terceiros.

Por último, segundo Klinger este narrador é pós-etnográfico, “se constrói no interstício entre o relato de si e o relato sobre o outro, entre a ficção e o real, no espaço intermediário entre o centro e as margens” (KLINGER, 2006, p. 119). Pois, como no romance *Nove noites*, os narradores “se interessam pelo outro tal como um narrador-jornalista, mas não como espetáculo a que assistem da platéia, pois se envolvem com ele, convivem à maneira do etnógrafo” que escolhe um espaço, adentra na cultura e linguagem para posteriormente escrever e descrever sua experiência (KLINGER, 2006, p. 112), só que não pretendem obter sabedoria disto, não como um antropólogo que deseja ser o mais fidedigno, mais como um auto-etnógrafo que se torna autor do estudo sobre seu próprio grupo social estudado, um outro, um deslocado, um diferente, uma quimera que fala sobre si mesma. Em uma pesquisa vivencial, ganha-se a autoridade de autor para falar sobre a experiência do outro que encontrou nesta experiência “antropológica”. Como destaca Klinger (2006, p. 118) no desenvolvimento do conceito da narrativa pós-etnológica, “o discurso sobre o outro somente é válido se ele se mostrar a si próprio como uma construção” para a antropologia pós-moderna. E deste conceito é que Klinger recorta o prefixo pós, para estar junto à identificação do narrador de Bernardo Carvalho.

Ora, se “madame Bovary sou eu”, se tantos narradores-personagens não inscritos como autores supostos são representações de relatos de si; se a verdade é uma perspectiva de quem conta; se o real é a informação que se tem no presente; se a autoficção é junção da ficção e do real; se sempre somos a margem de um outro, ao invés da negação, poderíamos adotar uma característica múltipla destes narradores?

*

Voltando ao narrador de *Mongólia*, após este finalizar o texto sobre a viagem do Ocidental em resgate do desaparecido, com seus comentários entre paráfrases e citações extraídas dos diários do desaparecido e da carta à esposa não enviada do Ocidental, temos no último capítulo do livro: “A literatura quem faz são os outros”

(CARVALHO, 2003, p.182). A literatura quem faz é quem lê a história, quem a interpreta e a recria em seu paralelo com o mundo de que tem a impressão. O mundo do momento da leitura. Blanchot (1997) escreve que, se o escritor optar por apagar-se, então: “O leitor faz a obra; lendo-a, ele a cria; é o seu verdadeiro autor, é a consciência e a substância viva da coisa escrita; assim o autor só tem uma meta, escrever para o leitor e se confundir com ele” (p. 296). Seria o leitor que decidiria os valores e lacunas de uma boa história mal contada, aquela que o escritor criou para prender por seus labirintos e curiosidades, aquela que apenas irá contar o suficiente para manter a imaginação ativa.

Contudo Blanchot (1997) contesta esta possibilidade, “pois o leitor não quer uma obra escrita por ele; quer justamente uma obra estrangeira em que descubra algo desconhecido” (p. 296-297). A sensação do livro incompleto ao término da leitura é constante. Ao mesmo tempo, este algo desconhecido, também é o que Bernardo Carvalho diz procurar em seus livros, diz construir em suas narrativas.

Ao colocar ficção e verdade em contestação de limites, ao colocar em dúvida quem é o “eu”, autor da narrativa, ao recriar a si próprio, ao esperar a intervenção do leitor e a negar-se a fornecer a interpretação de sua escrita, Bernardo Carvalho diz desconfigurar a segurança para por à prova o que todos nós, enquanto sociedade, temos como certo, como dado, como conhecido. Os mistérios de seus romances iniciam pelo gênero da narrativa, posto em questão pelos críticos e pelo uso do documento biográfico, carta/diário/testamento, instalam-se na identificação do narrador e personagens e transitam pelas perguntas levantadas pelo enredo. Continuamos sendo um leitor desconfiado que busca pistas e correlações em cada expressão usual em outros Gêneros, buscamos nossa própria verdade.

5. Autoficção

Porque falar é saber que o pensamento deve tornar-se estranho a si próprio para ser dito e exposto.

Jacques Derrida

Mais uma vez, e não a última, voltemos a saber que *Nove noites* é uma obra narrada por uma pessoa não nomeada, mas que tem indícios de ser compatível com seu autor efetivo. “Um eu narrador se implicava em um texto ficcional dotando o protagonista com seu nome e uma estilização de sua própria personalidade”, escreve Amícola (2009, p. 182), ao analisar a narrativa *Trans-Atlântico*, de Gombrowicz, mas aproprio-me para descrever a relação do narrador de *Nove Noites* e seu autor Bernardo Carvalho, que, todavia, oculta seu nome. O autor por mais que não confirme ou desminta ser o narrador de seu romance, relata as interpelações de sua exposição com este livro, negando-a: “Não acho confessional. Não me senti exposto em nada, me senti totalmente à vontade. De todos que escrevi, talvez esse seja o livro em que eu me sinto menos constrangido” (CARVALHO, 2002). A dubiedade entre ficção e realidade o conforta.

O narrador-jornalista de *Nove Noites* investiga para escrever um romance. Ele exerce a profissão de jornalista, mas para esta empreitada assume buscar a construção de uma história ficcional. Ao tentar convencer que seus entrevistados contem sobre o passado, diz que não há por que se preocupar, pois apenas quer escrever um romance, ficção, “historinha, sem nenhuma consequência na realidade” (CARVALHO, 2006, p. 85).

Uma característica comum da autoficção é de que “o protagonista professa seu ofício de escritor e que sobre essa profissão a mesma narração se encarrega de lançar uma visão, muitas vezes, sarcástica ou simplesmente meta-reflexiva” (AMICOLA, 2009, p. 187). Seu ofício é assumido, o valor do ofício é questionado. O narrador de *Mongólia*, no início de seu relato, desacredita a condição de escritor: “a literatura já não tem importância. Bastaria começar a escrever. Ninguém vai prestar atenção no que eu faço. Já não tenho nenhuma desculpa para a mais simples e evidente falta de vontade e de talento” (CARVALHO, 2003,

p. 11). Executa sua intenção de ser escritor e mesmo assim, desdenha de si mesmo: “Escrevi este texto em sete dias, [...] depois de mais de quarenta anos adiando o meu projeto de escritor. A bem dizer, não fiz mais do que transcrever e parafrasear os diários, e a eles acrescentar a minha opinião” (CARVALHO, 2003, p. 182).

Os narradores de *Mongólia* não recebem nomes, são identificados primeiramente por suas atuações profissionais. Sabem seus nomes, mas estes não são registrados na escrita. O narrador central, que terá acesso aos escritos dos dois outros narradores, lhes atribuirá designações para desempenhar a história. Do narrador central saberemos que é ex-embaixador, que ansiou ser escritor por longos anos e que apenas realiza o ofício neste romance. Sabemos também que está com setenta e nove anos, tem netos e é divorciado. O narrador cuja morte desencadeia o livro escrito pelo ex-embaixador era diplomata, órfão de mãe aos dezesseis anos, não reconhecido pelo pai e meio-irmão do último narrador, denominado como “o Ocidental”, tem dois filhos e escreve uma carta destinada à esposa ou indiretamente ao narrador central. O primeiro narrador escreve dois diários de viagem, aos quais todos os outros dois narradores tiveram acesso; é fotógrafo, meio-irmão do Ocidental, denominado “o desaparecido” ou Buruu Nomton, expressão mongol para desajustado e sua relação familiar parece se limitar ao pai. Nenhum deles aparentemente seriam narradores autoficcionais. Mas é de Bernardo Carvalho, na condição de fotógrafo, a foto que ilustra a capa do livro.

O narrador-jornalista não assina seu relato com o nome do autor Bernardo Carvalho, por outro lado, conta, em *Nove noites* uma história entrecruzada com sua biografia. Como já dito, são ambos bisnetos do Marechal Rondon, têm experiências com o Xingu dos tempos dos irmãos Villas-Bôas e são jornalistas escrevendo um romance. Bernardo Carvalho anexa ao livro notas da veracidade da existência de um alguém objeto da história, da mesma forma que escreve em tom de aviso público que a história final é ficcional: “Este é um livro de ficção, embora esteja baseado em fatos, experiências e pessoas reais” (CARVALHO, 2006, p. 151). O narrador-jornalista também busca comprovar seus escritos com as documentações coletadas por Carvalho. Garante sua distância e seu mistério, assim como certifica-se da vida da ficção entre este mundo de fatos.

O narrador-jornalista constrói paralelamente à investigação sobre Quain um “relato retrospectivo em prosa que [sendo autor e narrador, figura-se como] uma pessoa real [que] faz [o relato] de sua própria existência, acentuando sua vida individual, particularmente a história de

sua personalidade” (LEJEUNE, 1975, p. 14). Seria uma afirmação condizente com a definição de autobiografia de Lejeune (1975) se a torção aplicada não envolvesse a ressalva de que o narrador-jornalista de *Nove noites* não é “totalmente real” e de que sua existência está posta para por em dúvida os preceitos de realidade. Eis que estico a teoria para ver o reflexo que procuro, duas vezes Carvalho, duas vezes narrador, em um mesmo contorno. Em um primeiro momento aceitei a não nomeação explícita do narrador com o nome do autor, acreditando na omissão e os indícios como prova suficiente. Depois, contra o pacto de realidade, o pacto biográfico de Lejeune, que obrigaria o autor a escrever a verdade vivida sobre sua personagem objeto do discurso, pelo simples fato de ter nomeado a pessoa no mundo ou pelo uso da primeira pessoa, aceito que o narrador é parte ficção e mesmo assim constrói uma autobiografia.

Nove noites apresenta-se pela negativa do autor nas informações formais, nega que a narrativa seja não-ficcional, conforme nota do autor ao final do livro. O livro *Nove noites* possui datas compatíveis com o real, fotos tiradas dos arquivos daqueles que inspiram a criação dos personagens presentes na narrativa, encontros com personalidades notoriamente conhecidas, marcando seus momentos históricos de construção de suas próprias narrativas, como o caso de Lévi-Strauss em sua passagem pelo Brasil, cuja experiência mencionada resultaria no texto de *Tristes Trópicos*.

A esse respeito, *Mongólia* é o inverso, é ficcional até nos dados reais. Bernardo Carvalho utiliza o nome de um país e de algumas cidades, dados de acontecimentos históricos da população e território e apropria-se destas verdades para criar uma fabulação sobre a sociedade mongol e chinesa, embaralha a cartografia e os clichês ocidentais e descreve uma Mongólia que desejou imaginar durante sua expedição.

Lejeune chama de romance autobiográfico

todos os textos de ficção nos quais o leitor pode ter razões para suspeitar, a partir de indícios que crê perceber, que se dá uma identidade entre o autor e o personagem, mesmo que o autor tenha preferido negar essa identidade ou, ao menos, não afirmá-la (LEJEUNE, 1975, 52).

Mas não há pacto entre o leitor e o escritor diferente de que o escritor irá construir uma narrativa para que, ao ler, o leitor construa sua própria história em sua ótica. O reconhecimento da ficção e realidade faz parte da ciência dos fatos e da crença do leitor. O narrador jornalista

de *Nove Noites*, tem sua criatividade aflorada pela curiosidade ao ler uma referência em um artigo de jornal, vinculando-a com uma lembrança da tragédia pessoal, alguém, até então anônimo, que estaria no leito do hospital ao lado do de seu pai. Transcrevo os trechos de *Nove noites* de quando o narrador faz a vinculação da história de Buell Quain com a sua própria história, onde “Bill Cohen”, citado anteriormente, ganha novas nuances na voz e se torna inteligível:

Li várias vezes o mesmo parágrafo e repeti o nome em voz alta para me certificar de que não estava sonhando, até entender — ou confirmar, já não sei — que o tinha ouvido antes (p. 8).

[...]

Meu pai foi levado para um quarto duplo, no setor de urgências. Era um sistema de semi-UTI, com quartos de dois leitos (p. 148).

[...]

Passsei a mão nos cabelos molhados do meu pai e me aproximei do leito ao lado. Quando abri as cortinas, o velho olhou para mim com olhos vidrados e se calou. Perguntei se estava tudo bem. Ele continuou me olhando em silêncio. Repeti em inglês. Perguntei se precisava de alguma coisa, se queria que eu chamasse a enfermeira. Ele não se mexia, mas chegou a balbuciar algum som, como se quisesse dizer que estava bem, ou pelo menos foi assim que eu o entendi ou quis entender no início: "Well...". Quando fechei a cortina, no entanto, ouvi um nome às minhas costas. Ele me chamava por outro nome. Abri as cortinas e perguntei de novo se precisava de alguma coisa. E ele repetiu o nome. Me chamava "Bill", ou pelo menos foi isso que entendi. Tentava estender o braço na minha direção. Segurei a mão dele. Ele apertou a minha com a força que lhe restava e começou a falar em inglês, com esforço, mas ao mesmo tempo num tom de voz de quem está feliz e admirado de rever um amigo: "Quem diria? Bill Cohen! Até que enfim! Rapaz, você não sabe há quanto tempo estou esperando" (p. 153).

[...]

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 o tinha ouvido antes e, fazendo a devida correção ortográfica na minha cabeça, descobri de quem falava o velho americano no hospital, quem era a pessoa a que ele se referia e que havia esperado por tanto tempo (CARVALHO, 2006, p. 154).

Como leitora tenho razões para acreditar (ou quero ter) em uma ficção expandida, no simulacro de que o livro que leio com a capa de *Nove Noites* foi escrito pelo narrador-jornalista deste livro, e ao mesmo tempo vejo traços de Bernardo Carvalho similares ao do narrador. Seguindo ainda as torções possíveis a partir de Lejeune (1975, p. 53), postula-se: “se a identidade [do autor] não é afirmada (caso da ficção), o leitor tratará de estabelecer semelhanças apesar do autor”. Sobre o tema ainda completa que se a identidade do autor é afirmada (caso da autobiografia), o leitor “tenderá a encontrar diferenças (erros, deformações, etc)” (LEJEUNE, 1975, p. 53). Carvalho não afirma ser o personagem, mas é possível supô-lo representando como personagem. Ele é e não é personagem, ao mesmo tempo. Ressalva para o aviso de Klinger: “cuida de não sugerir uma indiferenciação entre autobiografia e ficção. Uma e outra se distinguem pelos *horizontes de expectativas* que geram” (KLINGER, 2007, p. 44, grifo do original).

Minhas expectativas acompanham a curiosidade do projeto de Carvalho e de seu narrador. O narrador-jornalista expõe as mazelas de sua vida privada enquanto descobre as da vida de Buell Quain, antropólogo suicida que começa a ter desenhada uma vida correlata a do narrador. Escreve o que parece ser um diário de sua pesquisa, tornando públicas suas vidas privadas, anexa as cartas de Quain e de seus próximos, mistura história mundial às pequenas vivências.

Data o suicídio de Quain pelo marco de ser o “mesmo dia em que Albert Einstein enviou ao presidente Roosevelt a carta histórica em que alertava sobre a possibilidade da bomba atômica” (CARVALHO, 2006, 15). Conecta os conhecimentos da realidade do leitor com os novos fatos históricos documentados, completa a *non-fiction* com traços próprios no narrador de mesma profissão e parentesco e desenvolve sua construção da trama livremente no romance.

A narrativa de *Nove Noites* é uma busca por um rastro de arquivos, documentos e construções literárias de Buell Quain. Quanto aos escritos de biografias, memórias, correspondências, mesmo que para o âmbito da origem do romance moderno, Arfuch nos dá uma perspectiva:

a diversidade de fontes e arquivos e o caráter privado de muitos desses documentos tornam extremamente difícil seu estudo e até estabelecimento de repertórios, os rastros que emergem aqui e ali permitem reconstruir uma trama de inteligência para a análise da produção literária do século XVIII, que iria consolidando seu “efeito de verdade” tanto com a aparição de um sujeito “real” como garantia do “eu” que se enuncia quanto com a apropriação da primeira pessoa naquelas formas identificadas como *fiction*, que daria origem ao romance moderno (ARFUCH, 2010, 44)

A busca na reconstrução da verdade da história de Quain é dividida com a busca na compreensão do “eu” do narrador-personagem que executa esta reconstrução. *Nove noites e Mongólia* não buscam consolidar seu efeito de verdade, ao contrário, buscam por à prova toda a certeza almejando novas perspectivas, novas verdades. Bernardo Carvalho disse em uma entrevista⁸: “Se você quiser encontrar caminhos diferentes dos que já conhece, terá que remanejar seus sentidos e não se agarrar a certezas, estar disposto a correr o risco de se perder” (CARVALHO, 2010, p. 34). Mas estaria Carvalho fazendo caminhos diferentes dos já existentes ou estaria tentando irromper uma barreira que já vem sendo desafiada desde *Dom Quixote de La Mancha*, *A narrativa de A. Gordon Pym*, *Memórias póstumas de Brás Cubas* e tantas outras?

A apropriação da primeira pessoa nestes dois romances coloca o factual como ficção e cria a ficção como concreta. O narrador jornalista (que pode ser Bernardo Carvalho) como personagem inventado. E o embaixador fictício como possível de ser vivente no mundo real. “*Nove*

⁸ CARVALHO, Bernardo. O agente da solidão. In: PELLANDA, Luís Henrique. As melhores entrevistas do Rascunho. Porto Alegre: Arquipélogo Editorial, p. 26-39, 2010. Entrevista concedida por Bernardo Carvalho a Rogério Pereira, publicada no Rascunho 32, de dezembro de 2002.

noites joga com essa ambiguidade [o limite entre ficção e real]. Você nunca sabe onde está o limite, e é isso que lhe dá a sensação de labirinto” (CARVALHO, 2010, p. 34). Assim espera Carvalho.

Mongólia seria redigido por seu narrador-personagem como um mero exercício de “transcrever e parafrasear os diários, e a eles acrescentar a [] opinião” (CARVALHO, 2003, p. 182), após ter sido leitor de “papéis que nunca pens[ou] em ler e de cuja existência já não lembrava, guardados em meio a tudo o que não [lhe] serve” (CARVALHO, 2003, p. 13), coisas sem importância que o Ocidental “tinha deixado na embaixada de Pequim antes de voltar para Xangai” (CARVALHO, 2003, p. 11), como disse o narrador-diplomata. O narrador-autor leu em uma noite “um diário que ele [o Ocidental] escreveu na forma de uma longa carta à mulher no Brasil, e que nunca enviou” (CARVALHO, 2003, p. 14). Depois hesita quanto ao destinatário, “carta-diário endereçada em princípio à mulher no Brasil mas [...] que agora suspeito ter sido dirigida a mim” (CARVALHO, 2003, p. 16), para por fim ter certeza, “tinha me deixado suas anotações de viagem para que eu compreendesse, como uma explicação” (CARVALHO, 2003, p. 184) da forma como agiu, uma confissão do que não ousou falar pessoalmente.

Em *Nove noites*, quando se põe em questão a veracidade de uma das fontes, registros em cartas, que guiam o narrador-jornalista, com a afirmação que já exploramos de que “Manoel Perna não deixou nenhum testamento, e eu imaginei a oitava carta” (CARVALHO, 2006, p. 142): fonte, construção, narração, ficção e verdade transformam seus valores e dos personagens conforme a interpretação do leitor. Não apenas a identidade do narrador, como sendo a do escritor Bernardo Carvalho, não pode ser afirmada, como a nomeação dos personagens relatados pelo narrador-jornalista, não pode ser confirmada em seus discursos diretos. Estamos no lugar comum em que a verdade e a ficção são denominações difusas.

Se os gêneros literários do privado (confissões, autobiografias, memórias, diários íntimos, correspondências) “traçariam, para além de seu valor literário intrínseco, um espaço de autorreflexão decisivo para a consolidação do individualismo como um dos traços típicos do Ocidente” (ARFUCH, 2010, p. 36), a multiplicidade da possibilidade de si é a urgência do agora manifestada pela autoficção. A autoreflexão está presente também na dúvida que se estabelece para a própria palavra documentada, para a própria interpretação do vivido: o redator da carta-diário “não confiava nas próprias palavras. Seus olhos distorciam a realidade”, o narrador-diplomata não sabia como confiar nas palavras

escritas sobre a Mongólia. Ele disse: “Eu já sabia o que ele tinha visto na China, que não correspondia ao que eu via” (CARVALHO, 2003, p. 34).

São as decisões enquanto leitor que dão profundidade aos traços das histórias contadas em *Nove Noites* e poder de realidade às diferentes histórias de um mesmo “eu”, em um mesmo tempo. É a escolha do leitor de saber sobre o outro e compô-lo em sua ótica privilegiada: “o leitor é ativo e funciona como co-criador da obra”⁹, diz Carvalho. Este leitor, com amplo acesso às informações dispostas nas obras, tem uma posição na história já marcada. Aproprio-me da reflexão de Goulemot para caracterizar esta posição:

O leitor não é vítima de um engano, no máximo, é cúmplice. A violação do espaço privado faz com que o leitor saiba sempre mais do que cada um dos protagonistas que se confidenciam em suas cartas. Esse é o paradoxo que faz com que o segredo do espaço privado só se mostre eficaz quando deixa de ser segredo (GOULEMOT [1985] apud ARFUCH, 2010, 47)

Na qualidade de leitor, temos o panorama das confissões do narrador-jornalista, seus relatos das entrevistas, integrados à carta de Perna, Quain, mãe, orientadora, irmã e colegas. Somos dotados do poder de escolher as verdades que acreditamos como ficções e as ficções que acreditamos como verdades, do mesmo modo que somos privados de saber sua diferenciação na visão do autor. “A veracidade, atributo pretensamente científico, não é outra coisa que o suposto retórico de um gênero literário” (SAER, 1991). Cada linha de verdade é escrita como ficcional no romance. A potência do gênero *non-fiction* é utilizada com seus princípios estruturais, mas com a liberdade da ficção, o que leva ao questionamento da *non-fiction*:

No romance pós-moderno a convenção de ambos, ficção e historiografia, são simultaneamente usados e abusados, instaurado e subvertidos, afirmados e negados. E a dupla natureza

⁹ CARVALHO, Bernardo. Bernardo Carvalho e a literatura como antídoto da banalidade. Deutsche Welle online. 30 de ago. 2011. Entrevista concedida a Alexandre Schossler. Disponível em: <<http://www.dw.de/bernardo-carvalho-e-a-literatura-como-ant%C3%ADdoto-da-banalidade/a-15352025>>. Acesso em 17 de julho de 2013.

(literária/histórica) desta paródia intertextual é um dos principais meios pelos quais esta natureza paradoxal (em definição) do pós-modernismo é textualmente inscrita (HUTCHEON, 1989, p. 4, tradução nossa).

Carvalho, na entrevista a Flávio Moura¹⁰, declara utilizar a tendência do gosto dos leitores por *non-fiction* como estrutura da construção de *Nove Noites*. E quando é questionado sobre enfim o que é real e o que não é real no romance, diz que este é o mistério que mantém a intriga da trama. Como já citamos a partir de Arfuch (2010) é a repetição da narrativa da fábula da própria vida que constitui em verdade a biografia. O centro da narrativa, histórica e ficcional, como um dos efeitos da pluralização do discurso, dirá Hutcheon (1989, p. 12), é dispersada: “Margens e bordas ganham novo valor”.

O narrador-jornalista, como o autor, de certo modo, também conta a fábula de sua vida, porém parece desconhecer que fantasiava, despertando ao final da narrativa. Manuel Perna não escreveu a oitava carta que mistifica uma verdade sobre o suicídio de Buell Quain e dá novo sentido à investigação do narrador-jornalista. O confidente não deixara relato. A possível aclaração de uma das bases da narrativa ser fantasia dá a possibilidade ao leitor de interpretar as informações postas na trajetória da história da maneira como um analista interpreta o inconsciente de seu paciente ao escutar o relato de seus sonhos. A vida só tem sentido com a ficção. O narrador-jornalista precisou criar um sentido, ainda que não compreensível para ele próprio, sobre o mistério de Buell Quain para guiar sua compreensão da própria vida.

Nove Noites é a biografia do narrador-jornalista, uma autobiografia de um personagem ficcional, que pode ter traços do real, do autor (da ficção). É autoficção no paradoxo da ficção posto por Saer (1991), paradoxo que “reside no fato de que, se [a ficção] recorre ao falso, o faz para aumentar sua credibilidade”. A ficção reivindica sua condição de invenção para crer-se dimensão do real, pois toda a ficção tem paralelo com o real. Carvalho também ficcionalizou para tornar os fatos críveis, modificou a profissão de Manuel Perna no romance para poder escrever por ele com o estilo que desejava. A escrita beletrista não é vista como crível por Bernardo Carvalho, sendo o Manoel Perna dos

¹⁰ CARVALHO, Bernardo. A trama traiçoeira de “Nove noites”. Trópico. Ideias de Norte e Sul. 23 set. 2002. Entrevista concedida a Flávio Moura.

documentos barbeiro, enquanto em *Nove Noites* o personagem é o Engenheiro Perna, que assim corresponderia ao grupo de intelectuais de Carolina, visto com o preconceito de provincianismo descrito por Buell Quain. O caso da invenção de Perna será tratada com mais detalhes no próximo capítulo.

Afirmar a biografia de um personagem que pode ou não ter traços do real não é inovação, se compartilharmos as perguntas de Arfuch (2010, p. 53):

quão “real” será a pessoa do autobiógrafo em seu texto? Até que ponto pode se falar de “identidade” entre autor, narrador e personagem? Qual é a “referencialidade” compartilhada, supostamente, tanto pela autobiografia quanto pela biografia?

Mas aceitar uma resposta ambígua, múltipla, parcial, aceitá-la como biografia, autobiografia e autoficção ao mesmo tempo é um avanço na credibilidade da função da interpretação do leitor e na hibridização do texto. Aceitar esta multiplicidade, muitas vezes contraditória, de possibilidades como real é pensar o texto como plural no seu sentido, no seu valor, na sua interpretação. É por sob suspeita as afirmações incontestáveis como fato. É permitir reinterpretar a história já escrita e já consolidada. Até mesmo, que a verdade não seja única. E o “eu” e o “outro” são levados em conta em sua diferença.

O íntimo é exposto no uso de cartas e diários que compõem os dois romances de Bernardo Carvalho. Trechos ou produções textuais em sua íntegra são dispostos para que o leitor tenha sua própria interpretação sobre a visão dos personagens e das informações que transmitem. A dúvida sobre a confiabilidade ou neutralidade do que é contado é criada através da sobreposição destes autores de história que narram suas próprias cruzadas em busca das respostas para o enigma que as conduzem. Seus enigmas serão resolvidos ao desvendarem artefatos escritos: o pergaminho do monge relatando sua visão do anti-Buda, a leitura do diário do desaparecido, Buruu Nomton, a carta-diário do Ocidental, a carta escondida de Quain, indicada pela carta-testamento de Perna. A defesa dos romances como biográficos une a construção da experiência de uma vida com a forma de expressar este sujeito através da hibridização de romance ficcional, cartas, relatos e diários.

Como indicou James Olney (1991), o estudo da autobiografia historicamente foi feito em três partes: *auto* – como expressão individual, relação entre texto e sujeito –, *bio* – a reconstrução de uma

vida, relação texto e história – e *grafe* – o problema de linguagem e o problema do sujeito. Paul De Man em *A autobiografia como desfiguração*, ao comentar o intento de distinguir autobiografia de ficção, questiona a nossa segurança sobre a autobiografia depender de um referente. Ela “parece pertencer a um modo de referencialidade, de representação e diegese mais simples que o da ficção” (DE MAN, 1991 [1979], p. 113), por maiores desvios narrativos da realidade que tenha, está fendida em um sujeito incontestável pelo uso de seu nome próprio.

Pergunta: não seriam os elementos da autobiografia um modo de figuração? “Não será que a ilusão referencial provem da estrutura da figura” (DE MAN, 1991 [1979], p. 113)? Continua: “A autobiografia, então, não é um gênero ou um modo, senão uma figura de leitura e de entendimento que se dá, até certo ponto, em um texto” (DE MAN, 1991 [1979], p. 114). E neste momento, entramos em um trecho em destaque por Leonor Arfuch, a quem vimos nos referindo, que faz uma leitura deste mesmo texto de Paul De Man (1991, p. 114):

O momento autobiográfico tem lugar como um alinhamento entre dois sujeitos envolvidos no processo da leitura, no qual ambos se determinam mutuamente por uma substituição reflexiva mútua. *A estrutura implica tanto em diferenciação como em similitude* (grifo nosso).

Toda escrita é e não é autobiográfica pelas mesmas razões. Escrever é relatar-se através da descrição da imaginação. É registrar sua forma de ver cada elemento que descreve e a forma de ver cada elemento que descreve o outro sem que a ação no mundo tenha que ser igual à descrita. É compartilhar fragmentos de seu “eu” nas mais variadas possibilidades do existir. Não obstante, os relatos dispostos no meio das narrativas destes romances são expressões de si, postas como diretamente da fonte de seus narradores-autores, mas forjadas ou inexistentes. Os textos não foram criados para serem privados, eles foram criados para responderem a uma lacuna da curiosidade do último investigador que nos relata a trama. E os “documentos” não nos dão respostas. A investigação necessita seguir pela invenção e fontes orais, mesmo que elas possam ser desacreditadas por não terem referencial documentado.

O romance como autobiográfico parte da relação texto-sujeito-escritor posta na interpretação de um personagem de si mesmo. Segundo os apontamentos de Amicola (2008, p. 194-193, tradução nossa), após a

invenção do termo “autoficção” por Serge Doubrovsky, dentro de uma obra aparentemente ficcional, *Fils* em 1977, Gérard Genette, havia criado em *Palimpsestes* (1982) sua própria definição: a autoficção “radicaria no feito de inventar uma vida e uma personalidade que não eram exatamente próprias à de seus inventores”¹¹. O conceito de autoficção do francês Vicent Colonna, discípulo de Genette, é acrescido em 1989 por autoficção: “uma obra literária pela qual um escritor inventa a si uma personalidade e uma existência, sem abandonar sua identidade real (seu nome verdadeiro)” (AMICOLA, 2008, p. 193). Na perspectiva de Klinger (2007, p. 105),

não parece mais possível definir seus narradores exclusivamente em termos ficcionais, pois eles se situam num espaço de ambivalência. É na coexistência – à maneira da etnografia pós-moderna – da ficção e da não-ficção, da observação do outro e da vivência autobiográfica, que estes relatos atestam a dissolução da categoria de narrador pós-moderno.

Já pusemos em questão a classificação em categorias destes narradores no último capítulo. Manteremos uma posição aberta para a hibridização. O escritor Bernardo Carvalho teria ciência de que funda através da linguagem a realidade e a autenticidade em suas obras ao mesmo tempo que cria um espetáculo sobre esta fundação. Eis o *grafo*, a materialização da conversão do sujeito em linguagem, com seu “eu” narrador predominando na construção da linguagem por sua consciência de estar sendo construído pela narrativa. Doubrovsky diria que a autoficção não apenas inventa seu narrador, mas inventa uma sintaxe própria de narrativa, diferenciando-se dos romances tradicionais¹².

É um “eu” de re-invenção que transita entre verdade e ficção, que converte os textos em tantas interpretações e facetas de composição, que hibridiza gêneros, reivindica títulos e os nega simultaneamente. A incerteza em questão é o real e a ficção e sua dualidade: “(...) a verdade não é necessariamente o contrário da ficção, e que quando optamos pela prática da ficção não o fazemos com o propósito obtuso de tergiversar a verdade” (SAER, 1991). As polaridades, a bi-partição do mundo, o eu-você, certo-errado, ficção-real, vivido-inventado se fundem no cotidiano

¹¹ Amicola, 2008. Citação de Colonna traduzida por Amicola e com tradução nossa, assim como a síntese de Genette.

¹² Síntese de citação de Doubrovsky, presente em Amicola (2008).

das narrativas, a ficção veste-se de mentirosa par marcar seu caráter ao mesmo tempo da experiência e da criação fantasiosa.

Contar o vivido não é também contar o real. Parte do que conta Carvalho pode vir de suas recordações. Sabemos, por menções em entrevistas, que já esteve nos lugares narrados, mas não sabemos quais histórias correspondem a fatos. Este sujeito se cria, se autoficcionaliza, tem múltiplas identificações, não como erro da leitura, falha na construção do personagem, ou falsas pistas sobre quem se retrata, mas por ser a

concepção de sujeito e, correlativamente, de *identidade* [...] a de um sujeito não essencial, constitutivamente incompleto e, portanto, aberto a identificações múltiplas, em tensão com o outro, o diferente, através de posicionamentos contingentes que é chamado a ter esse “ser chamado”, opera[ndo] o desejo e as determinações do social; esse sujeito é, no entanto, suscetível de autocriação. Nessa ótica, a dimensão simbólico-narrativa aparece como constituinte: mais do que um simples devir dos relatos, uma *necessidade* de subjetivação e identificação, uma busca conseqüente daquilo-outro que permita articular, ainda que temporariamente, uma imagem de auto-reconhecimento (ARFUCH, 2010, p. 80).

Reconhecemos o escritor e o escritor no escritor. O escritor que compartilha suas angústias com o personagem que cria. O personagem que discute as problemáticas de seu autor. O autor que se apropria da condição de personagem para poder modelar seu mundo. Bernardo Carvalho aceita a dubiedade dos enigmas de uma vida, indecifráveis, mesmo em investigações intercontinentais como feitas por ele e pelo narrador, aceita a incredulidade de seu narrador-jornalista. Ficção e realidade continuam juntos, sendo a mesma versão da mesma história, podendo ser vistas como vertentes distintas, o modo de ver, a identificação que se cria ao apropriar-se de uma história “é sempre *em virtude de certo olhar no Outro*, pelo qual, diante de cada imitação de uma imagem modelar, caberia se formular a pergunta de *para quem se está atuando esse papel*” (ARFUCH, 2010, p. 79, grifo do autor).

Atua-se para si, para a mídia, para o leitor, para o papel e para o personagem. Atuação para firmar-se e desaparecer e estar entre mundos de verdade e ficção, de fato e fabulação, “o autor retorna [depois de

postulada sua morte na literatura] não como garantia última da verdade empírica, e sim apenas como provocação, na forma de um jogo que brinca com a noção do *sujeito real*” (KLINGER, 2007, p. 44, grifo do autor). Qual “eu” conhecemos de forma mais concreta? O “eu” Bernardo Carvalho autor ou o “eu” narrador-jornalista autoficção de Bernardo Carvalho? Qual “eu” nos parece mais crível, um jornalista qualquer ou o jornalista construído pela personalidade de Bernardo Carvalho? Ou na inversão, qual parece mais real? Aquele de que não se sabe ou aquele de que se supõe saber? Independente da verossimilhança e quantidade de informações que temos, personagem-narrador e autor-personagem estão ligados como ficção e realidade,

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. Personagem que se exhibe “ao vivo” no momento mesmo de construção do discurso, ao mesmo tempo indagando sobre a subjetividade e posicionando-se de forma crítica perante os seus modos de representação (KLINGER, 2007, p. 62, grifo do autor).

O Bernardo Carvalho que disse: “demorei para entender que os outros não viam nos meus livros o que eu via” (CARVALHO, 2005b, p. 217), é o mesmo que no mesmo lugar escreve que “no fundo, todos os personagens, por mais psicologicamente verossímeis, são sempre ‘de papel’ e a língua da rua uma vez escrita, não passa de um artifício literário como qualquer outro.” (CARVALHO, 2005b, p. 217). Ele sabe que a leitura faz parte da construção da narrativa, se surpreende com os desdobramentos que escuta, mas também sabe trabalhar com a possibilidade desta diferença. Escreve a jornalista Teresa Chaves em artigo sobre o autor: “As ambiguidades que cercam a figura do autor – e que ele não procura desfazer – encontram-se também em seus livros, e são talvez o núcleo mais importante deles” (CHAVES, 2009, s/n). Ele é autor, escreve, dá entrevista, sobretudo na forma escrita, contando sua visão sobre o que escreve, sobre o mundo, sobre si, tendo oportunidade de criar o personagem que seus leitores irão encontrar, “os personagens [...] são sempre de papel”. Estando ele no papel, pode ser personagem.

6. Autor, verdade, ficção e novamente autoficção

Eu o conheci há trinta anos e vi tudo, como a cada ano ia inventando a seu favor uma memória não seletiva mas fictícia, a ponto de transformar o presente no que sempre quis e abrir o caminho para um futuro totalmente descolado da realidade, um futuro cuja lógica obedecia unicamente à engrenagem de um passado que nunca existiu.

Bernardo Carvalho, “A valorização”

Já sabemos que *Nove Noites* tem base não-ficcional. Seu autor, Bernardo Carvalho, realizou pesquisa e adotou nomes reais, assim como cargos, instituições e acontecimentos históricos para desenvolver o romance. A partir de um acontecimento, a morte do antropólogo estadunidense Buell Quain ao iniciar um retorno antecipado à casa, “quando se matou, tentava voltar a pé da aldeia de Cabeceira Grossa para Carolina, na fronteira do Maranhão com o que na época ainda fazia parte de Goiás e hoje pertence ao estado de Tocantins” (CARVALHO, 2006, p. 10).

Bernardo Carvalho criou mistério, lacunas, desdobramentos e ficção. “A morte é a sanção de tudo o que o narrador pode contar. É da morte que ele deriva sua autoridade. Em outras palavras: suas histórias remetem à história natural”, já escrevera Walter Benjamin (2012 [1936], p. 224) sobre o narrador. O ponto de partida da história é a morte do personagem impulsionador da narração. A fundamentação da investigação é um falso testamento em forma de carta.

O leitor sabe destes fatos porque Carvalho contou ao público através de pronunciamentos e entrevistas. Outro fato que o autor deixou registrado é que este é um livro de ficção apesar de não estar escrito romance na capa do livro, está na nota de agradecimento que já vimos, presente em todas as edições que tive acesso, completa: “é uma combinação de memória e imaginação”(CARVALHO, 2006, s/n). Nos agradecimentos o registro de que a obra é uma ficção é claro. Posteriormente o autor também irá enfatizar este fato nas entrevistas, como a concedida ao Paiol Literário: “*Nove noites* é baseado na história real de um antropólogo americano que se matou no Brasil [...] O livro

foi construído a partir desse dado, mas não é um livro sobre história real”¹³.

O outro romance do mesmo autor que começa com uma morte, como vimos, é *Mongólia*, um ato organizado, uma conspiração, uma denúncia de sequestro com envolvimento da polícia junto ao crime organizado da cidade do Rio de Janeiro, se fosse real. Não há nenhuma evidência apontada pelo autor para corroborar a veracidade deste episódio. Não há datas ou nomes para a busca da informação. A história que o leitor espera que seja verdade em *Mongólia* é a do país. Entretanto, já disse o narrador-diplomata sobre o Ocidental, o narrador da viagem “inventava um país e discorria sobre ele sem a menor cerimônia” (CARVALHO, 2003, p. 25). Carvalho inventou o lugar que descreve como Mongólia, reafirmemos nas palavras do autor: “a Mongólia do romance é um país imaginário, que eu inventei”¹⁴. A verificação dos dados históricos de *Mongólia* não faz parte do jogo de investigação desta narrativa. Mas outra conexão entre texto e realidade ainda pode se manter na mente do leitor: a impressão do narrador e do autor ao viajar pela Mongólia. Uma vez que o autor esteve lá antes de escrever o livro, e para isto mesmo, inserindo novamente fotos que remetem a si na capa do livro, a experiência relatada na viagem pelo país pode ser fundada na vivência de Bernardo Carvalho. As fotos tiradas pelo autor e a foto do autor em um acampamento na viagem pela Mongólia são postadas por ele mesmo, novamente inserindo-o no contexto da história.

O tempo natural passa nos dois romances com marcações datadas de tempos históricos de impacto mundial ou regional. *Mongólia* tem referências à proclamação do Governo do Povo da Mongólia, também conhecida como a revolução de 1921 (p. 49, 92, 93); ao colapso da dinastia Qing, em 1911, que oportunizou a declaração de independência (p. 92); ao domínio russo a partir de 1924 (p. 93), entre tantas outras datas. Em *Nove noites* data-se, por exemplo, a Segunda Guerra Mundial

¹³ CARVALHO, Bernardo. Paiol literário. *Rascunho*. Curitiba, ago. 2007.

Disponível em:

<<http://rascunho.rpc.com.br/index.php?ras=secao.php&modelo=2&secao=45&lista=0&subsecao=0&ordem=1504>>. Acessado em 5 de julho de 2012.

Entrevista concedida por Bernardo Carvalho a José Castello.

¹⁴ CARVALHO, Bernardo. Paiol literário. *Rascunho*. Curitiba, ago. 2007.

Disponível em:

<<http://rascunho.rpc.com.br/index.php?ras=secao.php&modelo=2&secao=45&lista=0&subsecao=0&ordem=1504>>. Acessado em 5 de julho de 2012.

Entrevista concedida por Bernardo Carvalho a José Castello.

com “Buell Quain se matou na noite de 2 de agosto de 1939 – [...] três semanas antes da assinatura do pacto de não-agressão entre Hitler e Stalin” (CARVALHO, 2006, p. 12). Também são feitas referências ao Estado Novo (p. 14; 19; 27; 38; 65), no Brasil, e ao atentado de 11 de setembro (p. 142) às torres gêmeas, em Nova Iorque e à paranóia dos ataques com antraz por todos os Estados Unidos da América. Como escreve Hutcheon,

a linha ontológica entre o passado histórico e literatura não é apagada, mas sublinhada. O passado realmente existiu, mas só podemos "saber" deste passado hoje através de textos e é aí que reside a conexão com o literário. Se a disciplina de história perdeu seu status privilegiado como o provedor da verdade, então tanto melhor, de acordo com este tipo de teoria historiográfica moderna: a perda da ilusão de transparência na escrita histórica é um passo na direção da auto-consciência intelectual que é acompanhado pelos desafios da metaficção à suposta transparência da linguagem dos textos realistas (HUTCHEON, 1989, p. 10, tradução nossa).

Justapondo as narrativas da carta e do diário é possível nomear o autor da carta, visto que Buell Quain “deixou cartas para [1] os Estados Unidos, para [2] o Rio de Janeiro, para [3] Mato Grosso e duas para Carolina, uma para [4] o capitão Ângelo Sampaio, delegado de polícia, e a outra pra [5] mim” (CARVALHO, 2006, p. 10), escreve o autor da carta que acompanha todo o romance. No trecho do diário de investigação lemos que Buell Quain escreveu antes do suicídio pelo menos sete cartas e quatro destas puderam ser vistas pelo narrador-jornalista, sendo elas endereçadas a:

sua orientadora, [1] Ruth Benedict, da Universidade Columbia, em Nova York; a dona [2] Heloisa Alberto Torres, diretora do Museu Nacional, no Rio de Janeiro; a [5] Manoel Perna, um engenheiro de Carolina de quem se tornara amigo, e ao capitão [4] Ângelo Sampaio, delegado de polícia da cidade (CARVALHO, 2006, p. 13).

Indexando as cartas citadas nos fragmentos postos no romance com as cartas citadas no diário de investigação, temos a carta de número 3 (três) sem destinatário correspondente, e a confirmação de que o “eu” do primeiro trecho corresponde a Manoel Perna, único amigo de Quain na cidade que servia como base para a estada na aldeia indígena que Quain estudava. O leitor é levado a tomar esta referência de autoria como certa pelo conteúdo da carta e a posição que ocupa seu narrador. Contudo a investigação do narrador-jornalista torna este entendimento desconcertante no seu desenvolvimento: Manoel Perna “morreu em 1946, afogado no rio Tocantins [...] 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, 2006, p. 119-121), escreve aquele que não assina seu testemunho, o narrador do diário de investigação.

Manoel Perna existiu como outros personagens centrais da trama, contudo neste personagem conhecemos uma ficcionalização mais explícita. Como mencionado no capítulo “Autoficção”, existem diferenças entre personagem do romance e personagem histórico. Manoel Perna de *Nove noites* é engenheiro, mas o Manoel Perna das cartas de Quain documentadas no Museu Nacional é “o barbeiro cujo avô amansou os Krahô” (CORREA; MELLO, 2008, p. 63). Outro relato, desta vez de um índio, recolhido através de entrevista, pelo antropólogo brasileiro contemporâneo Julio Cezar Melatti, menciona a inserção de Perna na comunidade:

Manoel Perna (Ambrosinho diz ‘Perto’) veio governar o território indígena. Ele era filho do pai de Tito. Era amigo do índio. Quando os índios iam a Carolina, arranchavam na casa dele. Ele queria fazer posto perto da casa de Ambrosinho. E saiu por reclamações do Marcão. No tempo deste Manoel Perna, o governo pediu outro chefe, mais novo, para governar a aldeia; este chefe iria ganhar dinheiro. Chiquinho escolheu Ambrosinho. (MELATTI, 2011, 18).

Utilizo o advérbio de intensidade “mais” (ficcionalizado) comparando Manoel Perna com outros personagens reais, pois todos, em algum grau, tornam-se criação de um escritor em *Nove noites*. Em uma entrevista Bernardo Carvalho justifica a diferença de profissão de Manoel Perna: “achei que ia ficar muito inverossímil, ele [Manoel Perna] escrevendo daquele jeito empolado [na carta testamento] com

essa profissão. Foi a única coisa que eu mudei com relação a ele”¹⁵. O neto de Manoel Perna, Chico Perna, poeta tocantinense, escreve que soube pouco de seu avô, mas sempre pode imaginá-lo pelos relatos dos parentes, uma foto e agora uma ficção (PERNA, 2008), a redescoberta de seu avô pelo escritor de *Nove noites*, e talvez o neto receba este livro como aquele que contém capítulos de uma biografia ficcional de Manoel Perna.

Todavia o poeta pode ter razões para não se sentir lisonjeado pela lembrança do seu avô, o “jeito empolado” da carta de Manoel Perna, também mencionado como “beletrismo” por Flavio Moura, entrevistador de Bernardo Carvalho, é descrito com depreciação pelo autor:

Muita gente veio me dizer que tinha achado lindos aqueles trechos. Quando na verdade eu nunca teria coragem de escrever daquele jeito. Acho brega. O personagem que escreve aquilo, o Manoel Perna, é um popular dos anos 40 tentando ser literato. Por isso a linguagem é floreada daquele jeito.

Estaria Perna incluído “na frágil identidade nacional” vista por Carvalho (2005b, p. 218) em “Minha cegueira”? Seria este personagem popular buscando parecer culto um dos que veria “como se à literatura coubesse suprir uma falta social [...], muitas vezes reduzindo, a literatura como reflexo da sociedade” (CARVALHO, 2005, p. 218)? Mesmo que, pelas palavras escritas como o personagem, Manoel Perna tenha deixado registrado “posso ser um humilde sertanejo, amigo dos índios, mas tive educação e não sou tolo” (CARVALHO, 2006, p. 8). Seria a visão preconceituosa de Buell Quain ao escrever sobre Carolina à sua amiga Ruth Landes? Na carta verídica, transcrita em parte no romance, Quain reclama do tédio da cidade: “analfabetos e intelectuais. Os intelectuais são os que usam ternos brancos e gravatas e pertencem a uma sociedade literária” (CARVALHO, 2006, p. 26). E fala sobre a experiência de ter participado de uma reunião para homenagear Humberto de Campos, contista maranhense, mas que é denominado por Quain como poeta: “Havia dez oradores: a vida do poeta em dez partes [...] Tudo isso podia ser muito simpático se não fosse pela pompa ridícula” (CARVALHO, 2006, p. 26). O autor ao mesmo tempo que critica a pessoa que deu

¹⁵ CARVALHO, Bernardo. A trama traiçoeira de “Nove noites”. Trópico. Ideias de Norte e Sul. 23 set. 2002. Entrevista concedida a Flávio Moura.

origem ao seu personagem, também concorda com sua visão do provincianismo brasileiro. Carvalho fala a Moura sobre sua visão de Quain: “Por incrível que pareça, mesmo querendo estudar antropologia, no fundo ele se achava superior. Por outro lado, as críticas que ele faz ao provincianismo, ao atraso brasileiro, são muito pertinentes”¹⁶.

Se a carta-testamento é para ser atribuída a Manoel Perna, o narrador do diário de investigação, por sua vez, feito para “parecer mais um relato” e “se aproximar do espírito de um livro de jornalismo”¹⁷, tem diversos traços de ser auto-referencial ao autor. Hipótese inclusive alimentada pelo próprio Bernardo Carvalho em entrevistas e depoimentos, mas nunca confirmada ou negada. Como já destacamos, “o autor” é bisneto do Marechal Rondon e seu pai foi proprietário de terras a se desbravar no Norte do país, viaja para o Xingu e Estados Unidos em sua investigação sobre Buell Quain. Nestas afirmações “o autor” pode tanto ser Bernardo Carvalho quanto o narrador-jornalista. Pode-se portanto discutir a categoria de autoficção empregada na narrativa do diário de investigação a partir de Colonna, Genette, Klinger e Santiago: a utilização da própria vivência (experiência/história de vida) do autor para uma invenção de si, com traços de dados reais que não são de fato correspondentes com a identidade do escritor, mas que através da linguagem se constrói como autêntica. Bernardo Carvalho é parte de quem é este personagem, se inventa¹⁸, inventa uma existência sem abandonar elementos que marcam sua constituição, mas que não corresponde exatamente a si¹⁹, empresta sua “vivência autobiográfica” para o olhar, a “observação do outro”, de seu narrador²⁰. Ele (narrador

¹⁶ CARVALHO, Bernardo. A trama traiçoeira de “Nove noites”. Trópico. Ideias de Norte e Sul. 23 set. 2002. Entrevista concedida a Flávio Moura.

¹⁷ CARVALHO, Bernardo. A trama traiçoeira de “Nove noites”. Trópico. Ideias de Norte e Sul. 23 set. 2002. Entrevista concedida a Flávio Moura.

¹⁸ “uma obra literária pela qual um escritor inventa a si uma personalidade e uma existência, sem abandonar sua identidade real (seu nome verdadeiro)” (COLONNA apud AMÍCOLA, 2008)

¹⁹ “a autoficção radicava no feito de inventar uma vida e uma personalidade que não lhes eram exatamente próprias a de seus inventores” (GENETTE apud AMÍCOLA, 2008)

²⁰ “não parece mais possível definir seus narradores exclusivamente em termos ficcionais, pois eles se situam num espaço de ambivalência. É na coexistência – à maneira da etnografia pós-moderna – da ficção e da não-ficção, da observação do outro e da vivência autobiográfica, que estes relatos atestam a dissolução da categoria de narrador pós-moderno”(KLINGER, 2006, p. 117-118).

ou autor) constrói o real através da linguagem²¹, na carta inventada e no diário de investigação.

Silviano Santiago (2008) disse que como escritor chegou à autoficção partindo da distinção entre discurso autobiográfico e confessional. Como escritor, o autobiográfico suporta a idealização de um escrito, sendo, na criação, reflexo da subjetividade desta. Mas, na construção da ficção de tradição canônica ocidental, Santiago nega o espaço ao confessional, não há sentimento e emoção secretos, pessoais e íntimos sendo revelados, não escreve sua autobiografia, mas contamina seus textos, contamina a ficção de autobiografia e vice-versa. A hibridização é o lugar de trabalho do escritor.

Se pensarmos concomitantemente com o que afirma o crítico Julio Premat, ao tratar do contexto específico da figura do autor na literatura argentina, de que inventar uma literatura é inventar um escritor²², e de que o conflito autor real e autor ficcional teria seu final estabelecido na memória coletiva que lembraria apenas deste último, por este viés, da invenção de autor, da invenção literária, Bernardo Carvalho inventa-se como escritor de *Nove noites*. “Progressivamente, o escritor torna-se personagem, personagem de autor, cujos traços dominantes e cujas peripécias vitais transformam e determinam o sentido dos textos” (PREMAT, 2009, p. 23). Este autor marca sua presença em seu texto, afirma-se como parte da história que inventa, anuncia sua existência. O faz ostentando midiaticamente o seu personagem de escritor inventado, falando sobre si mesmo e sua obra.

Talvez o seu mito pessoal seja a própria obra e a obra o traço do escritor. O escritor argentino Cesar Aira, com o qual Premat conclui sua investigação sobre as figuras do autor, ao ler uma obra busca o escritor,

²¹ “o narrador pós-moderno”, sabe “que o 'real' e o 'autêntico' são construções de linguagem” (SANTIAGO, 2002 [1989], p. 46).

²² “La figura legendaria del ser escritor en Argentina no es el exiliado Sarmiento ni el romántico Echeverría, sino que es el payador perseguido, es el Martín Fierro que toma la guitarra, se pone a cantar e inventa una literatura. Desde esa página inaugural, la ficción de autor irrumpe como una evidencia en la historia de las letras de ese país; ser autor es así inscribirse en una filiación de autores legendarios, los de la gauchesca, y no en la herencia de un José Hernández. Una filiación que comienza entonces con un conflicto que asocia y distingue a un escritor real de un autor ficticio (que será el que quedará en la memoria colectiva). Inventar una literatura, si tomamos el mito fundador que le atribuye a *Martín Fierro* un lugar central es, por lo tanto, inventar a un escritor”. (PREMAT, 2009, 17)

“não o seu rosto, não sua biografia, mas o seu mito pessoal”²³ (AIRA, 2011, 63). A literatura teria apenas a função de dar espaço ao escritor. E se aqui existem paradoxos ou posições opostas, afirmados ao longo do tempo da vida, estes não são importantes para Aira. O importante para o escritor Aira é “ter dito coisas e não poder explicá-las” (AIRA, 2011, p. 61), pois o escritor não tem o compromisso da verdade, mas de inventar discursos que multiplicam a necessidade de outros discursos.

Uma rede de diálogos que pode se comunicar com tudo que permanece ou se cria como contemporâneo. Do intertexto com outros discursos, Araujo, em sua tese de 2009 intitulada “Eu existo pelo nome que te dei: Ana C. por Bernardo Carvalho”, ao analisar o romance *Teatro* (1998), conceitua como fabulação para o caso desta obra, que possui um (ou seriam dois?) personagem(ns) nomeado(s) Ana C.:

O termo fabulação é usado, também, quando não há evolução comparativa de personagens e a ênfase recai sobre o sentido, dependendo a sua estrutura, geralmente, de uma analogia com um personagem de outra obra literária, cuja história serve de subtexto, ou antes, de mito a ser relacionado, *desmistificado* ou subvertido. De maneira geral, o texto cresce, fazendo evoluir a trama, lançando as bases sobre o solo fluido que é a linguagem, tendo como mote um personagem que pretende provocar a experiência humana em sua relação com a arte de narrar. O intuito é se lançar de encontro aos limites não alcançados pelo mero realismo, recorrendo a um amálgama de elementos e referências estilísticas, confluindo para uma leitura irônica do tecido verbal. A originalidade fica a cargo, sobretudo, das inovações linguísticas e do modo de representação da experiência humana. (p.93)

Ana C., como assinava Ana Cristina Cesar, não é nada do que lembra a poeta, mas seu nome é despertado por seu mito: o texto que parece confessional, fragmentado, a simulação das cartas e diários, a apropriação de trechos de outros escritores para distorcer, resignificar. Carvalho constantemente interpõe capítulos na compreensão corriqueira da primeira parte de sua obra. Acontece com *Teatro*, *Medo de Sade*,

²³ Cesar Aira em entrevista concedida a Bernard Bretonnière; AIRA, Cesar. *Nouvelles impressions du petit Maroc*. 2011 [1991], 55-67.

Nove noites: a narrativa não pode prosseguir com a pré-percepção após um novo capítulo. Os personagens e as ações são tomados pelo conflito da subversão de afirmações anteriores, como cronologia, época, nomes, papéis, autorias. São os dois lados do jogo: o texto que precede, seja na visita às obras escritas anteriormente, e o que antecede, seja germinando a necessidade do diálogo, da continuação da apropriação e transgressão por parte de outro escritor. “O mais extraordinário na literatura é justamente o poder de criar diferenças e desvios, de tomar caminhos inesperados e imprevistos, em vez de seguir regras” (CARVALHO, 2005b, p. 218).

Cada criação textual de *Mongólia* gera um novo narrador que irá referenciar o texto antecedente. O fotógrafo desaparecido escreve a partir do conhecimento da cultura oral e do pergaminho perdido. O Ocidental faz paralelos com o diário do fotógrafo e autores chineses, Lu Xun e Lao She, que o leitor precisa buscar e conhecer para entender seu raciocínio (e não tomar como a opinião do autor – o leitor deve lembrar quem é o autor efetivo e quem é o personagem da narrativa). O narrador-diplomata cria a partir de todos os textos anteriores apropriando-se deles, utilizando passagens, recortando suas falas, nomeando Kafka e Borges. Voltando a Araujo e a um personagem que se empenha em provocar a experiência humana à partir da sua criação do narrar e a apropriação por analogia ao mito de um personagem existente em um espaço anterior a esta obra:

Esse tipo de intertextualidade, aplicada por Bernardo Carvalho em sua obra *Teatro* (1998), além de ser detectada nas obras de Joyce, seguem uma extensa lista de fabulações, como as propostas por Jorge Luis Borges, em *Ficciones* (1945); por Samuel Beckett, em *Molloy* (1951) e Vladimir Nabokov, em *Fogo Pálido* (1962). Todas, obras “intemporais”, que exigem um leitor atento, participativo e consciente, que encare o romance em termos da composição literária e não como uma reflexão da realidade (ARAÚJO, 2009, p. 93-94).

A busca em *Mongólia*, por um desaparecido em uma terra rodeada pelo exótico – aquela que pertence ao outro e é marcadamente diferente do modo pré-concebido de espaço daquele que a olha –, essa busca sem rotas precisas, que procura uma pessoa que é desconhecida àquele que empreita a jornada, foi lembrada como análoga à empreitada

narrada em *O coração das trevas* (1902) de Joseph Conrad. A descrição da missão do militar em *Os bêbados e os sonâmbulos* do resgate de alguém que outrora fez parte da corporação e agora está louco, sem que se detalhe as condições do resgatado ou do local de busca, também pode ser lembrada como construída pela mesma referência.

Citado em *Nove noites*, Conrad era um dos autores que um acompanhante de enfermos, contratado por missionários de uma instituição de caridade, lia na cabeceira do fotógrafo, companheiro de quarto do pai do narrador-jornalista nos últimos dias de ambos, fotógrafo que em seu leito de morte clamou por Buell Quain. O leitor profissional lia *O companheiro secreto* e *Lord Jim*, ambos de Conrad, este último uma famosa narrativa de viagem, que narra a passagem por lugares exóticos, inclusive um estado fictício, “Patusan”, contada pela voz de Marlow, também narrador de *O coração das trevas*. O narrador-jornalista faz questão de inserir trechos das duas narrativas em seu diário. *Moby Dick* (1851), de Herman Melville, ficção, narrativa de viagem, inspirado em um naufrágio real, também é citado como outra das leituras frequentes.

Bernardo Carvalho cria o outro discurso da narrativa de sua obra dentro da própria obra. Em *Teatro*, cria duas partes de um discurso em que os personagens e lugares têm valores diferentes, são contraditórios e complementares, fazem juntos uma terceira trama. Em *O medo de Sade*, continua-se a ter duas tramas competindo com a realidade, mesmo que uma delas anulada pela intervenção final do narrador. E nos próprios dois romances objetos desta análise. *Nove noites* tem a necessidade da escrita contínua no diálogo com a obra ao inventar a carta-testamento, dialoga com a invenção e a realidade, propõe a escritura de um romance. Assim como *Mongólia* é escritura da própria obra. A escrita necessitando da escrita posterior que a comente, que a recrie, que continue sua existência e seu mistério. O mistério do próximo narrador, da caracterização do narrador, do autor em relação à obra. Seus diversos autores ficcionais e reais. A obra é lida com toda a bagagem da história do tempo anterior e posterior a sua escrita.

O autor não pode ser visto de forma singular, ele “cristaliza uma entrelaçada rede de possibilidades de análises” (PREMAT, 2009, p. 20), Mas ele também é visto como a confluência de um momento, escreve Premat: o autor é “um espaço conceitual, desde o qual é possível pensar a prática literária em todos seus aspectos – e, em particular, a prática literária em um momento dado da evolução de uma cultura” (PREMAT, 2009, p. 20). Pensar o “eu” como se anuncia, o que se problematiza, como se constrói, como se relaciona em uma mesma obra, em um

conjunto de obras. Pensar a literatura como “momento histórico, ou melhor, que ela também faz o momento histórico, e não apenas o fotografa. É essa, no fundo, a graça de toda criação que se preza”, reflete Bernardo Carvalho (2005b, p. 218).

Em *Mongólia* podemos separar quatro autores, ainda que três estejam contidos na ficção, são bem definidos, com exceção, talvez, dos dois primeiros autores por “terem escrito” o mesmo texto: Bernardo Carvalho, o autor real do livro; e o narrador diplomata, o autor, segundo a ficção, do mesmo livro que lemos; o Ocidental, autor da carta-diário; e o último autor, o desaparecido, autor de dois diários. Enquanto que em *Nove noites* podemos separar três autores principais, não tão claramente definidos; são eles: o autor do livro; o autor do diário de investigação; e o autor da carta. A dúvida sobre o autor da carta-testamento já foi posta aqui, voltemos a ela.

A carta é atribuída a Manoel Perna, mas com sua nomeação refutada pelo diário. Usualmente a assinatura teria o poder de certificar a identidade de seu escritor, mas a carta não está assinada. Dotamo-la de significados intrínsecos ao seu autor ao atribuímos sua autoria a Manoel Perna, porém ela não está certificada, sua qualidade preconcebida é fragilizada pela dúvida de seu signo oculto. Giorgio Agamben (2009, p. 47) explica que “a idéia de que todas as coisas levam um signo que manifesta e revela suas qualidades invisíveis, é o núcleo original da *episteme* paracelsiana”. Esta é a base da *Teoria das assinaturas* do filósofo italiano. Sua qualidade invisível seria a certificação de ter sido escrita por uma testemunha do ocorrido, um personagem que realmente pode ter vivido a experiência que relata.

Agamben escreve que existem três entidades (signadores) que podem marcar o signo (signar) nas coisas: o homem; o espírito maior (Arches); e as estrelas (Astros). Atentando no homem, um dos exemplos de como se dá a assinatura inscrita pelo homem é o da marca ou signo que o artesão aplica em seus trabalhos para que estes possam ser reconhecidos: “Aqui a assinatura mostra sua provável conexão etimológica com o ato de “firmar” (assinar) um documento” (AGAMBEN, 2009, p. 54). Em língua portuguesa isto pode ser mais óbvio, pois como no caso das línguas espanhola, francesa e inglesa, isto é ressaltado por se dizer igualmente “firma” e “assinatura” [*signature*]. “Contudo *signare* em latim significa também cunhar, e outro exemplo sobre o que Paracelso se detém é o signo que indica o valor das moedas” (AGAMBEN, 2009, p. 55). Sendo assim, marcar é atribuir um valor que não existia no objeto antes. Em sentido similar, o antigo selo das cartas, marcado a vela, certificava sua autoria, imprimia força à mensagem.

Por esta lógica, assinar uma obra, um livro, uma carta, é atribuir-lhe o valor que o autor tenha, assim como, dar nomes aos personagens, e atribuir-lhes obras é também atribuir sentidos intrínsecos à criação: “não há semelhança sem assinalação [assinatura]. O mundo do similar só pode ser um mundo marcado” (FOUCAULT, 1999, p. 43)²⁴. A assinatura para o autor vem a ter força paradoxal: origem e significação. Ambas configurarão responsabilidade, conforme as palavras de Baptista (2003a, p 146):

O nome de autor designa uma origem, anterior ao texto e idêntica a si própria – e nessa medida institui a responsabilidade de destinação da narrativa como responsabilidade irremovível e intransmissível; por outro lado e na mesma operação, o nome do autor, ao inscrever-se como garante da unidade e da singularidade do texto, é afetado por uma potencialidade de sentido, assume significação que a origem não pode calcular e tampouco controlar – e nessa medida define a responsabilidade de destinação da narrativa como responsabilidade que se reconfigura para responder ao apelo do leitor *como se respondesse desde sempre*.

A carta não está assinada, ela não tem seu valor confirmado. Ela pode ser fruto do delírio do narrador-jornalista de *Nove noites*. Deixa de ser registro de uma testemunha e vivente do acontecimento para ser idealização da história. O narrador-jornalista assumiu a identidade de uma pessoa que teve contato com Buell Quain para conduzir a construção do resultado de sua pesquisa, se faz autobiógrafo de uma identidade roubada, se ficcionaliza como personagem para escrever a experiência de Manoel Perna. O narrador-jornalista “se obriga à mentira, ao segredo, à hipocrisia, à idealização e também à dissimulação de sua própria incompreensão, porque não se pode alcançar a verdade biográfica” (FREUD apud COCCIA, 2012 [2011], p. 8).

Aproprio-me e distorço o sentido proposto por Freud, e também Coccia, quando o psicanalista alemão rechaça a proposta de Arnold Zweig, em troca de correspondências entre ambos, que lhe propunha

²⁴ FOUCAULT, Michel. *As palavras e as coisas*; uma arqueologia das ciências humanas. 1999 [1966], 43. Citação presente em AGAMBEN, Giorgio. *Signatura Rerum: Sobre el método*. 2009, 80.

redigir a biografia, em trecho utilizado pelo filósofo italiano Emanuele Coccia como a pura essência do pensamento de Freud de que “a verdade biográfica é então epistemologicamente inalcançável” (COCCIA, 2012, p. 8). O uso da verdade estaria privado: inalcançável e moralmente indigno. Ninguém poderia traduzir a verdade. Todo o saber que não seja matemático seria deslegitimado. A verdade não poderia corresponder à vida. E “negar a possibilidade de praticar uma verdade biográfica significa negar a possibilidade também de um uso ficcional desta verdade” (COCCIA, 2012, p. 9). Negar a possibilidade de literatura realista. Negar toda a forma como a sociedade ocidental foi construída, o saber e a verdade já não poderiam mais delinear as crenças e as decisões do homem.

A ciência deste raciocínio, do papel central que a biografia tem no saber Ocidental, faz com que a biografia precise ser vista não mais como um gênero, “ela parece ser, antes, o centro escondido de todo conhecimento prático, político e literário de nossa cultura” (COCCIA, 2012, p. 10). O narrador recria o conhecimento sobre uma vida para construir a verdade. Ficcionaliza para dar significado a si próprio e a todo o entorno da trama. Através do exercício narrativo luta contra o tempo e a morte, luta contra o conhecimento e o fato.

O diário de investigação mesclado à rememoração dos percalços de vida do narrador-jornalista tampouco está assinado. Fragmentos de cartas, descrições de contatos com possíveis fontes, conhecidos de Buell Quain ou parentes dos conhecidos, teorias sobre a história pessoal do etnólogo e qualquer outra manifestação da investigação, escritos a cada dia de descoberta, estão juntos à memória da vida do próprio narrador, postas na justificativa de dar sentido à empreitada da investigação, escritos como uma autobiografia, “a fim de se reconstituir em sua unidade e em sua identidade através do tempo” (GUSDORF, 1991, p. 12). Mas esta unidade não é atingida.

Seria parte do objetivo da investigação de *Nove noites* construir, a partir de fatos levantados, uma história linear e de interpretação única sobre a personalidade do narrador-jornalista ou sobre o antropólogo Buell Quain? Não temos uma totalidade da história de nenhum dos personagens. A memória conta a história com a perspectiva do agora:

Pela memória não se regressa ao que se foi: passa-se por uma experiência radicalmente nova, ainda experiência de ordem passional, em que o tempo, esse «ministro da morte», ocupa papel duplo, ao mesmo tempo condição de possibilidade da

memória – cria as ruínas que recordam e se recordam – e seu inimigo – a ruína que recorda não pode mover-se para fora do presente senão pela ilusão (BAPTISTA, 2003a, p. 222).

As notas de investigação, como um diário íntimo, são mais próximas do retrato múltiplo que qualquer pessoa desenvolve no percurso da vida. Se retratado em diversos momentos da linha da vida, a pessoa retratada mostra suas diferentes faces, suas mudanças, sua fragmentação, a história vista do ângulo do momento em que ocorreu. Por outro lado, contar a história passada no momento presente põe os fatos à mercê da memória, da imaginação, da interpretação pós desenvolvimento da consequência das ações sofridas, é a história à mercê da transformação do tempo-acontecimento-relato. É similar ao risco da teleologia de descrever o método após definida a conclusão da pesquisa posto por Ginzburg, que apresentamos no capítulo “Métodos de escrita”. Sem compreender o sentido de suas descobertas, o investigador não pode tentar lograr falsear uma história que dá sentido a tudo, conectar todos os fatos ao objeto narrativo, dar a razão do suicídio de Buell Quain. “O biógrafo, quando se ocupa de um personagem distante ou desaparecido, não tem completa segurança quanto às intenções de seu herói, se limita a decifrar os signos, e sua obra tem sempre, em certo sentido, algo de romance policial” (GUSDORF, 1991, p. 12). Suas teorias e comparações com sua própria realidade refletem sua visão sobre a história que deseja contar de forma distinta ao já dito.

O narrador representa contar a história ao mesmo tempo em que se representa em diferentes momentos de sua compreensão de si. Anseia entender a verdade sobre si mesmo, fazendo sua própria leitura de Buell Quain. Coccia completou a primeira parte de seu raciocínio quanto à verdade biográfica, que continuará para as biografias fundadoras do Ocidente, escrevendo que:

Se toda biografia é uma mentira, está claro que sobre a biografia não podem circular mais que fábulas. E de fato, o saber que se acumulou sobre o gênero biográfico no Ocidente parece ser o fruto de uma estranha e curiosa mentira, ainda que seja uma mentira muito especial que estamos acostumados a chamar de mito (COCCIA, 2012, p. 10).

Cabe fazer registro que aqui encerra-se apenas a primeira parte do esforço de Coccia no texto “O mito da biografia”. Coccia ira afirmar que o evangelho é uma biografia, uma biografia que obriga o mundo ocidental à mentira. Escrevem-se vidas, não histórias. “Nossa cultura [...] é a civilização que nasceu de quatro biografias míticas, a civilização que fez da biografia um mito ou, melhor dito, a forma suprema do mito, o discurso sagrado *par excellence*” (COCCIA, 2012, p. 13). A base da civilização ocidental é composta pelas quatro biografias do Deus encarnado, escritas pelo testemunho de Marcos, João, Mateus e Lucas. A base de nossa civilização é falsa e mentirosa, como toda a biografia.

Segundo o filósofo do judaísmo helênico Filón de Alexandria, a Torá, a lei, é o relato biográfico das vidas virtuosas e viciosas com as conseqüências que geraram em todas as gerações, são comentários dos antigos, as vidas têm que existir antes de serem escritas, são biografias. O cristianismo consoma a união entre lei e vida. “Cristo concilia em seu próprio corpo lei e vida” (COCCIA, 2012, p. 16). O messias viverá a lei em si mesmo. Desta forma “Todo evangelho [...] é então a rigorosa tentativa de demonstrar que a lei já existiu como vida, e que se pode escrever somente como biografia deste homem” (COCCIA, 2012, p. 16). Por conseguinte, “se o discurso sobre Deus é sua biografia, toda biografia não poderá senão ser, em certa medida, também mitografia e, talvez, por isso mesmo, já mentirosa” (COCCIA, 2012, p. 17). Negar a significação de discurso em conformidade com a realidade ao relato biográfico denota “bloquear o mecanismo retórico e teológico fundamental do messianismo cristão, a primeira forma de revelação do Deus, sua biografia sagrada” (COCCIA, 2012, p. 17). “Encarnando-se, Deus obrigou a humanidade a contar mentiras sobre si mesmo, constrangeu os homens a serem hipócritas sobre o que há de mais alto e importante” (COCCIA, 2012, p. 18).

Voltamos: Deus, ao “obrigar-se a um devir homem significa obrigar-se a morrer, além de nascer. E morrer significa, de fato, excluir do conhecimento direto de sua pessoa a todos os homens que não lhe são contemporâneos” (COCCIA, 2012, p. 17). *Mongólia* é contada a partir do momento da morte de seu segundo narrador até a missa de sétimo dia. Entretanto a história se passa seis anos antes deste acontecimento, ao mesmo tempo que é contada por alguém distante, mesmo sendo conhecido dos dois narradores de que se apropria e testemunha tanto do impulsionador da história quanto de seu desfecho no tempo passado. “Pensei que você soubesse. Achei que também estivesse em Pequim na época. Devo ter me confundido” (CARVALHO, 2003, p. 185), fala um amigo do Ocidental ao narrador-diplomata já no fim do seu relato,

quando faz a grande revelação do livro: desaparecido e Ocidental eram irmãos, “os dois irmãos só foram se reencontrar vinte anos depois, na Mongólia” (CARVALHO, 2003, p. 185). Não sabia, mas era verdade que o narrador-diplomata estava ao mesmo tempo em Pequim. O Ocidental só pôde ser compreendido em retrospectiva na história contada.

Os comentários do narrador-diplomata são tecidos sobre suas lembranças de parte dos acontecimentos e informações que ele não compreende, com intercalações, suposições e impressões, oprimindo ou subordinando as outras vozes inscritas. Sua ignorância, quanto a um fato de caráter tão importante para compreender a parte da história que ele presenciou, muda seu poder sobre o discurso dos demais narradores:

Mongólia está estruturado em uma ordem hierárquica: o espaço ocupado pelas três vozes está diretamente relacionado com a importância de cada personagem no contexto objetivo da narrativa. O discurso do embaixador, que organiza a narrativa, prevalece sobre as outras vozes. Significativamente, as últimas páginas do romance alteram esse andamento. (ARRUDA FILHO, 2008, p. 277)

Esta “falha” do narrador-diplomata já havia sido salientada por Bernardo Carvalho no início do romance. O próprio personagem do narrador conta sobre o enigma que o move a ler os diários e a carta-diário. O não saber o porquê do comportamento do Ocidental, que ainda era chamado de vice-cônsul nesta parte da narrativa, após a sanção da morte daquele que será objeto de investigação e que dá permissão de adentrar ao íntimo dos seus documentos deixados já em posse de seu investigador, é que move o personagem do diplomata a executar o ofício de escritor. A autoridade do discurso do narrador-diplomata não estaria na hierarquia de autor-personagem, ao invés dos cargos ocupados pelos personagens na trama? Que inscrição o narrador-autor do livro faz sobre a obra? Qual a marca de significação que acompanha toda a narrativa por esta ter sido submetida ao personagem do diplomata?

Não se pode perder de vista que está sendo narrada a história de uma vida, por outro que foi testemunha e pelos documentos resgatados da época do incidente narrado. Mas como o aviso inscrito nas informações de impressão do livro expõe: “os personagens e as situações desta obra são reais apenas no universo da ficção, não se

referem a pessoas e fatos concretos, e sobre eles não emitem opinião²⁵”. Não poderia ser mais certo, biografia de outro, mentira de todos.

Voltando a *Nove noites*, o narrador-jornalista “pretendia escrever um livro” (CARVALHO, 2006, p. 85), e assim anota no diário ter dito a quem questionava o significado de sua pesquisa. Se sua curiosidade se converteu em um livro, se seu diário é parte da obra que pretendeu escrever, o narrador-jornalista assina sua obra, assina Bernardo Carvalho, pois a obra é *Nove noites*. Se simplesmente esta lógica bastasse para que esta afirmação fosse válida, não seria também o narrador-diplomata uma autofuncionalização de Bernardo Carvalho?

O autor ironiza a predileção por *non-fiction* e “livro baseado em história real”, prometendo que assim o fez, só que com armadilhas. Coloca a foto na orelha do livro como sendo de sua infância, inscreve-se como narrador, e o único narrador não nomeado é o narrador-jornalista. Mas por que esta imagem está apenas na primeira edição brasileira? A imagem é utilizada na capa de edições estrangeiras sem a referência ao autor. A supressão dessa imagem pode alterar os valores inscritos na obra? Talvez este ato seja a continuação da provocação do autor (talvez não seja nada). Em 2004, Carvalho, escreve em uma crônica: “O que prende o leitor a um livro em que há ambiguidade entre realidade e ficção é a realidade e não a ficção. A ficção para ele, é a parte supérflua” (CARVALHO, 2005, p. 123)²⁶. Escreve negativamente sobre o posicionamento do leitor conduzido pela condenação de Nabokov ao termo “história verídica”, sendo o termo um insulto à arte e à verdade.

Seria possível construir uma figura de autor mais de uma vez para a mesma obra? Premat trabalha o termo “figura de autor” tanto nos meios tradicionais como a da construção ficcional do personagem de autor, sendo que na ficção, na invenção deste herói sem grandes honras (o “cabisbaixo herói”), carregada por uma contradição, “ser um grande escritor é não ser nada ou ninguém” (PREMAT, 2009, p. 15). Não se busca “fixar as impressões de uma figura nítida e unívoca, mas [] identificar espaços dinâmicos no que se representa, oposições, tensões, conflitos” (PREMAT, 2009, p. 15). Poderia ser a supressão da foto nas edições seguintes uma forma de mitificar o que já tinha sido utilizado como verdade. Bernardo Carvalho distorce a ficção mais uma vez. “A verdade ficcional é algo de palpitante [...] no mal contado pela linguagem. Neste sentido [...] o bem contado é a forma *superficial* de

²⁵ Aviso presente nas edições dos livros *Os bêbados e os sonâmbulos*, *O sol se põe em São Paulo*, *Onze*, *O filho da mãe* e *Reprodução*.

²⁶ CARVALHO, Bernardo. Lobo! Lobo! (2004). In *O mundo fora dos eixos*.

toda grande narrativa ficcional que é, por *definição e no seu abismo*, mal contada” (SANTIAGO, 2008, 178).

Sua marca agora é a ausência da foto que já esteve ali para nomeá-lo. Sua assinatura está presente apenas no usual nome do autor da obra ficcional. Sua presença é sobretudo aquilo que não está mais lá, como as assinaturas que não existem nem no diário, nem na carta. Em síntese proposta por Agamben para o conceito de oposição privada de Nikolai Trubetskoi, o termo não marcado, a não presença “equivale de algum modo a um grau zero de presença” (AGAMBEN, 2009, p. 107). O desenvolvimento deste conceito por Lévi-Strauss é lido por Agamben sob a ótica da prioridade constitutiva da assinatura sobre o signo, desta forma, lê-se, o grau zero é uma assinatura, que em ausência de significado, existe por exigência de uma significação infinita e impreenchível. O “eu-Manoel Perna” inscrito na carta testamento tem seu significado de correspondente ao personagem Manoel Perna, vivente do acontecimento, esvaziado, entretanto ainda necessita de significação.

O “mal contado” é cheio de ausência e toda a ausência remete à necessidade de uma presença. Bernardo Carvalho não pode ser o narrador-jornalista, mas ele o é. Ele não é Manoel Perna, mas ele o foi. Ele é autor e personagem. Ele é investigador e depoente. Ele é inventor e relator. Ele é Bernardo Carvalho sem sê-lo. Apenas um personagem, sem poder ser mais que uma ficção. “A existência imaginária da vida do autor detrás do texto postula que toda vida tem uma dimensão narrativa coerente” (PREMAT, 2009, p. 24), mas seus nomes reais não são mais do que espelhos produzindo uma identidade distorcida na percepção dos leitores. Escreve Premat:

Os escritores atuais, os que escrevem depois da morte do autor dos setenta, depois da perda das ilusões sobre a verdade do autobiográfico, com a consciência da incombatiável combinação de realidade, representações e identidades fantasmáticas que é toda vida humana, estes escritores recorreriam, então, a uma ilusão biográfica e às *miragens* da autoficção como estratégia de sobrevivência ou de ressurreição (PREMAT, 2009, p. 24, tradução nossa, grifo nosso).

No original do texto de Premat, o termo utilizado pelo autor para miragens é “espejismos”. A definição do verbete pode ser encontrada no dicionário da **Real Academia Espanhola** como: *1. m. Ilusión óptica*

debida a la reflexión total de la luz cuando atraviesa capas de aire de densidad distinta, con lo cual los objetos lejanos dan una imagen invertida, ya por bajo del suelo como si se reflejasen en el agua, lo que sucede principalmente en las llanuras de los desiertos, ya en lo alto de la atmósfera, sobre la superficie del mar. 2. m. ilusión (concepto o imagen sin verdadera realidad). Ou como coloca o dicionário **El mundo**, para o segundo termo: *2. Ilusión, apariencia engañosa de algo.* Tanto a impressão de algo que não existe pelo engenho das leis naturais, quanto o que se demonstra de forma a enganar. A miragem, comumente associada a visão do Oasis no meio do deserto, a ilusão óptica de um padrão de imagem que, a ilusão da salvação leva a projetar um engodo maior do que o simples reflexo de água que não existe, mas que cria outra alternativa de mundo desejada, é também aqui posta como artimanha das narrativas dos escritores que tentam sobreviver ao árido desolamento de inventar uma obra após ter sido declarada a morte do autor e sua volta em artinha pela janela.

7. Notas de um manuscrito inacabado (considerações finais)

Existe maior esforço em interpretar as interpretações do que em interpretar as coisas.

Montaigne

Senão é possível lutar contra o entrelaçamento da realidade, representação e a identidade do autor que permanece mesmo como um espectro que paira entre as linhas da narrativa, então, apropria-se dessa incapacidade como método de escrita. Joga-se com o reflexo daquilo que é esperado estar no texto: a marca da presença do autor. A água está na atmosfera e o autor está em sua obra, mas onde são reconhecidos são apenas reflexos. O espaço de ausência, a assinatura que deveria estar ao final da carta, faz a necessidade de reconhecer os correspondentes destes lugares.

O leitor investigador, os pressupostos da presença do autor e do texto biográfico, o finório autor que cria seu mito repleto de lacunas, a inscrição das similaridades, a busca pelos traços que conduzem para fora do livro, os falsos documentos, o lugar da assinatura sem sua ausência ou impossibilidade, a hibridização do espaço do discurso entre ficção e verdade, a ilusão que se recorre na indissociável inserção de si no texto de seu autor, todos são aspectos que fazem a curiosidade do leitor, o movente da investigação que ocorre fora da obra, cuja intenção é afirmar que o livro é uma não-ficção, a chave para consagrá-lo como ficção. A representação e a ausência de sua afirmação dão forças à simples procura do rastro como presença da prova da semelhança entre ficção e realidade até que se acredite que não há diferença entre indício e fato.

Na representação, a ausência é que consagra um significado incompleto e impossível de ser provado, é a ausência que aponta para um elemento fora do livro como a resposta possível para a sua significação. “Se pensa-se que a diferença [entre o ser e o ente] (é) ela mesma outra em relação à ausência e à presença, (é) (ela-mesma) rastro, é sem dúvida o rastro do rastro que desaparece no esquecimento da diferença entre o ser e o ente” (DERRIDA, 1991, p. 103). A assinatura que falta não é mais sentida e sua supressão não é mais lembrada.

Bernardo Carvalho, em todos os narradores de *Nove noites e Mongólia*, continua por não ser. Não ser a si próprio, um outro, ou qualquer representação, mesmo que seja, mesmo que faça parte de cada

história contada, que seja o detentor da imaginação que os forma, ou exatamente por não precisar ser. A história existe independente do autor: a ausência, ausência dos nomes, dos fatos extraliterários, da realidade, está ocupando seu lugar. A prerrogativa que toda biografia é a escrita da testemunha que não pode remontar os fatos exatamente como ocorridos. Serão sempre mentiras se afirmadas como a verdade absoluta. A narrativa, que só pode ser narrativa da vida, sempre está ligada ao julgamento, à perspectiva, à criação.

Livro, carta, diário? Destinatários desconhecidos? Detentores das posses dos manuscritos que tomam para si o feito de contar as histórias que lhes chegam. Todos estão sujeitos a serem re-significados pela história e pelo tempo. Os três autores de *Nove noites* podem ser distintos (Bernardo Carvalho, Manoel Perna, narrador-jornalista), podem ser um só (Bernardo Carvalho), podem ser um ficcional e um real (Narrador-jornalista, assumindo também a autoria da carta, e Bernardo Carvalho), podem ser um público e dois desconhecidos (Bernardo Carvalho, narrador-jornalista, escritor da carta). Os quatro autores de *Mongólia* podem se reduzir a um (Bernardo Carvalho como narrador-diplomata, sendo todos os outros criação deste último), dois (Bernardo Carvalho e o narrador-diplomata), três (Bernardo Carvalho como narrador-diplomata, o Ocidental e o desaparecido; ou Bernardo Carvalho como o Ocidental, narrador-diplomata e o desaparecido) ou serem de fato quatro autores distintos (Bernardo Carvalho, o diplomata, o Ocidental, o desaparecido). Estamos sujeitos a sermos outros na perspectiva desejada por aquele que olha. Temos a escolha de nos transformar e de fazermos parte de um mundo reinventado. Mas não podemos provar a verdade. Perguntou Foucault: “Acaso não será toda semelhança a um tempo o que há de mais manifesto e o que está mais bem oculto?” (FOUCAULT, 1999, p. 42).

Se os amigos do autor viam semelhanças entre romance e vida do autor ao lerem *Nove noites*, se foi necessário fazer consulta jurídica de se alguém poderia processar os donos dos direitos do livro por seu conteúdo criado é por tamanho imbricamento que o autor declarou não se sentir exposto. Joga com as miragens que cria nos traços e fantasmas de si que acompanham seu texto. Joga com os limites físicos do objeto livro ao mesmo tempo que busca jogar com a afirmação de conceitos tidos como verdade por seu público. É o lugar comum, a afirmação em tempo presente, casa da obra de Carvalho. Espera-se que seja irônico e esteja apenas se divertindo com o falso poder que o leitor do Best-seller sente e usa ao tomar para si a afirmação dos personagens. Independente do desejo do autor é possível ser tomado pelo estranhamento de um

espaço hibridizado: Livro comercial e de discussão acadêmica; *Non-fiction* e ficção; Narradores dúbios. Afirmção de lugar comum e contradição de qual lugar se está. O jogo do real parece uma enfermidade do cotidiano. *Reality shows* e programas de realidade com atores simulando uma experiência real; veículos de notícias inventadas; espaços consagrados da informação criando seus próprios personagens; o engodo como forma de entretenimento, como os consagradas farsas de Andy Kaufman, que se outrora chocaram o público, hoje surpreende ser absolutamente real.

Podemos ver nosso próprio reflexo distorcido lutando para fazer parte de um todo. Um todo que é o reflexo do social, o reflexo do seu tempo. A verdade é um rastro que apaga o próprio rastro, e é mentira por estar ligada à vida, por estar ligada à morte, por ser apenas aquilo que pertence ao contemporâneo da vida narrada. As categorias devem ser hibridizadas para que n., o narrador, quem quer que seja, possa continuar brincando de alterar as fronteiras do objeto, do suporte, do contar, das supostas verdades e das supostas mentiras, até o limite que o leitor do futuro puder seguir. Deixemos o desespero pelo sentido que nunca será alcançado em plenitude pela fruição das possibilidades do ler histórias.

REFERÊNCIAS

AGAMBEN, Giorgio. *Signatura Rerum: Sobre el método*. Título original Signatura rerum. Sul metodo. Tradução Flavia Costa e Mercedes Ruvituso. Buenos Aires: Adriana Hidalgo, 2009 [2008].

AGAMBEN, Giorgio. Profanações. T. Selvino José Assmann. São Paulo: Boitempo, 2007 [2005].

AIRA, Cesar. *Nouvelles impressions du petit Maroc*. Tradução Joca Wolff. Florianópolis: Cultura e Barbárie, 2011 [1991].

AMICOLA, José. *Autoficción, una polémica literaria vista desde los márgenes (Borges, Gombrowicz, Copi, Aira)*. Olivar, La Plata, v. 9, n. 12, 2008. Disponível em <http://www.scielo.org.ar/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S1852-44782008000200012&lng=es&nrm=iso>. Acessado em 11 de junho de 2012.

ARAÚJO, André Luís. *Eu existo pelo nome que te dei*: Ana C. Por Bernardo Carvalho. 2009. Orientador Prof. Dr. Mauricio Salles Vasconcelos. Tese (Doutorado em Estudos Literários). Pós-Graduação em Letras – Estudos Literários, da Faculdade de Letras da Universidade Federal de Minas Gerais – UFMG.

ARFUCH, Leonor. *O espaço biográfico: dilemas da subjetividade contemporânea*. Rio de Janeiro: Editora da Universidade do Estado do Rio de Janeiro, 2010.

ARRUDA FILHO, Raul. *A invenção do inimigo: Literatura e fraternidade*. 2008. Orientadora: Prof^a. Dra. Tânia Regina Oliveira Ramos. Tese (Doutorado em Teoria da Literatura). Pós-Graduação em Letras – Literatura Brasileira e Teoria Literária, da Universidade Federal de Santa Catarina – UFSC.

AZEVEDO, Luciene. *Blogs: a escrita de si na rede dos textos. Matraga*, Rio de Janeiro, ano 14, n.21, p. 44-55, jul./dez. 2007. Disponível em <<http://www.pglettras.uerj.br/matraca/matraca21/arqs/matraca21a03.pdf>>. Acessado em 6 de agosto de 2012.

BAPTISTA, Abel Barros. *A formação do nome: duas interrogações sobre Machado de Assis*. Campinas, SP: Editora da Unicamp, 2003.

BAPTISTA, Abel Barros. *Autobibliografias: solicitação do livro na ficção de Machado de Assis*. Campinas, SP: Editora da Unicamp, 2003b [1998]

BENJAMIN, Walter. *O Narrador: considerações sobre a obra de Nikolai Leskov [1936]*. In: *Magia e técnica, arte e política: ensaios sobre literatura e história da cultura*. Obras escolhidas I. São Paulo: Brasiliense, 2012, p. 213-240.

BLANCHOT, Maurice. *A literatura e o direito à morte*. In: *A parte do fogo*. Tradução de Ana Maria Scherer. Rio de Janeiro: Rocco, 1997 [1955]. P. 291 -330.

BORGES, Jorge Luis, 1899-1986. *Obras completas de Jorge Luis Borges*, volume 4. São Paulo: Globo, 1999.

CAMARGO, Gustavo Arantes. Sobre o conceito de verdade em Nietzsche, Revista Trágica: estudos sobre Nietzsche – 2º semestre de 2008 – Vol.1 – nº2 – pp.93-112. Disponível em: <http://tragica.org/artigos/02/07-gustavo-camargo.pdf>. Acessado em janeiro de 2014.

CARVALHO, Bernardo. A trama traiçoeira de “Nove noites”. **Trópico**. Ideias de Norte e Sul. 23 set. 2002. Entrevista concedida a Flávio Moura.

CARVALHO, Bernardo. *Aberração*. São Paulo: Companhia das letras, 1993.

CARVALHO, Bernardo. As armadilhas de Bernardo Carvalho. Veredas, nº 84, dez./2002b. Entrevista concedida a Rodrigo Alvez.

CARVALHO, Bernardo. *As iniciais*. São Paulo: Companhia das letras, 1999.

CARVALHO, Bernardo. Bernardo Carvalho e a literatura como antídoto da banalidade. **Deutsche Welle online**. 30 de ago. 2011. Entrevista concedida a Alexandre Schossler. Disponível em: <<http://www.dw.de/bernardo-carvalho-e-a-literatura-como-ant%C3%ADdoto-da-banalidade/a-15352025>>. Acesso em 17 de julho de 2013.

CARVALHO, Bernardo. Em defesa da obra. **Piauí**. nº 62, nov. 2011. Disponível em <<http://revistapiaui.estadao.com.br/edicao-62/questoes-de-literatura-e-propriedade/em-defesa-da-obra>>. Acesso em: 10 de julho de 2013.

CARVALHO, Bernardo. Lobo! Lobo! In: *O mundo fora dos eixos*. São Paulo: Companhia das Letras, 2005.

CARVALHO, Bernardo. *Medo de Sade*. São Paulo: Companhia das Letras, 2000.

CARVALHO, Bernardo. Minha cegueira. In: *Literatura e Sociedade*, n. 8. São Paulo: USP, p. 217-219, 2005b.

CARVALHO, Bernardo. *Mongólia*. São Paulo: Companhia das Letras, 2003.

CARVALHO, Bernardo. *Nine Nights*. Trad.: Benjamin Moser. Londres: William Heinemann, The Random House Group, 2007.

CARVALHO, Bernardo. *Nove Noites*. Edição de bolso. São Paulo: Companhia das Letras, 2006 [2002].

CARVALHO, Bernardo. *Nove Noites*. São Paulo: Companhia das Letras, 2002c.

CARVALHO, Bernardo. *Nove Noites*. 2ª edição. São Paulo: Companhia das Letras, 2004 [2002].

CARVALHO, Bernardo. O agente da solidão. In: PELLANDA, Luís Henrique. *As melhores entrevistas do Rascunho*. Porto Alegre: Arquipélogo Editorial, p. 26-39, 2010. Entrevista concedida por Bernardo Carvalho a Rogério Pereira, publicada no Rascunho 32, de dezembro de 2002.

CARVALHO, Bernardo. *O filho da mãe*. São Paulo: Companhia das Letras, 2009.

CARVALHO, Bernardo. *O mundo fora dos eixos*. São Paulo: Publifolha, 2005.

CARVALHO, Bernardo. *O Sol se põe em São Paulo*. São Paulo: Companhia das Letras, 2007.

CARVALHO, Bernardo. *Onze*. São Paulo: Companhia das Letras, 1995.

CARVALHO, Bernardo. *Os Bêbados e os Sonâmbulos*. São Paulo: Companhia das Letras, 1996.

CARVALHO, Bernardo. *Paiol literário. Rascunho*. Curitiba, ago. 2007.

Disponível em:

<<http://rascunho.rpc.com.br/index.php?ras=secao.php&modelo=2&secao=45&lista=0&subsecao=0&ordem=1504>>. Acessado em 5 de julho de 2012. Entrevista concedida por Bernardo Carvalho a José Castello.

CARVALHO, Bernardo. *Reprodução*. São Paulo: Companhia das Letras, 2013.

CARVALHO, Bernardo. *Teatro*. São Paulo: Companhia das Letras, 1998.

CHAVES, Wilson Camilo. Considerações a respeito do conceito de real em Lacan. *Psicol. estud.* vol.14 no.1 Maringá Jan./Mar. 2009. Disponível em: http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S1413-73722009000100006. Acessado em janeiro de 2014.

CHAVES, Teresa. Estilo de Bernardo Carvalho passeia entre cinismo e coragem. **Folha Online**. 29 de jun. 2009.

COCCIA, Emanuele. O mito da biografia ou sobre a impossibilidade da teologia política. Tradução de Jorge Wolff. In: revista Outra Travessia: biografias autobiografias antibiografias. Nº 14, 2012, p . 7 – 21. Título original: El mito de la biografia, o sobre la imposibilidad de toda teologia política [2011]. Disponívem em: <<https://periodicos.ufsc.br/index.php/Outra/article/view/29719/24823>>. Acessado em 12 de agosto de 2013.

CONRAD, Joseph. *O coração das trevas*. Trad. Albino Poli Jr. Porto Alegre: L & PM, 2006 [1902].

CORREA, Mariza e MELLO, Januária (org). *Querida Heloisa / Dear Heloisa*: cartas de campo para Heloisa Alberto Torres. Núcleo de estudos de gênero – PAGU. Campinas, SP: Unicamp, 2008.

DE MAN, Paul. *La autobiografía como desfiguración*. Trad. de Ángel G. Loureiro. Suplementos Anthropos, Barcelona, 29, p. 113-118, 1991.

DEBORD, Guy. *A sociedade do espetáculo*. Editora digital: eBooksBrasil: 2003[1967].

DELEUZE, Gilles. *A ilha deserta* [1953]. In *A ilha deserta e outros textos*. Textos e entrevistas (1953-1974). Edição preparada por David Lapoujade, Paris, Minuit, 2002. Versão digital.

DERRIDA, Jacques. *Força e significação*. In *A escritura e a diferença*. São Paulo: Perspectiva, 2011 [1967].

DERRIDA, Jacques. *Margens da filosofia*. Título original: Marges de la philosophie. Tradução Joaquim Torres Costa, Antonio M. Magalhães. Campinas, SP: Papirus, 1991 [1972].

DERRIDA, Jacques. “O carteiro da verdade”. In: *O cartão-postal*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2007.

DIDI-HUBERMAN, Georges. *Ante el tiempo*. Buenos Aires: Adriana Hidalgo editora, 2006.

FOUCAULT, Michel. A escrita de si. In: O que é um autor? Lisboa: Passagens, 1992.

FOUCAULT, Michel. A vida dos homens infames [1977]. In: _____. Estratégia, poder-saber. Ditos e escritos IV. Organização Manoel Barros da Motta. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2003, p. 203-222.

FOUCAULT, Michel. *As palavras e as coisas; uma arqueologia das ciências humanas*. Título Original; Les mots est les choses. Tradução Salma Tannus Muchail. São Paulo: Martins Fontes, 1999 [1966].

FREUD, Sigmund. Romances Familiares [1908]. In Obras Completas. Volume IX. “Gradiva” de Jensen e outros trabalhos. Disponível em <<http://www.scribd.com/doc/50804699/13/ROMANCES-FAMILIARES-1909-1908>>. Acessado em 8 de agosto de 2012.

GINZBURG, Carlo. Feiticeiras e xamãs [1992]. In: _____. O fio e os rastros. Verdadeiro, falso, fictício. Título original: Il filo e Le tracce: vero falso finto. Tradução de Rosa Freire d’Aguiar e Eduardo Brandão. São Paulo: Companhia das Letras, 2007 [2006], p. 294-310.

GUSDORF, Georges. Condições e limites de La autobiografia. In: *La autobiografía y sus problemas teóricos: Estudios e investigación documental*. Suplementos Anthropos. Nº 29. Barcelona: Editorial Anthropos, 1991 [1948]

HEER, Liliana. "La Correspondencia: Una Voz en el Camino". In: *Cartas en la Realidad y la Ficción*. Desde la Gente Ediciones, Instituto Movilizador de Fondos Cooperativos C.L. Buenos Aires, 1995.

Disponível em <

http://www.lilianaheer.com.ar/cartas/cartas_prologo.html >, último

acesso em 23 de janeiro de 2014.

HUTCHEON, Linda. **Historiographic Metafiction Parody and the Intertextuality of History**. Intertextuality and Contemporary American Fiction. Ed. O'Donnell, P., and Robert Con Davis. Baltimore: Johns Hopkins University Press, 1989. Disponível em: <
<http://hdl.handle.net/1807/10252>>. Acesso em: 09 de julho de 2013.

KERMODE, Frank. *The sense of an ending: studies in the theory of fiction*. New York: Oxford University Press, 1968.

KLINGER, Diana Irene. *Escritas de si, escritas do outro: autoficção e etnografia na narrativa latino-americana contemporânea*. 2006. Orientador: Ítalo Moriconi. Tese (Doutorado em Literatura Comparada) – Programa de Pós-Graduação em Letras, Universidade do Estado do Rio de Janeiro.

KLINGER, Diana Irene. *Escritas de si, escrita do outro: o retorno do autor e a virada etnográfica*. Rio de Janeiro: 7Letras, 2007.

LACAN, Jacques. "O seminário sobre a carta roubada". In: *Escritos*. Trad. Vera Ribeiro. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 1998.

LEJEUNE, Philippe. *El pacto autobiográfico*. Suplementos Anthropos, Barcelona, 29, dez. 1991. (Trad. Ángel C. Loureiro).

LIMA, Bruno. A autoficção no campo da escrita de si: a construção do mito do escritor em Nove noites, de Bernardo Carvalho, e outros procedimentos autoficcionais na prosa brasileira contemporânea. 2010. Orientadora: Ana Cláudia Coutinho Viegas. Dissertação (Mestrado em Literatura Brasileira) – Programa de Pós-Graduação em Letras, Universidade do Estado do Rio de Janeiro.

MELATTI, Julio C. Algumas informações históricas. 2011. Disponível em <<http://www.juliomelatti.pro.br/craodados/craohistoria.pdf>>. Acessado em 20 de abril de 2013.

MORICONI, Ítalo. Circuitos contemporâneos do literário. Rio de Janeiro, Buenos Aires, 2005. Disponível em: <<http://www.avatar.ime.uerj.br/cevcl/artigos.html>>. Acessado em 3 de setembro de 2013.

NACCARI-SANTOS, Marilha. *A autoficção de todo dia*. In: Fluxos Literários, 2012, Florianópolis. Anais do Colóquio Fluxos Literários: ética e estética. Florianópolis: CCE/UFSC, 2012. p. 605-612.

OLNEY, James. Algunas versiones de la memoria / Algunas versiones del bios: la ontología de la autobiografía. Tradução de Ana M. Dotras. In: Suplementos Anthropos, Barcelona, 29, p. 33-47, 1991.

PERNA, Chico. O rio Tocantins engoliu meu avô. Revista Bula. Jornalismo cultural. Publicado em 02 de maio de 2008. Disponível em: <<http://acervo.revistabula.com/posts/arquivo/o-rio-tocantins-engoliu-meu-avo>>. Acessado em 5 de março de 2013.

POE, Edgar Allan. A narrativa de Gordon Pym. T. José Marcos Mariani de Macedo, Renata Esteves e André Pacheco. São Paulo: Cosac & Naify Edições, 2002 [1838].

POE, Edgar Allan. Filosofia da Composição. Título original: the philosophy of composition. Tradução de Diego Raphael. Versão digital, [1845]. Disponível em: <http://oficioliterario.com.br/2007/11/29/filosofia-da-composicao-de-edgar-alan-poe/>. Acessado em 8 de Março de 2013.

PREMAT, Julio. *Heroes sin atributos: figuras de autor en la literatura argentina*. Fundo de Cultura Econômica, 2009.

RANCIÈRE, Jacques. Se é preciso concluir que a história é ficção. Dos modos da ficção. In *A partilha do sensível: estética e política*. São Paulo: EXO experimental/Editora 34, 2005.

SAER, Juan José. *O conceito de ficção*. Buenos Aires, 1991. Disponível em <<http://www.culturaebarbarie.org/sopro/n15.pdf>>. Acessado em 10 de novembro de 2011.

SANTIAGO, Silviano. Meditação sobre o ofício de criar. Palestra apresentada no Rio de Janeiro. In: Revista Aletria. Vol. 18. jul-dez 2008. Rio de Janeiro.

SANTIAGO, Silviano. O narrador pós-moderno. In: *Nas Malhas da Letra: ensaios*. Rio de Janeiro: Rocco, 2002 [1989].

SANTIAGO, Silviano. "Suas cartas, nossas cartas". Ora (direis) puxar conversa! Ensaios literários. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2006.