■ *Plural*, Revista do Programa de Pós-Graduação em Sociologia da USP, São Paulo, nº 14, 2007, pp. 119-132 ■

Verossimilhança e formação como projetos incompletos: literatura e história em *Nove Noites*[1]

*Mariana Miggiolaro Chaguri**
*Mário Augusto Medeiros da Silva***

Resumo

Este artigo recorre ao romance *Nove Noites* (2003), de Bernardo Carvalho, para discutir o problema da *verossimilhança* em literatura. Para tanto, propõe que *Nove Noites* seja lido como uma espécie de romance de formação (*Bildungsroman*) no qual diferentes círculos de memória se sobrepõem para organizar o material narrado. Tal leitura é norteada pela discussão das relações estabelecidas entre a literatura e a sociologia. Ao final, propõe-se uma comparação com outro romance brasileiro (*Quarup*, 1967, de Antônio Callado) para se observar, a partir de outra obra que se vale do mesmo espaço geográfico e narrativo, o sentido de incompletude da formação social no Brasil contemporâneo.
Palavras-chave: Literatura brasileira. Literatura e Sociedade. Literatura e História. Literatura e Sociologia.

Abstract

This paper uses the novel *Nove Noites* (2003) written by the Brazilian writer Bernardo Carvalho to discuss the issue of *verisimilitude* on literature. We propose that *Nove Noites* can be read like a coming-of-age novel [Bildungsroman] in which different memory paths overlap to organize the narrative. Such a reading

---

[1] O presente artigo surgiu após as discussões estabelecidas no curso "Antropologia no Brasil", ministrado no primeiro semestre de 2007, no Programa de Pós-Graduação em Antropologia Social do Instituto de Filosofia e Ciências Humanas da Unicamp, pela Profa. Dra. Heloísa André Pontes. Gostaríamos de manifestar nosso agradecimento pelas discussões travadas à ocasião, bem como o apoio e incentivo recebidos da docente para a publicação deste texto.

* Mestre em Sociologia, doutoranda do Programa de Pós-Graduação em Sociologia pelo Instituto de Filosofia e Ciências Humanas/Unicamp e pesquisadora do Centro de Estudos Brasileiros (IFCH/Unicamp).

** Mestre em Sociologia, doutorando do Programa de Pós-Graduação em Sociologia pelo instituto de Filosofia e Ciências Humanas/Unicamp e pesquisador do Centro de Estudos Brasileiros (IFCH/Unicamp).

is guided by a discussion of relations between literature and sociology. In the end, we propose a comparative reading between *Nove Noites* and another Brazilian novel (*Quarup*, 1967, Antônio Callado), seeking to observe, from the perspective of the second novel, situated on the same geographic and narrative space, the sense of incompleteness of the social formation of contemporary Brazil.
Keywords: Brazilian Literature. Literature and Society. Literature and History. Literature and Sociology.

> *Todo o meu trabalho é o de proteger uma fragilidade. Preciso construir um ambiente, uma espécie de muralha contra as coisas cotidianas. Criar um ambiente ideal onde eu seja quase anulado* (Bernardo Carvalho).

Bernardo Carvalho é um dos mais premiados escritores contemporâneos do Brasil. Dono de um estilo enxuto e de uma linguagem limpa e precisa, é possível reconhecer no autor uma preocupação recorrente na maioria de seus romances: a linha tênue entre a verdade e a mentira, ou, em outras palavras, entre o real e o ficcional[2].

Em entrevista concedida recentemente ao jornal *Folha de São Paulo* (SIMÕES, 2007), a propósito de seu novo romance *O sol se põe em São Paulo* (CARVALHO, 2007), Bernardo Carvalho reclamou a seu entrevistador que um dos problemas de interpretação sobre seus livros anteriores é o *efeito de verossimilhança* causado por eles. Ou seja: a experiência de leitura de seus romances provocaria no leitor uma busca pela confirmação de fatos reais referentes à vida do autor, bem como dos fatos históricos narrados[3].

> *"O que interessa agora é o autor. Se é índio, mulher, negro, gay etc. Literatura só interessa como meio de expressão de uma voz, que representa uma classe, estrato social, origem etc.", diz Carvalho. "Em* 'Nove Noites'*, resolvi que ia brincar com isso: uma armadilha, como uma autobiografia, em que as pessoas se interessariam pela dimensão de realidade. Achei que estava criando uma coisa como um labirinto, que também fiz em* 'Mongólia'*. De repente, me dei conta de que a coisa é mais potente. E as pessoas leram como realidade." Carvalho conta que, logo após o lançamento de "Nove Noites", uma professora universitária chegou a apontar que,*

---

[2] O escritor e jornalista Bernardo Carvalho já ganhou diversos prêmios literários, entre os quais destacam-se dois Jabutis por Nove Noites (2002) e Mongólia (2004), além do Prêmio Portugal Telecom em 2003 pelo romance analisado neste artigo. Cabe destacar que a menção ao autor e a seus prêmios não é casual; devemos lembrar que o nome de um autor não é simplesmente um elemento de um discurso, antes, exerce um determinado papel em relação aos discursos: um determinado nome permite reagrupar um certo número de textos, delimitá-los, selecioná-los, opô-los a outros textos. Em outras palavras, "o nome próprio e o nome do autor encontram-se situados entre os pólos da descrição e da designação [...] a ligação do nome próprio com o indivíduo nomeado e a ligação do nome do autor com o que nomeia, não são isomórficas e não funcionam da mesma maneira" (FOUCAULT, 1992: 42).

[3] Em entrevista sobre o romance Nove Noites concedida a Flávio Moura, Bernardo Carvalho ao responder a seguinte pergunta do entrevistador "o que é fato e o que é ficção em *Nove Noites*", diz: "a indistinção entre fato e ficção faz parte do suspense do romance [...] há um dispositivo labiríntico, em que o leitor vai se perdendo ao longo da narração. Nesse caso, isso fica mais nítido porque existem referências a pessoas reais. Mas mesmo as partes em que elas aparecem podem ter sido inventadas. Em última instância, é tudo ficção" (CARVALHO, 2002a).

se o personagem principal do livro era um gay enrustido, isso significava que ele também o era. E que o livro era expressão dele mesmo. "É óbvio que, se eu trato de temas homossexuais, isto tem respeito intrinsecamente a quem eu sou. Mas há empobrecimento da compreensão da literatura quando você reduz a percepção a quem o artista é. Então resolvi fazer um livro em que seria impossível me reconhecer. Todos são japoneses. E queria que fosse sobre literatura: sobre o que é ser um escritor, o que significa e para que serve escrever um livro. Fiz um negócio que não tem pegada". (SIMÕES, 2007: E1, grifo nosso).

Partir dessa auto-reflexão do autor parece ser um bom ponto inicial para discutir seu sexto romance, *Nove Noites* (CARVALHO, 2002). Pretendemos, assim, discutir o *efeito de verossimilhança*[4] neste romance, aventando a hipótese de este efeito ser provocado não apenas por um procedimento equivocado da experiência leitora, mas também pelos procedimentos narrativos empregados pelo escritor, cuja intenção possui efeito estético e sociológico que nos parece interessante[5].

Em linhas gerais, podemos considerar que a busca por uma inteligibilidade de sentido suporta narrativamente o romance tanto no plano dos fatos narrados, quanto na própria constituição do discurso ficcional. Assim, "a busca de um sentido é o fio condutor da efabulação e da própria escrita" (VIEIRA, 2004:196).

A narrativa de *Nove Noites* é composta pelo entrelaçamento de duas temporalidades: a que transcorre seis anos após o suicídio do antropólogo norte-americano Buell Quain (em 1946) e outra, que se passa em 2001 depois que o narrador-personagem (um jornalista) lê o artigo de uma antropóloga (Mariza Corrêa) no *Jornal de Resenhas* (CORRÊA, 2001) e inicia sua investigação sobre a vida e o suicídio de Quain.

Esta construção narrativa permite que sejam contadas duas histórias ao mesmo tempo: aquela que transcorreu no passado e aquela de seu investigador no presente do narrado. O processo de recuperação da história passada acaba por conferir inteligibilidade (ou mesmo a provocar transformações) no narrador-personagem do presente. Temos, assim, a história do antropólogo norte-americano Buell Quain que, em 1939, durante sua pesquisa de campo, se suicidou em meio aos índios krahôs no Mato Grasso e a do jornalista que, sessenta e dois anos depois, decide se lançar na investigação das causas objetivas que motivaram o suicídio até então não elucidado.

O elo entre as duas histórias é encontrado em passagens da vida pessoal do narrador-personagem: quando seu pai estava hospitalizado já a beira da morte, foi o companheiro

---

[4] Lembrando a discussão de Antônio Cândido sobre o aparecimento do gênero do romance no século XIX, no Brasil, quando aquele autor diz que: "Esta noção de que os acontecimentos e as paixões "se encadeiam" é a própria lei do romance e a razão profunda da verossimilhança.[...]um ponto de vista, uma posição, uma doutrina (política, artística, moral), mediante a qual o autor opera sobre a realidade, selecionando e agrupando os seus vários aspectos segundo uma diretriz" (CANDIDO, 1975: 111).

[5] É bom, como precaução, lembrar um argumento importante de Antonio Candido, ao afirmar que "[...] convém notar que por vezes é ilusória a declaração de um criador a respeito de sua própria criação. Ele pode pensar que copiou quando inventou; que exprimiu a si mesmo, quando se deformou; ou que se deformou, quando se confessou. Uma das grandes fontes para o estudo da gênese das personagens são as declarações do romancista; no entanto, é preciso considerá-los com precauções, devidas a essas circunstâncias" (CANDIDO, 2004: 69).

de quarto do pai quem faleceu primeiro. Tratava-se de um velho fotógrafo norte-americano que passou seus últimos dias à espera da chegada de um certo "Bill Cohen" com quem o narrador-personagem foi confundido pelo fotógrafo moribundo.

Anos mais tarde, ao ler o artigo no *Jornal de Resenhas* que fazia uma rápida menção ao suicídio de Buell Quain, o narrador-personagem se dá conta da semelhança entre os dois nomes e inicia uma investigação obsessiva dos motivos que levaram o antropólogo ao suicídio[6].

O contato do leitor com a primeira história - o suicídio de Quain - se dá por meio de uma terceira história contada por um narrador fantasma, Manoel Pena, engenheiro da cidade de Carolina (próxima à aldeia krahô) e com o qual Quain trocou confidências ao longo de nove noites (as de suas visitas à cidade).[7]

Para Erich Auerbach, o recurso a um elo como este corresponde a um traço comum do romance moderno, cuja intenção é se aproximar da realidade autêntica e objetiva mediante muitas impressões subjetivas obtidas por diferentes pessoas em diferentes instantes. Assim, acontecimentos exteriores que podem ser insignificantes liberam "idéias e cadeias de idéias, que abandonam o seu presente para se movimentarem livremente nas profundidades temporais" (AUERBACH, 1994: 484), ou seja, confere-se menos importância aos grandes pontos cruciais ou aos grandes golpes do destino, e se insiste na crença de que em "qualquer fragmento escolhido ao acaso, em qualquer instante, no curso da vida está contida e pode ser representada a substância toda do destino" (AUERBACH, 1994: 493).

O romance moderno forja, portanto, uma espécie de unidade entre sentido e vida, contudo, a projeta no passado e a transforma em objeto de recordação: "o processo da memória lança, portanto, o resistente mundo exterior para dentro da subjetividade, lá, no passado, reconstituindo uma espécie de unidade com ele" (JAMESON, 1995: 140).

---

[6] Nas primeiras páginas do romance, o leitor recebe algumas pistas que lhe permitem inferir que, de algum modo, o nome de Buell Quain era familiar ao narrador-personagem: "ninguém nunca me perguntou. E por isso também nunca precisei responder. 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 de sua morte [...] 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" (CARVALHO, 2006: 11). Apenas nas últimas páginas do romance, a história do fotógrafo que dividiu o leito de morte com o pai do narrador - personagem é revelada: "abri as cortinas e perguntei se precisava de alguma coisa. E ele repetiu o nome. Me chamava 'Bill', ou pelo menos foi isso o 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 fim! Rapaz, você não sabe há quanto tempo estou esperando'" (CARVALHO, 2006: 130).

[7] Pena escreve: "se faço as contas, vejo que foram apenas nove noites. Mas foram como a vida toda. A primeira, na véspera de sua partida para a aldeia. Depois mais sete durante a sua passagem por Carolina em maio e junho, quando vinha à minha casa em busca de abrigo, e a última quando o acompanhei pelo primeiro trecho de sua volta à aldeia, quando pernoitamos no mato, debaixo do céu de estrelas" (CARVALHO, 2006: 41). Itálico no original.

NOVE NOITES COMO ROMANCE DE FORMAÇÕES E CÍRCULO DE MEMÓRIAS

O romance de Carvalho pode ser lido também como um duplo *romance de formação*, possuindo diversos planos narrativos - o que implica diversos narradores, citados nominalmente ou não - que se interferem mutuamente, provocando o que nos parece ser, descritos enquanto metáfora espacial, círculos concêntricos de memórias que se penetram. O seu caráter duplo refere-se ao fato de o livro dar conta tanto da formação de um estilo de se fazer Antropologia Social no Brasil - narrado por meio da trajetória do personagem de Buell Quain - como da formação de um outro narrador - um jornalista que estuda a trajetória malograda de Quain no Brasil - cuja descrição leva à identificação com o próprio autor.

Enquanto *romance de formação* - cujas características técnicas podem ser resumidas no recurso à memória, na narrativa que se dá em trajetória do passado rumo ao presente, objetivando justificar o momento narrado -, *Nove Noites* complexifica-se, produzindo a interpenetração de uma série de personagens-fantasmas, que aparecem no decorrer da narrativa, moldando suas duas histórias principais (a de Quain e a da busca do jornalista). Cabe explicar este procedimento para entender seu efeito.

O livro se abre com uma das séries de cartas cujo começo invariavelmente é "*Isto é para quando você vier*". O destinatário destas cartas jamais é claramente mencionado (constituindo-se num dos personagens-fantasmas); nossa hipótese é de que, na realidade, o único destinatário efetivo do discurso de Manoel Pena é o próprio *leitor*. Sobre quem as escreve, saber-se-á aos poucos, enquanto o enredo se desenvolve. Para marcar graficamente a distinção dos planos narrativos destas cartas com o restante do livro, a grafia da fonte de impressão é alterada, dando-se em itálico[8].

O remetente destas cartas nos conta, em pouquíssimo tempo, sobre algo trágico que ocorreu na região do Brasil que posteriormente se tornaria o Xingu: o suicídio no coração da floresta do jovem antropólogo norte-americano Buell Quain, aluno de Ruth Benedict, em missão no país para estudar índios. De fato, estes personagens existiram, enquanto sujeitos reais: Benedict havia enviado ao país pelo menos três de seus jovens orientandos de doutorado, Ruth Landes, Charles Wagley e o próprio Quain, com destinos e objetos de pesquisas distintos, mas todos sediados no Museu Nacional no Rio de Janeiro e tutelados por Heloísa Alberto Torres e equipe, diretora da instituição, em plena década de 1930, tendo em vigência a ditadura varguista. No mesmo Museu, encontra-se

[8]Tendo o leitor como único destinatário efetivo de seu discurso, as cartas de Manoel Pena possuem a função, dentro da estrutura narrativa, de inserir o leitor dentro do complexo jogo daquilo que é lembrado e daquilo que é esquecido, isto é, as cartas colocam claramente a questão da memória e operam como elo entre presente e passado, um lançando luz sobre o outro num movimento contínuo. Logo na primeira página, o leitor é avisado: "quando 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, como você e eu, à espera de um sentido, nem que seja pela suposição do mistério, para acabar morrendo de curiosidade" (CARVALHO, 2006: 6). Itálico no original.

outro personagem do romance, igualmente sujeito real, que é Claude Lévi-Strauss, então jovem professor de etnologia da também jovem Universidade de São Paulo (USP) e que se tornaria um dos pais da Antropologia contemporânea.

Um primeiro momento, portanto, do romance de formação está colocado: a formação do campo antropológico brasileiro. O recurso a sujeitos reais transmudados em personagens é um requisito da história a ser contada; mas, também, um procedimento narrativo com intenções precisas, uma vez que não seria necessário recorrer a nomes e descrições reais dos sujeitos históricos para construir seus personagens literários. Anunciaríamos, neste ponto, uma sociologia da recepção, para comprovar posteriormente, que isso tem a ver com a relação com o público-leitor ideal[9] para o romance: antropólogos e cientistas sociais. Neste aspecto, até mesmo fotografias reais e conhecidas, sejam de Quain, como Torres, Landes, Lévi-Strauss, Édson Carneiro e outros são inclusas no livro. Note-se, aqui, que as fotografias em preto e branco apresentadas no romance (de Quain, dos antropólogos do Museu Nacional na década de 40 e do autor) proporcionam uma sobreposição de imagens: a do jornalista refletida na de Quain e vice-versa[10].

O outro círculo memorialístico do romance de formação é a narração em primeira pessoa de um personagem jornalista. O jornalista, que após ler um artigo com rápida menção à morte de Quain, interessa-se pelo assunto e parte rumo às respostas do porquê daquele suicídio. A interpenetração aqui não é somente de duas histórias, mas do real e do ficcional. O artigo e o *Jornal de Resenhas* realmente existiram. A antropóloga, Mariza Corrêa, de fato o escreveu e nele citava brevemente os mistérios que rondavam a morte de Buell Quain. E também, o que se saberá mais tarde, ela, de fato, foi procurada por um jornalista que lera seu artigo e ficara intrigado com o assunto.

Neste ponto, é importante destacar que a literatura representa uma transposição do real para o ilusório por meio de uma estilização formal que propõe um tipo arbitrário de ordem para as coisas, os seres, os sentimentos. Nela se combinam um elemento de vinculação à realidade natural ou social, e um elemento de manutenção técnica, indispensável a sua configuração (CANDIDO, 2002:53).

Trata-se de criar um mundo novo na ficção, o qual confere inteligibilidade à realidade originária. Assim, a verossimilhança em literatura não está diretamente referida à sua comparação com o mundo real (ficção igual à vida). Antes, depende da organização

---

[9] Sobre esta idéia de leitor ideal, ver: ECO, 1994. Em linhas gerais, Umberto Eco postula que o autor, ao elaborar um livro, o faz sob determinados protocolos narrativos, que pressuporiam através do acordo ficcional, estabelecido entre o leitor e o narrador, uma experiência leitora ideal. O público leitor ideal poderia, até mesmo, extrapolar os limites do acordo ficcional, levado a formular que o livro não é uma ficção ou uma realidade ficcional, mas, sim, um mundo real hipertofriado, passando a lê-lo assim.

[10] A aba do romance apresenta uma foto envelhecida em preto e branco de Bernardo Carvalho na infância ao lado de um índio nu no Xingu. Parece-nos que este procedimento não é inocente. Ao se equiparar às outras fotos (de Buell Quain e dos antropólogos do Museu Nacional), o autor se arroga o mesmo estatuto dos personagens. Nesse sentido, se estabelece com mais força a colagem da figura do autor ao universo ficcional, já encetada no decorrer da narrativa.

estética do material, sendo em referência a ela que uma obra é verossímil ou não. Devemos, portanto, analisar a composição do romance e não compará-lo com o mundo real.

Atendo-se ao mundo ficcional, no correr do romance de Carvalho, temos a busca daquele jornalista-personagem por mais dados para iniciar sua pesquisa sobre Quain[11]. Passa-se, então, a conhecer **um terceiro momento de formação**, que se dará ao longo de todo o livro, pois, em sua busca, este jornalista-personagem nos revela fatos de sua própria trajetória, da infância à fase adulta. Fatos estes que, na trama de sua memória, mesclam-se com elementos da própria trajetória de Buell Quain, seu objeto de pesquisa e - como se revelará mais tarde - de obsessão. Assim como Quain, o jornalista também teria ido ao Xingu, só que quando criança. Assim como seu objeto de pesquisa, ele também possuía uma relação distanciada com seu pai - igualmente beberrão, bonachão, mulherengo e com uma morte melancólica como a de Quain[12]. Da mesma forma que o personagem-antropólogo, ele possui traços de homossexualidade não assumida. Partilha também de opiniões pouco amistosas sobre os indígenas e seus rituais que encontra no Xingu. E, por fim, tanto o jornalista como o antropólogo, ambos de origem abastada, desde muito cedo são dados à aventura de viajar pelo mundo, em busca de não se sabe bem o quê.

Inúmeras passagens do romance permitem entrever que o jornalista-personagem não toma essas coincidências como meras arbitrariedades do destino; antes, para ele, há uma série de pontos tangentes na trajetória de ambos que são arranjados pelo narrador de modo a produzir um efeito de similaridade entre as duas trajetórias. O que nos permite aventar a hipótese de que, ao reconstruir a trajetória de Buell Quain, o narrador-personagem deseja, na realidade, atribuir sentido à própria trajetória, buscando na biografia de Quain os elementos que lhe permitam se explicar a partir de um outro.

São muitas as passagens que nos permitem construir tal argumento. A mais significativa talvez seja a que se refere às lembranças que o narrador carrega do Xingu e que são rememoradas a partir de seu retorno, já adulto, para uma visita a uma aldeia krahô na companhia de um antropólogo de São Paulo e de seu filho[13]:

---

[11]Para Yara Frateschi Vieira, Nove Noites lexicaliza uma desconfiança (comum no mundo contemporâneo) em relação ao dado ficcional. Contudo, o autor o faz de modo tortuosamente irônico uma vez que se apropria, na literatura, de discursos originados de registros supostamente comprometidos com o real: a reportagem jornalística e a investigação acadêmica. Reproduzindo no texto ficcional tais recursos (que se diluem numa efabulação propositadamente complicada e até folhetinesca), Bernardo Carvalho "cria uma espécie de armadilha para um público medianamente letrado, que procura cada vez mais se informar por meio de revistas de opinião, reportagens diretas [...] O resultado é que o leitor de um livro desses sai com a sensação de ter lido algo "inteligente", "lúcido" e "moderno" (ou "pós"), mas também com a incômoda sensação de ter perdido algo, que a escrita elusiva e o acúmulo de informação e de intriga novelesca deformam ou ocultam" (VIEIRA, 2002: 196).

[12] Este argumento encontra grande ressonância na seguinte declaração de Bernardo Carvalho em entrevista a Flávio Moura: "todo mundo está a procura de um pai, pois de alguma maneira são órfãos da civilização. O Quain tinha uma relação complicadíssima com o pai, e ao mesmo tempo faz o papel de pai com os índios. O narrador, do mesmo modo, contrapõe a história do antropólogo com a do próprio pai. Tudo gira em torno da linhagem paternal. É curioso. É uma ficção que tem a ver com Antropologia e que acaba sendo sobre as relações de parentesco" (CARVALHO, 2002a).

[13] Deve-se notar que se trata de uma lembrança pouco feliz da infância do narrador: "ninguém nunca me perguntou, e por isso nunca precisei responder que a representação do inferno, tal como a imagino, também fica ou, ficava, no Xingu da minha infância" (CARVALHO, 2006: 53).

Buell Quain também havia acompanhado o pai em viagens de negócios. Quando tinha catorze anos, foram a uma convenção do Rotary Club na Europa. Visitaram a Holanda, a Alemanha e os países escandinavos. E daí em diante nunca mais parou de viajar. Mas, se para Quain, que saía do Meio-Oeste para a civilização, o exótico foi logo associado a uma espécie de paraíso, à diferença e à possibilidade de escapar ao seu próprio meio e aos limites que lhe haviam sido impostos por nascimento, para mim as viagens com o meu pai proporcionaram antes de tudo uma visão e uma consciência do exótico como parte do inferno (CARVALHO, 2006: 57).

Em linhas gerais, as atitudes de Quain diante dos índios, conforme relatadas por Manoel Pena, bem como registradas em cartas endereçadas especialmente a Ruth Landes, são reencenadas pelo jornalista, tingindo a narrativa com as cores de uma demanda pessoal. Procedendo dessa forma, o autor insere na narrativa o tema da identidade, construindo um discurso

> conceitualmente cindido entre a derrota da racionalidade e a apreensão íntima, ainda que só pressentida, do duplo movimento das fronteiras da identidade. Ao transformar sua interpretação em demanda pessoal, o narrador simultaneamente glosa o trabalho antropológico de Quain, deixando-o, porém de lado para focalizar aspectos existenciais da *passio* do americano entre os indígenas brasileiros (VIEIRA, 2004: 200).

A partir deste momento, far-se-á a descoberta de que estes dois personagens - os pais de Quain e do jornalista - *também são fantasmagóricos*; assombram as memórias de seus filhos, pois conformam uma série de escolhas e problemas em suas vidas futuras. Espectros que rondam a narrativa e os personagens centrais, como ícones de relações familiares fracassadas. Formas espectrais que, ao fim, unirão as personagens centrais.

Contudo, à medida que o romance caminha para seu desfecho, a investigação do jornalista acaba por atropelar a narrativa; o tom obsessivo que até então marcava esta personagem é rebaixado, provocando no leitor a sensação de um progressivo esvaziamento. Para Yara Frateschi Vieira, a permeabilidade dos discursos, as sobreposições de imagens, a importância das fotografias, dos desenhos e das pinturas corporais e, por fim, certa displicência nas últimas páginas acabam por produzir um efeito de esvaziamento da narrativa, como se o narrador (ou o autor, no caso) tivesse se cansado e já não encontrasse energia para encarar as reações do jornalista a certos aspectos sórdidos da história que conseguira resgatar -, tudo isso, sendo maquinaria destinada a desqualificar fronteiras entre identidades e discursos, dá simultaneamente ao leitor a sensação de estar numa casa de espelhos, cuja montagem inteligente permite criar um ponto simultaneamente central e cego - como se Narciso, afinal, se contemplasse num espelho que não reflete nada (VIEIRA, 2004: 201).

Todas essas observações não podem perder de vista que a *verossimilhança* de um romance não depende apenas da possibilidade de comparar o mundo do romance ao mundo real. Depende, antes, da organização estética do material ficcional. Dito de outro modo, o aspecto mais importante para o estudo do romance é o que resulta da análise de sua composição: "*mesmo que a matéria narrada seja cópia fiel da realidade, ela só pare-*

cerá tal na medida em que for organizada numa estrutura coerente" (CANDIDO, 2004: 85). Na estrutura de um romance de formação, com as peculiaridades que possui *Nove Noites*, isto é decisivo para o encaminhamento narrativo. Ou para o seu descarrilamento ao final: a matéria *memorialística* não pode ser atropelada, a não ser que tal procedimento houvesse sido anunciado como estratégia narrativa - uma memória fragmentada, por exemplo. Ou uma estrutura em que *o acaso* fosse o determinante. Em *Nove Noites*, não é isso que é anunciado no princípio: existe uma organização deliberada para que os círculos de memórias se entrelacem compondo uma narrativa que justifique um ao outro. No entanto, a obsessão do jornalista-personagem[14] em conferir sentido objetivo a um suicídio danifica a estrutura do mundo ficcional criado até ali. Leva-o a ir atrás de uma hipótese fraca - o sussurro de um fotógrafo estadunidense moribundo - que desencadeia todo o romance, quando ligado ao artigo de uma antropóloga e o leva aos Estados Unidos, mas não o fecha de maneira convincente ficcionalmente.

UM PARALELO NO ESPAÇO: *QUARUP* E *NOVE NOITES*

É interessante notar como, na história da literatura brasileira moderna e contemporânea, o espaço geográfico e a memória são formadores de percepções sobre a realidade social do país. Como exemplo, podemos citar o sertão, sobre o qual boa parte da literatura de 30 se debruçou (Graciliano Ramos e Rachel de Queiroz, por exemplo), além do universo místico criado por Guimarães Rosa em seu romance mais famoso (*Grande Sertão: Veredas*) e em seus contos.

Em termos de romance de formação, na sua acepção precisa, José do Lins do Rego figura como autor singular, uma vez que constrói ao menos cinco romances[15] sob o tema da decadência de uma classe social, valendo-se de procedimentos camuflados e característicos de uma narrativa memorialística (Cf. CHAGURI, 2007). Podemos citar, ainda, o caso da história da nossa mais recente ditadura civil-militar. Aqui, o espaço do exílio e

[14] Para Jorge Coli, o que chamamos aqui de obsessão se assemelha, no livro de Bernardo Carvalho, a uma estrutura de romance policial. "Tem muito de um romance de mistério, mas parte de uma busca verdadeira sobre um fato acontecido. Bernardo Carvalho quis saber por que diabos Buell Quain, antropólogo norte-americano de 27 anos, se matou de maneira abominável, na selva brasileira, entre os índios Krahô, em 1939. Como um detetive, foi atrás de documentos, fotografias, cartas; entrevistou testemunhas, embrenhou-se na floresta com antropólogos. De repente, porém, a memória da infância começa a se cruzar com essa procura. Na orelha do livro se encontra a fotografia de um menininho que dá a mão a um índio enorme e nu. A legenda diz: "O autor, aos seis anos, no Xingu". É que seu pai comprara terras no centro do Brasil e levava para lá o garoto, em viagens arriscadas de avião monomotor.[...] Em *Nove Noites*, tanto o autor quanto o narrador se põem na pele do detetive. Há, assim, uma investigação "real" e outra "imaginária". A partir do texto, é impossível traçar uma linha divisória entre ambas. Por sua vez, diante dos acontecimentos tão extraordinários que o livro vai desdobrando, o leitor é levado, ele próprio, ao papel do detetive, inconformado por não poder separar verdade e mentira, personagem real e inventado, situação ocorrida ou imaginada. Esse lugar incômodo se mostra como a ponta aparente de uma inquietação mais profunda, que Bernardo Carvalho explorou em todos os seus escritos. Neles, a convenção que separa o "eu" do "mundo", sem a qual seria impossível a existência cotidiana, é ultrapassada; um se funde no outro, um é impossível sem o outro" (COLI, 2002).

[15] Cf. Menino de Engenho, Bangüê, Doidinho, Moleque Ricardo e Usina.

das prisões serve como elemento explicativo das alterações de uma realidade para uma geração, que narrará suas desventuras políticas mesclando a técnica do romance de formação com a literatura de testemunho. O que une ambas, uma vez mais, é a memória, a um só tempo, social e individual (Cf. SILVA, 2006).

Com esse preâmbulo, pretendemos finalizar o artigo com uma comparação entre aspectos de *Nove Noites* e outro romance que se passa também no Xingu: *Quarup*, de Antônio Callado.

Publicado em 1967 e escrito no biênio anterior, *Quarup* trata de duas histórias simultaneamente: a criação do Parque Nacional do Xingu, nos anos 1950 e as transformações envolvendo um jovem padre, Nando. Callado constrói estas narrativas tendo dois marcos fundamentais: o suicídio de Vargas em 1954 - oito anos, portanto, depois do suicídio de Quain - e o golpe de estado civil-militar em 1964. Essas marcas temporais dão conta das transformações que se dão no país e, em particular, numa *fração geracional*[16], que não passará inocente às transformações políticas.

Quarup é menos ousado em termos formais que *Nove Noites*. Não existem planos de memória superpostos ou personagens fantasmas. As vozes do romance se constroem numa narrativa linear, seguindo um roteiro bem definido. Entretanto, existe aqui uma distância fundamental entre estes dois romances que se dá nas suas conseqüências sociológicas e na maneira como ambos lidam com a história. E, por que não dizer, da maneira como seus autores operam a construção de seus narradores.

Callado, jornalista veterano nos anos 1960, não se põe, tal qual Carvalho, em cena na construção de *Quarup*. Ele não artificializa a construção de um personagem que seja jornalista e que acompanha o decênio narrativo. Ao contrário: embora tenha acompanhado pessoalmente os fatos de que trata, ele os coloca enquanto vivência dos personagens que constrói. Mas, para tanto, também se vale de personagens reais. Estão lá os irmãos Villas Boas, Vargas, Miguel Arraes, Francisco Julião, os golpistas de 1964 e as Ligas Camponesas. Contudo, também estão moldados enquanto personagens vivas, agindo e interagindo com outros entes ficcionais da narrativa.

O Xingu, nascendo como reserva de proteção aos índios, atua também como personagem. Menos que um inferno, como visto em *Nove Noites* e mais como um elemento transformador: um lugar onde o encontro com um certo *outro* não é apenas uma conseqüência clichê do ofício do cientista social, mas certamente uma discussão existencial.

E será esta discussão que moldará não só o título do romance de Callado como as conseqüências político-existenciais para uma fração geracional: *Quarup*, um ritual indí-

[16] Utilizamos a idéia de fração geracional de maneira semelhante à idéia de fração de classe, expressa por Karl Marx no 18 Brumário de Louis Bonaparte ou de Nicos Poulantzas, em Poder Político e Classes Sociais. Uma geração, assim como uma classe social, não pode ser considerada como homogênea. Diversos são os interesses envolvendo uma determinada classe ou geração social, que culminarão em atitudes diferentes, dentro do seu grupo de origem. Nesse sentido, a idéia de fração geracional nos serve para precisar que nem toda a classe média (intelectualizada ou não) ou classe proletária lutou contra o golpe de 1964. Muito pelo contrário, como já é sabido, interesses diversos mobilizaram indivíduos dentro dessas classes sociais. Não poderiam, portanto, ser alocados sob uma idéia conciliadora e homogeneizante de geração (Cf. SILVA, 2006).

gena de transformação. Transformação esta que significará, na narrativa de Callado, a metáfora do *homem novo*. O personagem símbolo desta metáfora será padre Nando que, ao final do romance, após passar por uma série de transformações que têm o foco no Xingu, assume a identidade de Levindo, para se engajar na luta armada. De Nando a Levindo, o autor cria um roteiro de opções existenciais de uma fração geracional, cujas conseqüências já nos são familiares.

Nove Noites se encarrega de tarefa completamente diversa. Mais modesta, talvez. É possível dizer que a principal preocupação do seu narrador é procurar entender as causas objetivas do suicídio de Buell Quain. De forma obsessiva, é verdade, que o leve a compreender a si mesmo enquanto indivíduo. E neste roteiro obstinado, o narrador jornalista, bem orientado por seu autor, mescla a sua história à de seu objeto, criando um paralelo entre si e o outro. Neste sentido, serve de comparação com aspectos do método etnográfico, explicativo da antropologia social. Descrição densa, por vezes também obsessiva, na tentativa de explicação objetiva daquilo que lhe é um estranho. Por vezes ocorre o fracasso, tal qual se sucedeu com Quain, em suas tentativas de estudar grupos indígenas em outras partes do mundo e também no Brasil. Fracasso este que alcança também o jornalista-personagem de *Nove Noites*, que não acessa as causas objetivas que levaram Quain ao suicídio. Das subjetivas, possui um conjunto grande de suposições.

O Xingu, em *Nove Noites*, opera como um inferno. A região se torna fato explicativo de fracassos recorrentes. Callado a retratou num momento de nascença, também assombrado pelo fracasso da visita de Vargas, que deveria criar o Parque Nacional, mas que se suicida antes. Carvalho opera com seus narradores de forma a que a região lhes seja inóspita, insinuando, no limite, que a criação do Parque Nacional, décadas antes, seria o retrato de mais um fracasso: o das ações governamentais em relação à questão indígena.

Entretanto, em termos de operação narrativa, Callado é mais ousado, talvez pelo momento histórico, ao conseguir retirar do inóspito político, social e regional, algo que seja novo. Seu retrato de guerrilheiros rurais, baseado na situação real de efervescência política do país, é literariamente feliz. E antes que o acusassem de ufanismo elementar, no início da década de 1970, ele publicaria *Bar Don Juan*, colocando em xeque a experiência anterior, tentando analisar as causas da derrota de aspectos da experiência retratada em *Quarup*.

O narrador jornalista de *Nove Noites* não tem condições de fazer o mesmo. Sua busca é pelo destino de um indivíduo, e não pelo destino social. Sua busca pelos fracassos de um indivíduo leva-o a explicar sua própria trajetória. O suicídio de Quain não é um ato político, com significado mais evidente ou tão perene quanto o de Vargas ou da morte da identidade de Nando em *Quarup*[17]. Neste sentido, o suicídio de Quain é

[17] Ao enveredar pelas especulações das causas subjetivas que poderiam ter levado Quain ao suicídio, o narrador de Nove Noites sugere ao leitor que este seria o destino do antropólogo quer estivesse entre os krahôs, quer estivesse permanecido entre os nativos das ilhas Fiji (local de sua primeira pesquisa de campo). É Manoel Pena quem acaba por confirmar esta impressão: "numa das vezes em que me falou de suas viagens pelo mundo, perguntei aonde queria chegar e ele [Buell Quain] me disse que estava em busca de um ponto de vista. Eu lhe perguntei: 'Para olhar o quê?' Ele respondeu: 'Um ponto de vista em que eu já não esteja no campo de visão' [...] Via-se como um estrangeiro e, ao viajar, procurava apenas voltar para dentro de si, de onde não estaria mais condenado a se ver. Sua fuga foi resultado de seu fracasso. De certo modo, ele se matou para sumir do seu campo de visão, para deixar de se ver" (CARVALHO, 2006: 100). Itálico no original.

encarado como um fracasso individual, cuja ressonância ecoa pouco. Impactou ao menos alguns antropólogos que souberam do fato e que lhe eram próximos, tornando-se um elemento exótico na história das Ciências Sociais no Brasil, em particular da Antropologia Social. Mobiliza a curiosidade de um público leitor específico - aprendizes ou praticantes do ofício de cientista social - que conhecem partes da história narrada, a partir dos trabalhos de Mariza Corrêa. Entretanto, ganha os prêmios Jabuti e Portugal Telecom, quando bem narrado em romance.

Diferentemente, *Quarup* se torna uma metáfora dos destinos de uma fração geracional, com impacto que vai muito além da história de um indivíduo ou de uma disciplina acadêmico-científica. Seu único prêmio, no entanto, é o de ser a fotografia essencial de uma época.

Obviamente, os interesses e as posições dos autores são distintos. Mas também o país retratado por ambos. Um elo os une, entretanto: a região, que é um elemento explicativo do fracasso de Quain e também do ritual de transformação que não se completou, não criou *homens novos*, não gerou uma sociedade diferente. *Nove Noites*, lido após *Quarup*, opera muito bem aquilo que parece ser apenas o possível para uma parte do romance brasileiro contemporâneo: o exercício doloroso da memória individual, social e política, assombrada por sucessivas fraturas e fracassos.

BIBLIOGRAFIA

ANDRADE, Fábio de Souza. "As Vozes da Memória". *Folha de São Paulo*, 31/03/2007, p.10.

AUERBACH, Erich. "A Meia Marrom". In: *Mimesis. a representação da realidade na literatura ocidental* São Paulo: Ed. Perspectiva, 1994.

CALLADO, Antônio. *Quarup*, Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1967.

_____. *Bar Don Juan*, Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1971.

CANDIDO, Antonio. *Formação da Literatura Brasileira (momentos decisivos)*, 5º.ed, São Paulo: EDUSP, Belo Horizonte: Itatiaia, 2ª.volume, 1975.

_____. *Literatura e Sociedade*. São Paulo: T.A Q. Editor, 2002.

CANDIDO, Antonio *et alli*. "A Personagem do Romance". *A Personagem de Ficção*. São Paulo: Editora Perspectiva, 2004.

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

_____. *Nove Noites*. São Paulo: Cia. de Bolso, 2006.

_____. "A Trama Traiçoeira de *Nove Noites*". Entrevista concedida a Flávio Moura [citado 20 maio 2006] http://pphp.uol.com.br/tropico/html/textos/1586,1.shl

_____. *O Sol se põe em São Paulo*. São Paulo: Cia. das Letras, 2007.

CHAGURI, Mariana M. *Do Recife nos anos 20 ao Rio de Janeiro nos anos 30: José Lins do Rego, Regionalismo e Tradicionalismo*. Dissertação de Mestrado em Sociologia, Instituto de Filosofia e Ciências Humanas, Universidade Estadual de Campinas, Campinas, 2007.

COLI, Jorge. "A Língua dos Mortos", *+mais, Folha de São Paulo,* 03/11/2002.
CORRÊA, Mariza. "Paixão Etnológica". *Jornal de Resenhas, Folha de São Paulo.* São Paulo, 12/05/2001, pp. 8 - 9.
FOUCAULT, Michel. *O Que é um Autor?* Lisboa: Vega, 1992.
ECO, Umberto. *Seis Passeios pelo Bosque da Ficção.* São Paulo: Cia. das Letras, 1994.
JAMESON, Frederic. "Em Defesa de Georg Lukács" In: *Marxismo e Forma.* teorias dialéticas da literatura no século XX. São Paulo: HUCITEC, 1985.
MACHADO, Cassiano Elek. "Suicídio real alimenta ficção de escritor", *Ilustrada, Folha de São Paulo,* 28/07/2002.
PÉCORA, Alcir. "Segredos e Distorções", *Jornal de Resenhas, Folha de São Paulo.* São Paulo, 08/03/2003.
SILVA, Mário Augusto Medeiros da. *Prelúdios & Noturnos: Ficções, Revisões e Trajetórias de um Projeto Político.* Dissertação de Mestrado em Sociologia, Instituto de Filosofia e Ciências Humanas, Universidade Estadual de Campinas, Campinas, 2006.
SIMÕES, Eduardo. "São Paulo, Japão", *Ilustrada, Folha de São Paulo,* 03/03/2007, p. E1.
VIEIRA, Yara Frateschi. "Refração e Iluminação em Bernardo de Carvalho". *Novos Estudos Cebrap,* São Paulo, 70, 2004, pp. 195 - 206.

Recebido em 30 de julho de 2007
Aprovado para publicação em 11 de fevereiro de 2007