

NOVAS ROUPAGENS PARA UMA QUERELA ANTIGA: A RELAÇÃO ENTRE REALIDADE E FICÇÃO EM *NOVE NOITES*, DE BERNARDO CARVALHO

*Daiane de Moura Rodrigues*¹

*César de Oliveira Santos*²

*Leandro Soares da Silva*³

Resumo: Este artigo analisa a relação real/ficcional do romance contemporâneo tomando como ponto de partida *Nove noites* (2006), do escritor brasileiro Bernardo Carvalho, e os mecanismos da autoficção na literatura. Para tanto, discutem-se questões narrativas relacionadas à memória e seu registro, bem como o uso de documentos, como a fotografia. Assim, argumenta-se a respeito da autoficção e das tendências contemporâneas do romance, como sua abertura à incorporação de outras formas discursivas. Para isso, os estudos de Giorgio Agamben (2009), Florencia Garramuño (2014), Diana Klinger (2007) e Linda Hutcheon (1991) subsidiaram o debate a fim de refletirmos sobre a literatura no território do presente. Também são relevantes as considerações sobre memória e identidade, a partir das pesquisas de Beatriz Sarlo (2007), Henri Bergson (1999), Paul Ricoeur (2007), Stuart Hall (2016), dentre outras contribuições que discutem a busca identitária na representação ficcional. Conclui-se que, no exercício de interpretação, cabe aos leitores considerar também as lacunas, a fim de reconsiderar a relação entre ficção e verdade.

Palavras-chave: Autoficção; Bernardo Carvalho; Romance contemporâneo.

Introdução

“a verdade depende apenas da confiança de quem ouve”

Bernardo Carvalho

1 Mestranda em Letras (Estudos Literários) na Universidade do Estado da Bahia (UNEB) – *Campus X*, Teixeira de Freitas. Especialista em Estudos Linguísticos: Leitura e Produção de Textos pela UNEB. Professora de Língua Portuguesa da Rede Estadual da Bahia. Lattes: 5007006286918815. ORCID: 0000-0003-4353-083X. E-mail: daianemoura82@gmail.com

2 Doutorando em Letras (Estudos Literários) na Universidade Federal de Sergipe (UFS). Revisor de textos do Instituto Federal de Sergipe. Lattes: 5490201569252860. ORCID: 0000-0002-1925-5084. E-mail: cesar.santos@ifs.edu.br

3 Doutor pelo Programa de Pós-graduação em Estudos Literários da Universidade Federal de Minas Gerais (UFMG). Professor da Universidade do Estado da Bahia (UESB), no Departamento de Ciências Humanas e Tecnologias, Eunápolis (BA). Lattes: 2679256715349066. ORCID: 0000-0003-3633-3870. E-mail: leocapim@gmail.com

Nove noites, de Bernardo Carvalho, começa como um convite ao leitor para entrar em terras inóspitas. Um dos narradores, que é jornalista, lê um artigo de jornal escrito por Mariza Correa no ano de 2001, no qual encontra um parágrafo sobre um antropólogo norte-americano que veio para o Brasil em 1938 para estudar comunidades indígenas e, no ano de 1939, no dia 2 de agosto, se suicidou, sem nenhuma explicação, sem nenhum motivo aparente. Esse antropólogo se chama Buell Halvor Quain, esteve no Brasil entre 1938 e 1939 para estudar a tribo Krahô, no Estado de Tocantins.

O livro é dividido em dezenove capítulos. O autor também intercala a narrativa com dois narradores: Manoel Perna (amigo de Quain) e um narrador não identificado nominalmente, mas descrito como jornalista. Manoel Perna relata as nove noites em que vivenciou uma forte amizade com o protagonista. Já o narrador não identificado, em 2001, relata a sua investigação acerca da vida e da morte do antropólogo.

Em *Nove noites*, o autor reflete sobre a percepção do passado e do presente e como eles se conectam. Homi Bhabha diz em seu livro *Local da Cultura*: “o presente não pode ser mais encarado simplesmente como uma ruptura ou um vínculo com o passado e o futuro” (BHABHA, 2013, p. 23). Essa mesma concepção é percebida nos estudos de Paul Ricoeur (2007) e Henri Bergson (1999), os quais apresentam a teoria de que os três tempos (presente, passado e futuro) precisam ser mais negociados e explorados. Ricoeur afirma que podemos explorar essa “brecha no muro do desconhecimento mútuo” a partir da quantidade de memórias que temos. Ele indaga: “Se uma lembrança volta, é porque eu a perderei; mas se, apesar disso, eu a reencontro e reconheço, é que sua imagem sobreviverá” (RICOEUR, 2007, p. 438). Já Bergson acrescenta que a reintegração da memória preenche uma pequena duração, mas é na percepção pura que de fato a lembrança retorna (BERGSON, 1999).

A narrativa escrita por Bernardo Carvalho reclama debates plurais que discorrem sobre como as vivências de uma sociedade podem ser reconstruídas ou afetadas pelo espaço-tempo das lembranças e das memórias, principalmente, através do jogo de linguagem que oscila entre o alegórico e o real à margem do lugar de pertencimento. Desse modo, a questão da reconstrução da identidade não apenas influencia as práticas culturais e as tradições locais, como também a linguagem e o comportamento sociocultural registrados pelo imaginário através da memória. O sociólogo britânico-jamaicano Stuart Hall, em sua obra *Cultura e representação* (2016), propõe reflexões que permeiam os discursos culturais a partir da ótica do poder e confirma que a representação conecta a linguagem à cultura (HALL, 2016). Dessa forma, compreendemos que toda e qualquer cultura é representada a partir do contexto no qual os atores sociais interagem.

Stuart Hall põe em cena essas nuances e nos mostra que as memórias coletivas de uma sociedade permeiam os espaços em que vivemos e fazem parte da comunidade discursiva na qual as pessoas dialogam. Nas palavras de Maurice Halbwach, “não é na história aprendida, é na história vivida que se apoia nossa memória” (1990, p. 60).

Desse modo, é inegável perceber que a narrativa construída por Bernardo Carvalho percorre a memória na tentativa de encontrar a verossimilhança através das provas iconográficas do texto. O autor se utiliza de mecanismos essenciais para representar as construções identitárias, principalmente, tão caras ao mundo contemporâneo.

A partir dessa reflexão, percebe-se que as estratégias de utilização dos recursos da memória e seu movimento pendular entre realidade e ficção funcionam nas narrativas literárias como um jogo criativo para causar sensações de veracidade da história. Contudo, a literatura que faz uso desses procedimentos joga com essa escrita realista e manipula a veracidade dos fatos. *Nove noites* (2002), de Bernardo Carvalho, utiliza-se desses artifícios da narração de cunho memorialista e documental que deforma a realidade, a desconcerta, ao mesmo tempo em que se funda nela. Nada é verdade, e nada é mentira. O que temos são particularidades subjetivas que reconfiguram a realidade e ao construir esse lugar de enunciação o autor se abre para várias possibilidades de criação que a obra oferece.

O próprio Bernardo Carvalho assume essa estratégia literária nos agradecimentos do livro: “Este é um livro de ficção, embora esteja baseado em fatos, experiências e pessoas reais. É uma combinação de memória e imaginação – como todo romance, em maior ou menor grau, de forma mais ou menos direta” (CARVALHO, 2006, p. 151). Para reforçar esse pensamento, Paul Ricoeur sustenta essa tese ao confirmar que:

A narrativa de ficção é quase histórica, na medida em que os acontecimentos irrealis que ela relata são fatos passados para a voz narrativa que se dirige ao leitor; é assim que eles se parecem com os acontecimentos passados e a ficção se parece com a história (RICOEUR, 1997, p. 329).

Portanto, o presente artigo oferece uma análise de *Nove noites* à luz das fronteiras entre realidade e ficção, a partir dos conceitos de memória no texto narrativo contemporâneo e da presença das fotografias como estratégia de ocupação da fissura entre o real e o ficcional. Pretende-se analisar como o romance retoma o passado através da linguagem e da memória e como problematiza as noções de história e ficção dentro da narrativa literária, reinventando, assim, a própria concepção de presente.

1 As brechas narrativas e o enigma do suicídio

É o corpo retalhado do Quain esse núcleo duro do real, a morte como o real que interrompe a ficção, como um espectro de pesadelo. A morte real do Quain que perfura a narrativa e nela perdura como núcleo duro, impenetrável, somente suportável porque transformada em ficção. Vejamos, então, uma forma possível de ler essa perfuração da ficção por parte do Real (KLINGER, 2007, p. 173).

O narrador jornalista que nos conta essa história fica obcecado pela figura do antropólogo e pelo enigma do motivo pelo qual Buell Quain se suicidou. Em busca da solução para esse mistério, ele começa a investigar quem foi esse homem, por que ele veio ao Brasil, como ele se matou, como foi sua estadia aqui e as possíveis razões para seu suicídio. Procura memórias capazes de solucionar os motivos que levaram ao suicídio inexplicado por mais de 60 anos. Através de cartas, fotografias e relatos de pessoas que conheceram o antropólogo, um intercalar de vozes tenta solucionar o referido ato. Em outra instância narrativa, acompanhamos um testamento deixado por Manoel Perna, personagem que conviveu com Quain durante seus estudos no Brasil (esse testamento poderia ser a oitava carta procurada pelo narrador jornalista, mas não há comprovação).

Primeiramente, acompanhamos em itálico a carta-testamento, narração de um suposto testamento deixado pelo engenheiro Manoel Perna, morto em 1946, no qual a memória e a imaginação dão o tom. Nele, aparecem com frequência os dizeres “Isto é para quando você vier...”, sugerindo a existência de um destinatário conhecedor do motivo do suicídio do antropólogo. Mas não temos certeza de quem seja. Em todas as cartas de Manoel Perna, ele cita essa expressão, já na primeira página da narração. Como no trecho: “*Isto é para quando você vier. 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, grifo do autor).

Quanto à questão do suicídio, várias indagações podem ser feitas, mas só como recurso para atizar o leitor, porque o narrador já avisa na primeira página do livro:

[...] a verdade está perdida entre todas as contradições e disparates. Quando você vier à procura do que o passado enterrou, é preciso saber que estará às portas de uma terra em que a memória não pode ser exumada, pois o segredo, sendo o único bem que se leva para o túmulo, é também a única herança que se deixa aos que ficam [...] (CARVALHO, 2006, p. 6).

A partir das lacunas narrativas, várias indagações podem surgir no entorno da morte do protagonista: a depressão que o acometeu poderia ter causado transtornos psíquicos a ponto de levá-lo a cometer suicídio? Buell Quain estaria de fato doente? Qual consciência ele teria da gravidade de seus atos ao tirar a própria vida? No fim das contas, de que maneira podemos julgar a doença e o estar doente?

Dentre as hipóteses levantadas, podemos destacar algumas: a sugestão de um incesto entre Quain e sua irmã, Marion, descoberto pelo cunhado – “Não deixa de ser um mistério que entre as sete cartas escritas por Quain nas horas que precederam o suicídio uma fosse endereçada ao cunhado” (CARVALHO, 2006, p. 77) – ou suicídio motivado por um problema psicológico, podendo ser a bipolaridade, o que é possível inferir, primeiramente, pelo ar de mistério envolvido em uma das cartas de Quain, direcionada a Dona Heloísa, na qual o personagem afirma “os índios estão a salvo, pelo que fico muito feliz”. O narrador, então, questiona: “a salvo

de quê? Ou de quem?” (CARVALHO, 2006, p. 78). Nesse momento da narrativa, abrem-se inúmeras interpretações: do que os indígenas estão a salvo? Mas é a partir da página 101 que o leitor começa a pensar que os indígenas poderiam estar a salvo do próprio Buell Quain. Em entrevista ao Ricardo Viel, o autor confessa que “provavelmente a doença que adquiriu e pela qual ele acabou se matando foi a sífilis, que num estágio avançado pode provocar loucura” (CARVALHO *apud* VIEL, 2020, p. 75).

Outra hipótese era sobre sua condição sexual para os padrões da época. Existe uma teoria de que ele poderia ser bissexual e tivesse tido um caso com o fotógrafo Andrew Parsons, que o narrador encontra acamado quase no final do livro. Esse fotógrafo vivia em Nova York, e Buell convivia com ele antes de vir ao Brasil. Quando o antropólogo morreu, Parsons veio ao Brasil em busca de notícias, mas não encontrou. Quando começou a guerra, ele não pôde voltar ao seu país, ficando aqui até a sua morte. É possível inferir que Manoel Perna escrevia para ele, por isso ele repetia: “*Para quando você vier*”. Talvez por isso, os pais não quiseram investigar a fundo a morte do filho; ou provavelmente, por não poder viver esse amor homoafetivo, o antropólogo tenha desistido de viver.

Outro fator curioso é que no romance houve a repetição por duas vezes no relato de Manoel Perna da frase “Toda morte é um assassinio”. Pode-se com essa afirmativa deduzir que o suicídio possa ter sido cometido para proteger os indígenas da própria sífilis e evitar o seu extermínio, por isso, ele dizia que após sua morte os índios estariam protegidos. Para reforçar esse paradoxo, o narrador jornalista nos conta através do relato de Diniz que: “o etnólogo não comia com os índios e não aceitava a comida deles. Não comia beiju. Tinha o seu próprio arroz. Uma vez ajudou no parto, deu nome ao recém-nascido e trouxe presentes” (CARVALHO, 2006, p. 73).

Em várias passagens do livro, temos o narrador jornalista também nos dizendo a sua falta de vontade em mergulhar no contato mais íntimo com a experiência vivida. O espírito de homem branco civilizado o distancia da vivência indígena, fator determinante para o distanciamento das culturas dos indígenas e dos não indígenas e que confirma a herança colonizadora ainda pujante nesses contatos. É em função desse dilema da transmissão da experiência que a pesquisadora Diana Klinger (2007) afirma que uma das grandes questões colocadas por *Nove noites* é a impossibilidade de “tradução” dos mundos, “a incomunicabilidade que resulta do choque cultural” (KLINGER, 2007, p. 145). Os indígenas são estrangeiros na própria terra.

A tradição indianista de Gonçalves de Magalhães e José de Alencar constrói um indígena, mesmo no ideal romântico, tido como figura importante para a construção da identidade nacional. Em Carvalho, nós vemos a crítica desse indígena estrangeiro, deslocado em sua própria terra, sendo rejeitado, colocado de lado por uma política de exploração das terras. O estrangeiro aqui nessa obra tem uma força na busca pela identidade. De um lado, Buell Quain sai da sua terra natal para

estudar um povo e não se sente conectado aquela experiência. De outro, os indígenas ocupados em suas causas também estão em busca dessa identidade perdida. O narrador jornalista, por fim, em busca de uma identidade que o conectasse com o mundo também se vê perdido numa investigação malsucedida.

A morte-suicídio de Bell Quain pode ser metaforicamente comparada à morte das pessoas ocidentalizadas que precisam sair dos seus corpos para viver a cultura do outro. Morrer nesse sentido é a última etapa do ser ocidentado para tornar-se desocidentado, como afirma a escritora Maria Inês de Almeida, no livro *Desocidentada: experiências literárias em terras indígenas*. “Orientar-se é nascer, desorientar-se é perder” (ALMEIDA, 2009, p. 14). E por que não morrer?

Diante dessas análises especulativas, percebe-se que *Nove noites* desconstrói processos narrativos óbvios e através do fenômeno da metaficção historiográfica cria possibilidades que adentram no jogo ficcional que nos confunde através do mistério. Pois como aborda Joanita de Oliveira, no artigo “A arte da autoinvenção no romance *Nove Noites*”:

Outra característica da metaficção, conforme Bernardo, é o anti-ilusionismo. Diferente da obra que tenta disfarçar sua condição ficcional, a obra com metaficção faz questão de expô-la. Isso não significa, entretanto, que ela se propunha a solucionar o mistério. A escrita metaficcional tem consciência da condição ambígua e metafórica do código linguístico. Ela compreende que só temos acesso ao real através da mediação dos discursos. Desse modo, ao invés de resolver o enigma, ela duplica-o (OLIVEIRA, 2019, p. 202).

Enfim, à medida que exploramos o jogo de ilusões e duplicidades de Carvalho, compreendemos que *Nove noites* é um túmulo aberto e que a busca chega ao fim de maneira frustrante, com mais dúvidas do que respostas. Sendo esse mais um recurso metaficcional às escondidas do autor.

2 O narrador e a memória: estratégias narrativas contemporâneas

Em entrevista ao pesquisador Ricardo Viel, alguns autores e autoras da literatura contemporânea comentam suas reflexões sobre memória. A escritora Rosa Montero diz que “a memória é um relato que fazemos a nós mesmos, não é algo que realmente exista objetivamente” (MONTERO *apud* VIEL, 2006, p. 26). Por sua vez, Dulce Maria Cardoso julga que “a memória muito boa pode ser uma maldição. O excesso de memória, o recordar demais pode ser terrível”. Ela ainda acrescenta que “o esquecimento existe porque temos que continuar, e porque há coisas que nos são insuportáveis” (CARDOSO *apud* VIEL, 2006, p. 46). No que lhe toca, Tatiana Salem Levy considera que:

A memória tem todas as falhas, os vazios, aquilo que você nunca vai saber. A memória também é contraditória, às vezes você se lembra de uma forma e depois se lembra de outra forma e você não sabe como foi. É uma narrativa, a memória é uma ficção (LEVY *apud* VIEL, 2006, p. 139).

As reflexões de Tatiana Levy e demais autoras citadas norteiam as considerações que pretendemos tecer sobre *Nove noites*, pois entendemos que a memória como estratégia narrativa também seduziu o autor Bernardo Carvalho, principalmente no seu sexto livro, *Nove noites*, que recebeu os prêmios Portugal Telecom (2003) e Prêmio Machado de Assis, conferido ao melhor romance do ano pela Biblioteca Nacional (2003). Essa obra pode ser considerada um exemplo do fenômeno da literatura contemporânea denominado de metaficção historiográfica. A pesquisadora Linda Hutcheon diz o seguinte sobre a metaficção:

A interação do historiográfico com o metaficcional coloca [...] em evidência a rejeição das pretensões de representação 'autêntica' e cópia 'inautêntica', e o próprio sentido da originalidade artística é contestado com tanto vigor quanto a transparência da referencialidade histórica (HUTCHEON, 1991, p. 146-147).

Por isso, ao narrar um romance de cunho memorialista, Bernardo Carvalho possibilita perceber para além do suicídio do Buell Quain como ocorrem as construções das identidades culturais e históricas de povos indígenas brasileiros e de que maneira a inserção do estrangeiro influencia essas relações. Para Stuart Hall, considerado um dos maiores estudiosos contemporâneos da cultura, as produções sociais são ferramentas valiosas para validar a construção do lugar enquanto local de poder e significação. Segundo o estudioso, não nascemos com identidades nacionais, ao longo da vida formamos e a constituímos a partir das representações culturais nas quais estamos inseridos (HALL, 2006).

No romance, percebe-se que, à medida que o narrador investigador avança nas suas buscas, ele próprio reflete sobre si e confronta suas relações com o mundo que o cerca. Quando ele resolve viajar ao Brasil atrás de informações mais consistentes sobre o antropólogo, ele vivencia a experiência de passar alguns dias com os indígenas e conclui:

São órfãos da civilização. Estão abandonados. Precisam de alianças no mundo dos brancos, um mundo que eles tentam entender com esforço e em geral em vão. O problema é que a relação de adoção mútua já nasce desequilibrada, uma vez que a frequência com que os Krahô vêm aos brancos é muito maior do que a frequência com que os brancos vão aos Krahô. Uma vez que o mundo é dos brancos (CARVALHO, 2006, p. 97).

Em se tratando de experiências vivenciadas, temos um jogo duplo nessa história. Assim como o narrador, o autor também passou um tempo com indígenas para tentar compreender o que tinha acontecido, ele queria saber o motivo pelo

qual o antropólogo Buell Quain cometeu suicídio e, segundo ele, a partir dali desenvolveu uma espécie de estratégia literária. Como o próprio Bernardo Carvalho conta em entrevista:

Isso me fez criar inconscientemente um método de escrita baseada na experiência de um medo, mas não de um medo que é falso, não tinha razão de senti-lo. Um medo que foi criado com o objetivo de fazer literatura, criado a priori. Já fui para lá determinado a sentir medo. E daí pra frente essa coisa do medo passou a guiar minha literatura, então é como se eu precisasse da experiência do medo (CARVALHO *apud* VIEL, 2006, p. 76).

Portanto, a duplicidade narrativa em *Nove noites* é um recurso literário que explora distintos focos narrativos e dificulta ainda mais o recolhimento das memórias narradas e a organização do quebra-cabeça literário da trama. Quando Manoel Perna narra o suicídio de Quain, temos fragmentos da história, pois ele nos oferece apenas parte do que sabe. Em contrapartida, quando o narrador jornalista assume a contação, ele próprio submerge em partes da história para tentar montá-la. Esse é o jogo da memória como procedimento narrativo entre o eu e o outro a ser narrado, um espelhamento ao estilo *mise en abyme*. O tempo presente do narrador investigador e do autor tal qual o passado do narrador-testemunha e do antropólogo Quain se fundem numa busca de encontros inexatos e infiéis, uma vez que ambos os narradores possuem informações fragmentadas do passado. Assim, os narradores manipulam a suposta construção memorialística do personagem Buell Quain. Desse modo, suas narrações são imprecisas. Nesse sentido, Beatriz Sarlo argumenta que:

O passado é sempre conflituoso. A ele se referem, em concordância, a memória e a história, porque nem sempre a história consegue acreditar na memória, e a memória desconfia de uma reconstituição que não coloque em seu centro os direitos da lembrança (direitos de vida, de justiça, de subjetividade). Pensar que poderia existir um entendimento fácil entre essas perspectivas sobre o passado é um desejo ou um lugar-comum (SARLO, 2007, p. 9).

Assim, entende-se que através do testemunho o presente mescla com o passado, e, a memória, fruto dessa fundição, é retalhada na voz de quem narra. Entretanto, em *Nove noites*, essa junção só ocorre no campo da ficção. Alfredo Bosi nos mostra como a memória pode ser inventada a partir do recurso indissociável da linguagem:

Nessa perspectiva, a instância poética parece tirar do passado e da memória o direito à existência; não de um passado cronológico puro – o dos tempos já mortos –, mas de um passado presente cujas dimensões míticas se atualizam no modo de ser da infância e do inconsciente. A épica e a lírica são expressões de um tempo forte (social e individual) que já se adensou o bastante para ser reevocado pela memória da linguagem (BOSI, 1977, p. 112).

Dessa maneira, percebe-se que a escrita em fragmentos como estratégia narrativa é um recurso potencial da literatura contemporânea. A ausência de linearidade, o diálogo com vários gêneros, a duplicidade dos narradores e o espelhamento presente/passado pontuam a ficção dentro da própria ficção como um fio que liga uma realidade mesmo que ficcional à memória que exerce uma profícua influência na estrutura desse romance. Dito isso, na narrativa em questão, a memória se resguarda em pontos ilusórios palpáveis: documentos, fotografias, depoimentos e cartas e, através desses dados, os narradores apresentam memórias inventadas e não escondidas.

Nove noites é um romance pertencente à literatura contemporânea brasileira. E por que podemos considerá-lo assim? A ficha catalográfica e a folha de rosto nos apresentam essa definição, o próprio autor afirma ser um romance, e o livro possui características que o definem como literatura contemporânea⁴, pois, de acordo a Julián Fuks, em seu livro sobre a teoria do romance: “o romance autoriza todos os procedimentos, nada o impede de utilizar para seus próprios fins o drama, o ensaio, o monólogo, a fábula, a epopeia, e mesmo assim mantém sua singularidade, não se deixa dissipar em outros gêneros” (FUKS, 2021, p. 12). Fuks ainda diz que “o romance é uma força contínua que perturba e canibaliza outros gêneros, é um espelho partido de uma época” (FUKS, 2021, p. 15).

É perceptível que nos romances contemporâneos a presença do autor é aclamada. Numa espécie de “cobrança do consumidor”, como nos diz a Diana Klinger em seu ensaio *Escritas de si como performance*, esse tipo de escrita é um clamor dos narcisismos desses tempos ocasionado pela espetacularização da intimidade. Roland Barthes já dizia que o leitor deseja o autor, por isso, talvez, essas narrativas vivenciais sejam um sucesso. Mas Christopher Lasch, citado por Klinger, diz o seguinte: “O autor hoje fala com sua própria voz, mas avisa ao leitor que não deve confiar em sua versão da verdade” (LASCH *apud* KLINGER, 2008, p. 22). Nessa obra ficcional de Carvalho, há essa disposição elástica do gênero. Ele traz o relato, as cartas, narração ficcional e autoral, fotografia, tudo numa mesma ocupação, configurando, assim, uma narrativa polifônica, memorialista, híbrida e que transita entre ficção e realidade.

Ao colocar no papel sua experiência, a linguagem aqui já conduz os fatos ao campo da ficção. A argentina Florencia Garramuño analisa as questões contemporâneas da literatura em seu livro, *Frutos estranhos* (2014) e percebe os desbordamentos de limites em *Nove noites*. Para ela,

O que mais chama atenção no texto não seja tanto a diversidade de formas discursivas, mas o modo como graças a essa diversidade encontram lugar no texto preocupações e problemas provenientes dos mais

4 Pensamos a contemporaneidade nos termos de Agamben, para quem ela se dá não meramente pela identificação irrestrita entre indivíduo e tempo presente, mas sim pela consciência e reflexão do primeiro sobre o segundo, procedimento visivelmente atuante no romance em análise: “A contemporaneidade [...] é uma singular relação com o próprio tempo, que adere a este e, ao mesmo tempo, toma distâncias” (AGAMBEN, 2009, p. 59).

diversos campos e disciplinas: a antropologia, a política, a literatura, mas também a fotografia, o que faz do romance muito mais que um espaço de preocupações literárias, ficcionais ou de construção artística (GARRAMUÑO, 2014, p. 38).

A partir daqui, podemos refletir sem conclusões precisas sobre o que é fato e o que é ficção, mas vamos deixar em evidência que não é a intenção nem de nós e muito menos do romance em confirmar nada. Afinal, tudo nesse romance é obra da linguagem.

3 Os espectros das fotografias

Como dissemos, a construção de *Nove noites* se dá a partir de documentos: cartas, fotografias, o artigo de jornal em que o narrador jornalista conheceu a história de Quain, e relatos de pessoas. Nessa série de documentos, o etnólogo é recuperado, mas entre eles também se perde. Já que nem o narrador investigador nem o leitor chegam a uma explicação para o suicídio de Quain, deduzimos que alguma informação se perdeu no meio do caminho: algum documento, a suposta oitava carta, alguma entrelinha? Assim, a história narrada é um simulacro dos documentos que lhe servem de montagem: fragmentada e fragmentária.

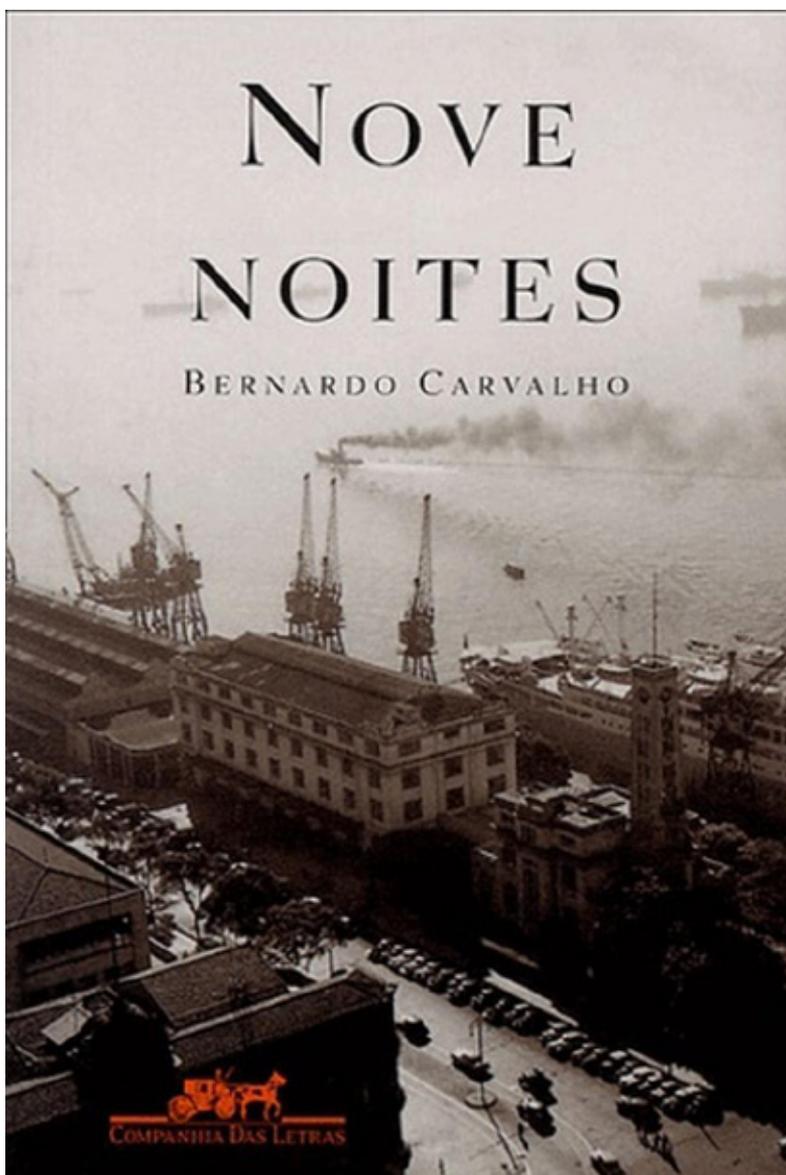
Dessa série de documentos que compõem a narrativa, deteremo-nos agora às fotografias e à sua fantasmagórica relação com a realidade. Antes de qualquer coisa, salientemos que, nos anos iniciais de sua invenção, acreditou-se que a fotografia tivesse a capacidade de capturar objetivamente a realidade, dada a precariedade dos recursos de manipulação de sua matéria-prima (a luz) e de seu resultado. Em outras palavras, fotografava-se “literalmente” o que estava diante da câmera, estivesse claro, estivesse escuro, ou de quaisquer formas. Acontece, porém, que a subjetividade está além das possibilidades de manuseio técnico, está no próprio olhar, o que só se deduziu algum tempo depois. Susan Sontag afirma que, no momento inicial, o fotógrafo era visto como “um escrivão, não um poeta” (SONTAG, 2004, p. 152), embora mais tarde tenham percebido que não se tira a mesma fotografia de um mesmo objeto. A comparação feita pela estudiosa estadunidense é emblemática, se pensarmos na grande questão levantada por *Nove noites*, a fragilidade da fronteira entre ficção e realidade.

Na pesquisa realizada pelo narrador jornalista sobre Quain, as fotografias se abrem ao limiar da presença e da ausência, como ocorre em todo processo de rememoração. Unidos a Quain e à memória que dele se tem, os registros fotográficos promovem significados naquilo que é narrado, e vice-versa. É certo que o leitor procura o etnólogo no romance, nas memórias de Manoel Perna e no quebra-cabeça do narrador jornalista, mas é estranho que o encontre (ou não) em registros fotográficos.

O ardil das fotografias do romance é a suposta presença do real na narrativa. Com esse recurso à visualidade, Bernardo Carvalho insere sua obra na atmosfera de

desconforto comum a muitas ficções contemporâneas, reconhecidas por estarem implicadas na realidade. As imagens fotográficas do romance desconcertam ainda mais o binarismo – hoje visto com desconfiança pelos estudos literários – entre ficção e história, como se a narrativa fosse sustentada totalmente na segunda parte e portasse uma verdade inquestionável implícita. Isso se relaciona com as supostas motivações da fotografia de capa da primeira edição do livro, feita pelo francês Marcel Gautherot e capa da primeira edição:

Figura 1: Marcel Gautherot (montagem); Porto do Rio de Janeiro, 1956



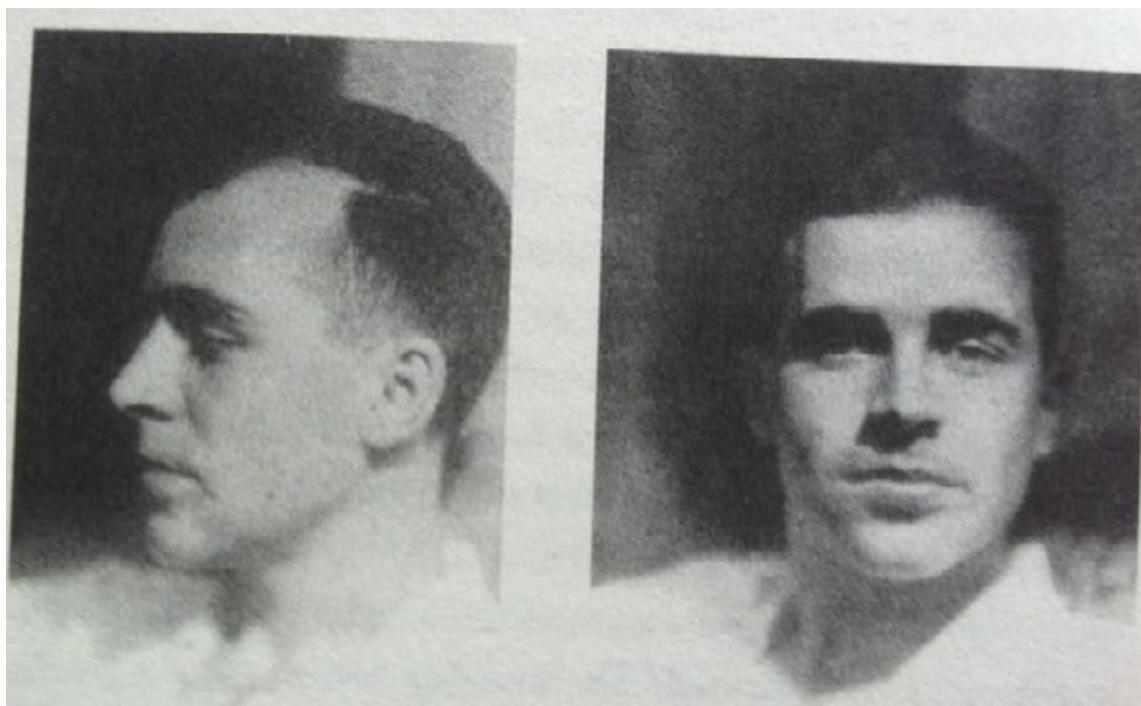
Fonte: reprodução da capa da 1ª edição de *Nove noites*, de Bernardo Carvalho.

A imagem foi feita pelo francês radicado no Brasil e integra o acervo desse profissional que dedicou grande parte de seu trabalho à Antropologia e à exposição

do país na Europa. Essa fotografia se liga ao enredo de *Nove noites* por ser o registro do porto carioca e fazer menção metafóricamente à chegada de Quain ao Brasil. O preto-e-branco desse Rio de Janeiro desconhecido, pretérito, escurece a cidade e impõe tanto à foto quanto ao romance a necessidade de olhar expedicionário em jornada semiológica pela compreensão da foto de capa e da narrativa.

No capítulo 3 (CARVALHO, 2006, p. 23), chegamos às duas primeiras fotografias da narrativa de fato, cujas presenças independem de edição da obra. É importante frisar que fotos e cartas assumem funções distintas das de comprovação, de registro e de documentação, tanto é que a fotografia em questão vem solta no romance, sem relação direta entre o texto verbal e ela. Ou seja, os gêneros missivo e fotográfico se colocam sarcásticos à historiografia e/ou ao jornalismo. O texto literário incide não só na flutuação dos campos e espaços de fruição, mas, também, arruína aos poucos a austeridade de uma narrativa que, presumivelmente, apresentaria o real convertido em ficção. Essas duas fotografias retratam Quain de frente e de perfil. Na segunda delas, seu olhar se enrola a seu suicídio indecifrável:

Figura 2: Buell Quain, Acervo da Casa de Cultura Heloísa Alberto Torres



Fonte: *Nove noites* (CARVALHO, 2006, p. 23).

Ao longo da leitura, é como se nos perguntássemos onde jaz o cadáver do antropólogo. Após mais páginas lidas, não encontramos outras evidências do local de enterro do estadunidense. Como qualquer fantasma, a montagem dúplice com as imagens nos mostra que Quain não é sólido, mas, às vezes, faz algumas aparições como toda e qualquer assombração localizada no entre-lugar da realidade e

da ficção. Para vê-la, devemos investigar a fronteira em que reside, nem sempre tão nítida. É necessário lembrar que Quain possuía um corpo e um rosto, como a fotografia parece comprovar. Constatamos, assim, como essa morte é complexa, pois seu corpo perdido e o caso não solucionado se relacionam à maneira como James Williams (2012, p. 71) explica a morte nos estudos da desconstrução: “a propriedade de todos os signos como coisas que vêm a ser ausentes”, isto é, um corpo ausente agita os signos e presentifica Quain.

O rosto duplicado do antropólogo nos aproxima de seu espectro, não de sua presença: “embaralha as identidades do visível e do invisível” (SANTOS, 2013, p. 54). Essa fotografia, creditada ao acervo da Casa de Cultura Heloísa Alberto Torres – IPHAN, se refere à pesquisa empreendida pelo narrador jornalista, que restitui Quain à vida, uma nova vida pela linguagem e, estranhamente, relacionada às culturas com as quais ele não se identificou, como fica claro em algumas das cartas. O jornalista viaja ao Xingu para conhecer alguém que pudesse ajudá-lo sobre Quain. Para isso, ele entra em contato com o índio Krahô mais velho da aldeia: “Minha idéia era conversar com o velho Diniz, o único Krahô vivo que conhecera Quain, quando ainda era menino, e que podia me falar sobre o local em que o etnólogo fora enterrado” (CARVALHO, 2006, p. 70). O mais curioso é que, assim como Quain, o jornalista também não possui uma relação de identificação com os indígenas, o que evidencia essa narrativa possuir vários espelhamentos possíveis.

Em carta de Heloísa Alberto Torres destinada ao delegado Carlos Dias, a então diretora do Museu Nacional indica a necessidade de preservação do local de sepultamento do antropólogo:

Julgo absolutamente necessário que o local de sepultura do dr. Buell Quain fique marcado com exatidão segura. Nesse sentido eu lhe pediria que fizesse seguir para lá pessoa idônea (se possível o sr. Manoel Perna) que, coadjuvada pelos índios, procedesse a determinação exata do lugar fazendo uma cercadura com o material (pedra, cimento) que fosse mais conveniente de modo a que possa ser identificado em qualquer momento. É provável que a família do dr. Quain queira daqui a alguns anos reaver os despojos mas o que é certo é que o Museu providenciará a ereção de um modesto marco no local em que se acha sepultado o seu corpo (TORRES *apud* CORRÊA; MELLO, 2008, p. 98).

Sem esse local de sepultamento, motivo de obstinada insistência de Heloísa Alberto Torres a Manoel Perna no que diz respeito a sua demarcação, o personagem histórico se converte em uma espécie de mito. Nesse terreno de incertezas, é enfatizada uma existência etérea, espectral, mas nem por isso efêmera. Isso parece demonstrar como a ficcionalização de Quain ocorre. Uma das célebres premissas de Roland Barthes (1984, p. 20) sobre a fotografia do “eu” e de sua representação é relevante para a análise dos contornos desse homem que se tornou narrativa: “Pois a fotografia é o advento de mim mesmo como outro: uma dissociação astuciosa da consciência de identidade”. O “eu” como outro (o de Quain) se desloca da

narração do “eu” do discurso (do narrador jornalista) na imersão deste último na infância e na aproximação identitária a Quain como oposição às culturas autóctones brasileiras. Em outras palavras, a fotografia do “eu”, ou a de Quain, funciona entre o reconhecimento e o pertencimento ao outro cultural como um fantasma da narração do jornalista ou separação entre o “eu” de Quain e o do jornalista ou uma simulação que assombra a narrativa.

Expostas paralelamente, essas duas fotos nos mostram o homem que é Quain e não é Quain: o tronco está ausente, a parte anterior da cabeça está ausente. Mas, mais do que isso, o enigma de seu olhar, a que Manoel Perna alude indiretamente na frase anterior às imagens, faz com que o etnólogo se mova e inquiria algo como a esfinge que questiona aos viajantes: “Decifra-me ou devoro-te”. O inextricável do rosto de Quain é a morte de seu instante. Sua presença pela ausência permanece na narração sobre o personagem que ganha um corpo com delineamentos invisíveis, conforme afirma James Williams: “uma presença do outro como algo que não pode estar presente” (2012, p. 65). Com essa afirmação, podemos visualizar a terceira fotografia do romance (CARVALHO, 2006, p. 27):

Figura 3: Lévi Strauss, Heloísa Alberto Torres e outros no jardim do Museu Nacional; acervo do Museu Nacional



Fonte: *Nove noites* (CARVALHO, 2006, p. 27).

Quain não é retratado na fotografia, embora pesquisadores com os quais ele veio ao Brasil entre 1938 e 1939 marquem presença:

Há uma foto, de 1939, em que dona Heloísa aparece sentada no centro de um banco nos jardins do Museu Nacional, entre Charles Wagley, Raimundo Lopes e Edson Carneiro, à sua direita, e Claude Lévi-Strauss, Ruth Landes e Luiz de Castro Faria, à sua esquerda. Hoje, estão todos mortos, à exceção de Castro Faria e Lévi-Strauss. Mas havia já naquele tempo uma ausência na foto, que só notei depois de começar a minha investigação sobre Buell Quain. Àquela altura, ele ainda estava vivo e entre os Krahô, e a imagem não deixa de ser, de certa forma, um retrato dele, pela ausência (CARVALHO, 2006, p. 27-28).

Essa foto corresponde ao questionamento de uma presença pela ausência. Quain parece mesmo um simulacro, esquecido assim como as tribos que pesquisou. Como leitores, desconstruímos o conforto diante do passado fotografado. Podemos dizer que ela corresponde ao *studium* barthesiano da vida de Quain no Brasil:

É pelo *studium* que me interessa por muitas fotografias, quer as receba como testemunhos políticos, quer as aprecie como bons quadros históricos: pois é culturalmente (essa conotação está presente no *studium*) que participo das figuras, das caras, dos gestos, dos cenários, das ações (BARTHES, 1984, p. 45-46, grifos do autor).

É nitidamente curioso que apenas o etnólogo não esteja nesta fotografia, sendo que ele apareceu sozinho nas anteriores. É exatamente nesse ponto que a exposição das imagens perde seu suposto caráter documental e ganha relevo ficcional, pois essa é uma estratégia nitidamente estética. Ainda que independentes, as fotografias, de algum modo, se completam. De algum modo, compõem também uma narrativa dentro da narrativa maior. Se, nessa terceira imagem, Quain é um fantasma, pelo paradoxo de sua ausência presente, na segunda, seu olhar corresponde ao *punctum* da sequência que essas três fotografias compõem, pois é à procura dele que estamos, e seria o encontro dele que, de fato, nos pungiria, como nos punge ao nos depararmos com seus retratos: “O *punctum* de uma foto é esse acaso que, nela, me *punge* (mas também me mortifica, me fere)” (BARTHES, 1984, p. 46, grifos do autor).

Chama a atenção que o rosto de Quain nas duas primeiras fotografias se torne um rosto assombrado em que o *operator* – categoria barthesiana para se referir ao responsável pela criação da fotografia – é o autor de *Nove noites*, e não o fotógrafo. Foi ao autor que coube a tarefa de deslocar Quain de um arquivo antropológico para um romance e criar o simulacro do estadunidense.

Considerações finais

As narrativas ficcionais contemporâneas têm se destacado por colocar em xeque a noção de representação. Isso não é algo exclusivo de nossa contemporaneidade, mas tem ganhado contornos bem específicos nesse momento. As diversas estratégias de focalização/vocalização é uma dessas especificidades. Não é incomum,

por exemplo, que se fale em mais de uma voz narrativa, como ocorre no romance que aqui analisamos. Tal estratégia põe em discussão as pretensas verdades dos narradores, ainda mais quando eles se debruçam sobre uma matéria fortemente ancorada na realidade e na história. Diante disso, não cabe ao leitor escolher qual verdade é mais convincente, mas simplesmente reconhecê-las, ambas, como legítimas em seu universo ficcional e captar como elas funcionam conjuntamente sem necessariamente se anularem.

Manoel Perna narra o fato temporalmente mais próximo a ele, mas evidencia que muito do que nos fala é fruto de sua imaginação. Embora obstinado em sua pesquisa, o outro narrador, jornalista, é nitidamente infeliz em sua empreitada, de modo que alguma peça do quebra-cabeça pareça estar eternamente inacessível. Não há solução para isso porque não há problema. Ou melhor, o problema está em esperar uma narrativa comprometida com a verdade – da ficção ou da história – e é em resposta a esse problema que narrativas assim se insurgem.

Para excitar ainda mais esse debate, em *Nove noites*, temos a presença de fotografias, as quais conferem algum traço documental à narrativa, mas que são ao mesmo tempo reconfiguradas por ela. Há um conceito de Maria Lúcia Dal Farra em *O narrador ensimesmado* que nos parece caro para a discussão que se coloca. A autora distingue os conceitos de “ponto de vista” e “ótica”. Em síntese, ela afirma que, por mais restrito ou amplo que seja o ponto de vista do narrador, ele encerra, em alguma medida, determinada ótica do autor-implícito sobre o mundo. Assim, nos termos da autora: “quando se considera o ponto de vista do narrador, deve-se levar sempre em conta, ao mesmo tempo, o que ele vê e o que ele não vê: o que ele foi levado a ‘não enxergar’ para que o autor-implícito pudesse disso tirar proveito” (DAL FARRA, 1978, p. 25). Em outras palavras, talvez caiba ao leitor, no exercício da interpretação, não necessariamente buscar o que quis dizer o autor-implícito, mas o que pode ser dito a partir da lacuna deixada pelo ponto de cegueira do(s) narrador(es).

NEW CLOTHING FOR AN OLD STRUGGLE: THE RELATIONSHIP BETWEEN REALITY AND FICTION IN NINE NIGHTS, BY BERNARDO CARVALHO

Abstract: *This article analyzes the real/fictional relationship of the contemporary novel, taking as a starting point Nove noites (2006), by the Brazilian writer Bernardo Carvalho, and the mechanisms of autofiction in literature. Therefore, narrative issues related to memory and its registration are discussed, as well as the use of documents, such as photography. Thus, it is argued about autofiction and the contemporary trends of the novel, as its opening to the incorporation of other discursive forms. For this, the studies of Giorgio Agamben (2009), Florência Garramuño (2014), Diana Klinger (2007), and Linda Hutcheon (1991) subsidized the debate to reflect about the literature in the territory of the present. In addition, considerations about memory and identity are also relevant, based on research by Beatriz Sarlo (2007), Henri Bergson (1999), Paul Ricoeur (2007), Stuart Hall (2016), among other*

contributions that discuss the search for identity in the fictional representation. It is concluded that, in the exercise of interpretation, it is up to readers to also consider the gaps, in order to reconsider the relationship between fiction and truth.

Keywords: Autofiction; Bernardo Carvalho; Contemporary novel.

Referências

AGAMBEN, Giorgio. *O que é o contemporâneo? E outros ensaios*. Tradução: Vinicus Nicastro Honesko. Chapecó: Argos, 2009.

ALMEIDA, Maria Inês. *Desocidentada: experiências literárias em terra indígena*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2009.

BARTHES, Roland. *A câmara clara: nota sobre a fotografia*. Tradução: Júlio Castañon Guimarães. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1984.

BERGSON, Henri. *Matéria e memória: ensaio sobre a relação do corpo com o espírito*. Tradução: Paulo Neves. 2. ed. São Paulo: Martins Fontes, 1999.

BHABHA, Homi. *O local da cultura*. Tradução: Myriam Ávila, Eliana Lourenço de Lima Reis e Gláucia Renate Gonçalves. 2. ed. Belo Horizonte: Editora da UFMG, 2013.

BOSI, Alfredo. *O ser e o tempo da poesia*. São Paulo: Ed. da Universidade de São Paulo, Cultrix, 1977.

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

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

CORRÊA, Mariza; MELLO, Januária (org.). *Querida Heloísa/Dear Heloísa: cartas de campo a Heloísa Alberto Torres*. Campinas: Núcleo de Estudos de Gênero Pagu, 2008. Disponível em: <http://www.bibliotecadigital.unicamp.br/document/?down=50808>. Acesso em: 15 jun. 2022.

DAL FARRA, Maria Lúcia. Percurso teórico. In: DAL FARRA, Maria Lúcia. *O narrador ensimesmado: O foco narrativo em Vergílio Ferreira*. São Paulo: Ática, 1978. p. 15-53.

FUKS, Julián. *Romance: História de uma ideia*. São Paulo: Companhia das Letras, 2021.

GARRAMUÑO, Florencia. *Frutos estranhos: sobre a inespecificidade na estética contemporânea*. Tradução: Carlos Nougué. Rio de Janeiro: Rocco, 2014.

HALBWACHS, Maurice. *A memória coletiva*. Tradução: Laurent Léon Schaffter. 2. ed. São Paulo: Biblioteca Vértice, 1990.

HALL, Stuart. *A identidade cultural na pós-modernidade*. Tradução: Tomaz Tadeu da Silva e Guacira Lopes Louro. 11. ed. Rio de Janeiro: DP&A, 2006.

- HALL, Stuart. *Da diáspora*. Identidades e mediações culturais. Belo Horizonte: Editora UFMG; Brasília: Representação da UNESCO no Brasil, 2003.
- HUTCHEON, Linda. *Poética do pós-modernismo*: história, teoria, ficção. Tradução: Ricardo Cruz. Rio de Janeiro: Imago, 1991.
- KLINGER, Diana. A escrita de si como *performance*. *Revista de Literatura Comparada*, São Paulo, n. 12, p. 11-30, 2008. Disponível em: <https://abralic.org.br/downloads/revistas/1415542249.pdf>. Acesso em: 10 abr. 2022.
- KLINGER, Diana. *Escritas de si, escritas do outro*: O retorno da virada etnográfica: Bernardo Carvalho, Fernando Vallejo, Washington Cucurto, João Gilberto Noll, César Aira, Silviano Santiago. Rio de Janeiro: 7Letras, 2007.
- OLIVEIRA, Joanita Baú de. A arte da autoinvenção no romance *Nove noites*. *Intellèctus*, [s. l.], ano XVIII, n. 1, 2019. Disponível em: <https://www.epublicacoes.uerj.br/index.php/intellectus/article/view/38140>. Acesso em: 10 out. 2022.
- RICOEUR, Paul. *A memória, a história, o esquecimento*. Tradução: Alain François. Campinas: Editora da Unicamp, 2007.
- SANTOS, Alcides Cardoso dos. *De cegos que vêem e outros paradoxos da visão*: questões acerca da natureza da visibilidade. Santa Maria: Editora da UFSM, 2013. Disponível em: <http://coral.ufsm.br/mletras/images/cogitare13.pdf>. Acesso em: 2 jun. 2022.
- SARLO, Beatriz. *Tempo passado*: cultura da memória e guinada subjetiva. Tradução: Rosa Freire d’Aguilar. São Paulo: Companhia das Letras, 2007.
- SONTAG, Susan. *Sobre fotografia*. Tradução: Rubens Figueiredo. São Paulo: Companhia das Letras, 2004.
- VIEL, Ricardo (org.). *Sobre a ficção*: conversas com romancistas. São Paulo: Companhia das Letras, 2020.
- WILLIAMS, James. O pós-estruturalismo como desconstrução. In: WILLIAMS, James. *Pós-estruturalismo*. Tradução: Caio Liudvig. Petrópolis: Vozes, 2012. p. 46-82.

Recebido em 14 de agosto de 2022

Aceito em 28 de outubro de 2022