

# O rastro do caracol: o dilema da identidade em Bernardo Carvalho

Ivan Marques

---

**Resumo:** *Nove noites* é uma das principais retomadas da temática indianista na literatura brasileira contemporânea. O romance combina de modo surpreendente a discussão de um tópico caro à história nacional com o espírito universalista e “o sentimento de não pertencer a nenhum lugar”, considerados, por Bernardo Carvalho, constitutivos de sua obra. Por que a decisão de descer ao inferno das próprias raízes? Como se traduz, em *Nove noites*, o enfrentamento da identidade envergonhada? O presente artigo analisa impasses vividos pelo autor nesse difícil retorno às origens. **Palavras-chave:** Bernardo Carvalho, *Nove noites*, Brasil, identidade nacional, indianismo.

---

**Abstract:** *Nine Nights* is one of the main retakes of indianism in the contemporary Brazilian literature. The novel associates in a surprising way the discussion about an important topic to the national history with the universalist spirit and “the feeling of belonging to nowhere”, that are considered by Bernardo Carvalho as a part of his work. Why did he decide to go down into the hell of his own roots? How does *Nine Nights* represent the confrontation of an ashamed identity? This article analyses some impasses experimented by the author in this difficult return to the origins. **Keywords:** Bernardo Carvalho, *Nine Nights*, Brazil, national identity, indianism.

Publicado em 2002, depois de uma prolífica sequência de romances, *Nove noites* rapidamente se tornou uma das obras mais lidas e premiadas da literatura brasileira contemporânea. Ainda hoje, continua a ser celebrado como uma espécie de ponto máximo a que teria aportado Bernardo Carvalho, algo assim como a sua escrita da maturidade. Com entusiasmo, e sem temor do paradoxo, a crítica Beatriz Resende chamou-o de “extraordinário romance da pós-modernidade” e simultaneamente de “clássico”.<sup>1</sup> A referência ao pós-moderno já se tornou lugar-comum nos textos sobre o escritor, alimentada em boa medida pelo culto que ele mesmo faz das incertezas, dos deslocamentos, da perda das identidades. Mesmo a qualificação oposta de “clássico” não chega a ser inesperada, uma vez que o romance entrou com força nas “classes” e no rol de leituras obrigatórias do ensino médio, além de ter sido adotado em vestibulares. Num colégio de elite paulistano, a leitura de *Nove noites* tem servido de “aquecimento” para o estudo de *Iracema*, de José de Alencar. Afinal, mesmo separadas por mais de um século, as obras têm em comum a temática do índio e dos choques culturais, e ambas tratam do Brasil, voltando-se para o seu interior mais primitivo. As diferenças são gritantes – na linguagem, nas cores, no espírito, na atmosfera –, tornando meio irônica a utilização de uma obra como introdução “pós-moderna” à outra. Entretanto, por mais que o autor manifeste indiferença pelas questões nacionais e até mesmo recuse a sua *brasilidade*, também é verdade que as semelhanças saltam à vista.

Poema em prosa sobre as nossas origens, *Iracema* é um dos livros fundadores do romance brasileiro. O nome da protagonista, concebido como anagrama de América, contém a cifra de um destino trágico: a virgem dos lábios de mel representa o *sacrifício* das civilizações indígenas que se entregam de corpo e alma ao conquistador branco. Com sua visão nativista, mas ao mesmo tempo conciliatória, Alencar não parecia ver nessa *comunhão* os riscos da destruição dos índios – ao contrário, interpretava-a como o rito de nascimento da própria nacionalidade. Descontada a idealização, seria mesmo possível identificar no dilema da sacerdotisa de Tupã (amar o estrangeiro ou ser leal à sua gente) os traços essenciais de nossa hesitação espiritual entre a “atração da terra” e a “atração do mundo”. O olhar romântico cobriu-a de nobreza, de virtudes brancas e aristocráticas, que pertenciam a outro imaginário. Mas a força do símbolo não conhece limites. Definida por Silviano

<sup>1</sup> Cf. RESENDE, Beatriz. O trágico radical em Bernardo Carvalho. In: FINAZZI-AGRÓ, Etorre et. al. (orgs.). *Travessias do pós-trágico: os dilemas de uma leitura do Brasil*. São Paulo: Unimarco, 2006.

Santiago como “o coração indômito de Pindorama”,<sup>2</sup> a índia sacrificada não deixa de ser também um protesto contra a marcha predatória da civilização ocidental. É como se *Iracema* prenunciasse, a despeito do conservadorismo de Alencar, a discussão do imperialismo que viria a se afirmar na segunda metade do século xx – período em que, de acordo com Walnice Nogueira Galvão, o tema do índio voltou com força à literatura brasileira, após um longo silêncio quebrado apenas na década de 1920 pelos modernistas.<sup>3</sup>

**E**m *Nove noites*, embora o índio não ocupe o primeiro plano – o personagem principal é Buell Quain, o jovem antropólogo americano que se matou em 1939 nas florestas do Brasil, depois de haver passado cinco meses entre os Krahô e quatro meses entre os Trumai –, ele ocupa lugar central. É o *outro* a partir do qual se definem, aos olhos do leitor, as figuras de Buell Quain e do jornalista que narra essa história real e a investigação (real, fictícia) que ele faz em torno de seus mistérios. O narrador sem nome tem a mesma idade do autor do romance, além de várias outras afinidades (biográficas, ideológicas, psicológicas etc.). Para complicar, a foto de Bernardo Carvalho aos seis anos de idade, de mãos dadas com um índio no Xingu, foi escolhida para ilustrar a biografia do escritor na orelha do livro, que assim passa a fazer parte indissociável da narrativa. Mesmo levando em conta a concepção, tantas vezes enfatizada por Carvalho, de que literatura é invenção e não um mero documento, não seria difícil reconhecer, a partir da foto e da projeção dos dados pessoais, o caráter autobiográfico do livro. Uma parte dos acontecimentos pode ser ficção – e normalmente o é, mesmo nos livros de memória –, mas o essencial é essa identificação que, no jogo de duplos construído pelo livro, termina por aproximar Bernardo Carvalho e Buell Quain – nomes cujos fonemas iniciais são exatamente os mesmos. **O** narrador começa falando do estrangeiro, mistura sua vida à dele e termina por contar a sua própria história. O antropólogo seria assim uma espécie de *alter ego*, partilhando com ele não apenas o gosto pelas viagens – o romântico fascínio pelas ilhas exóticas –, mas também a ambígua atração que sente pela alteridade. Desajustado em relação aos padrões da cultura americana, Buell Quain escolhe viver a condição de estrangeiro. Deseja excluir a si mesmo do seu campo de visão, e essa busca sem fim acaba conduzindo-o ao *fim do mundo* e ao fim de si mesmo. O Brasil

2 Título do artigo sobre *Iracema* publicado em *Ora (direis) puxar conversa!* Belo Horizonte: Editora UFMG, 2006. Sobre a temática do índio em Alencar, cf. também BOSI, Alfredo. Um mito sacrificial: o indianismo de Alencar. *Dialética da colonização*. São Paulo: Companhia das Letras, 1992.

3 GALVÃO, Walnice Nogueira. Indianismo revisitado. *Gatos de outro saco*. São Paulo: Brasiliense, 1981.

é o *locus* de seu apoteótico suicídio. Nas entrevistas e depoimentos dados por Bernardo Carvalho, o que mais se repete é a ideia do deslocamento que permite ver as coisas de fora, a “excitação do estranhamento” e “o sentimento de não pertencer a um lugar”.<sup>4</sup> É conhecido o desprezo do autor pela *identidade brasileira* e sua baixa estima pelo país iletrado em que lhe coube nascer, sentimentos que estariam na base da criação de seus romances de extrato cosmopolita, habitados por personagens desenraizados, de identidade problemática e frequentemente neuróticos. O apagamento (recalque) das origens produz, além do eterno ressentimento, a busca sempre repetida do *outro* idealizado, conforme observa a psicanalista Maria Rita Kehl.<sup>5</sup>

“Ninguém nunca me perguntou. E por isso também nunca precisei responder.” – afirma o narrador no misterioso e enfadonho bordão que percorre o livro. O lugar em que se matou o antropólogo coincide com o *locus* simbólico do seu nascimento. E a pergunta que não lhe foi feita diz respeito aos motivos pelos quais ele se envolveu com tanto ardor na investigação da morte de Buell Quain. Outro modo de enunciá-la seria o seguinte: por que o autor do romance teria decidido rever suas próprias raízes, regressando espontaneamente à floresta inóspita que conheceu, contrariado, em sua infância? Por que – depois de tantas idas ao *outro* – essa resolução de voltar ao *fim de mundo* que é o princípio de si mesmo? Nesse sentido, *Nove noites* estaria próximo do *Quarup*, romance publicado em 1967 por Antonio Callado, no qual um grupo de personagens sai em busca do longínquo centro do Brasil – espécie de nação autêntica –, refletindo o anseio de conhecer o país que o próprio autor experimentara depois de viver na Europa. O movimento rumo à alteridade significa, ao cabo, uma procura da própria identidade – movimento que no Brasil, como se sabe, nunca cessa. Na verdade, os dois polos tendem a misturar-se. Buell Quain, que representaria o *outro*, afinal se confunde com o *mesmo*; e os índios, que seriam uma figuração do *mesmo* – o famigerado símbolo de uma identidade “vergonhosa” –, acabam se tornando objeto de um tão afetado quanto sincero estranhamento.

**E**m relação aos índios brasileiros, o antropólogo timbra em manter a posição de observador, a qual se agrava pelo distanciamento, antes amedrontado do que neutro, que é próprio da condição de estrangeiro. Buell Quain está ligado à antropologia antirracista de Franz Boas, mas sua desconfiança e sua impaciência em face do

4 Cf. Entrevista com Beatriz Resende, disponível na revista *Z Cultura* <<http://www.pacc.ufrj.br/z/ano3/02/bernardocarvalho.htm>>. Acesso em: out. 2008.

5 KEHL, Maria Rita. O ressentimento camuflado da sociedade brasileira. *Novos Estudos*. São Paulo: Cebrap, n. 71, mar. 2005.

*diferente* lembram às vezes o discurso anti-humanista dos colonizadores portugueses e espanhóis em terras americanas, reclamando da selvageria dos “povos sem escrita” (que viviam ainda em estado de natureza) e propondo uma cruzada contra o seu “demonismo”.<sup>6</sup> O fato de demonstrar curiosidade pelas paisagens e culturas remotas – que nele também revela a antiquíssima aspiração de um impossível retorno ao Éden – não leva Quain a ter vontade de se misturar com os índios, ou a não ter repulsa por sua comida e seus rituais. Embora possa sentir desejo por nativos, está claro que não deseja tornar-se ele próprio um nativo.

O mesmo ocorre com o narrador nas duas ocasiões em que ele toma contato com os índios. Na infância, acompanhando o pai em suas suicidas viagens aéreas pela floresta, com extremo pavor e péssimo humor, ele conhece o Xingu, os índios que rodeavam o monomotor e as crianças que tentavam arrancar suas roupas: “Pelo que pude entender, queriam me ver nu, me deixar igual a eles” (p. 68). E mais tarde, quando viaja até a tribo dos Krahô para investigar a morte de Quain – e seu próprio passado –, o narrador repete o mesmo comportamento recluso, agressivo e intolerante em relação aos índios. Numa palavra: volta a ser criança, readquirindo na mesma proporção a visão dos índios como selvagens habitantes de um inóspito *fim de mundo* e a “consciência do exótico como parte do inferno” (p. 64). Como não é antropólogo e nem possui “boa alma”, rapidamente fica “cheio” dos índios. Executa pela segunda vez o “papel pífilo” que fizera na infância, fugindo dos nativos enquanto está abrigado em sua tribo (aceita com desagrado suas pinturas, recusa com covardia a festa e o batismo que lhe oferecem), abandonando-os depois, “como todos os brancos”.

Trata-se de uma autocrítica e ao mesmo tempo de uma denúncia, fazendo-nos lembrar do eterno descaso em relação a nossas populações indígenas e mesmo das dizimações perpetradas ao longo da história. Mas o esquecimento de que fala o

6 Em suas cartas, Buell Quain reclama do duro trabalho imposto pelos Krahô: “É muito difícil treinar nativos por aqui. A única forma de me impor a eles é ficando bravo [...]”. Essa dificuldade, segundo ele, poderia ser atribuída à “natureza indisciplinada e invertebrada da própria cultura brasileira”, pois tanto os brasileiros quanto os índios “são crianças mimadas que berram se não obtêm o que desejam e nunca mantêm as suas promessas, uma vez que você lhes dá as costas” (CARVALHO, Bernardo. *Nove noites*. São Paulo: Companhia das Letras, 2002, p. 107 e 120). Essas passagens fazem eco aos desabaços do Padre Vieira a respeito da inconstância da gente do Brasil, que ele considera “a mais trabalhosa de ensinar de quantas há no mundo”. Segundo Vieira, o Brasil se inclui entre as nações que recebem tudo sem duvidar ou resistir, mas são “estátuas de murta que, em levantando a mão e a tesoura o jardineiro, logo perdem a nova figura, e tornam à bruteza antiga e natal, e a ser mato como dantes eram”. Cf. PÉCORA, Alcir. Vieira, o índio e o corpo místico. In: NOVAES, Adauto (org.). *Tempo e história*. São Paulo: Companhia das Letras, 1992.

narrador não é total – haja vista a transformação do índio em tema de romance, tão em desacordo com a paixão de Bernardo Carvalho pelas culturas estrangeiras –, o que não nos impede de reconhecer o caráter preconceituoso de sua visão. Salta aos olhos, por exemplo, o fato de os índios não serem individualizados ou convertidos em autênticos personagens. Mesmo quando são tratados pelos seus nomes, eles permanecem tão inominados quanto os selvagens da *Carta de Caminha*.

Ocorre que o mencionado esquecimento não diz respeito apenas aos índios, mas ao conjunto dos brasileiros. De acordo com Buell Quain, o Brasil “absorveu muitas das marcas mais desagradáveis das culturas indígenas” (p. 121). Do temperamento dos índios teria vindo, por exemplo, o hábito de os brasileiros se contentarem “em fazer seus pedidos à sorte”. O narrador inclui o habitante da floresta entre as imagens estereotipadas do país, como o malandro da Lapa e a baiana de Carmem Miranda. Nas fotos do Brasil da década de 1950 guardadas por Andrew Parsons, fotógrafo e amigo de Quain, os índios aparecem ao lado de imagens turísticas do Rio de Janeiro, da festa de Iemanjá, dos blocos do Carnaval etc. Tudo faria parte do mesmo folclore e da mesma falsificação, e não por acaso o narrador evoca imagens do cinema americano para descrever nativos. Em última análise, diríamos que *Nove noites* exhibe um tema nacional, acompanhado de uma ideologia francamente antinacionalista, que se traduz no ódio à floresta virgem, ao homem tropical, ao “toque do urucum”, às cores abundantes de nossa fisionomia étnica e cultural. O romance vai até os índios, mas com resistência e num passo hesitante, como demonstra o desconforto do menino que aparece na orelha do livro, de mãos dadas com o nativo do Xingu. Em vez da natureza exuberante, a foto apresenta o sol escaldante e a terra árida. No lugar da língua indígena, cujo conhecimento era tão valorizado por autores como José de Alencar, Mário de Andrade e Guimarães Rosa, o romance traz uma linguagem tão universal quanto insípida, ainda que seduzida por floreios e “cultismos”, sobretudo (mas não apenas) nos trechos atribuídos ao segundo narrador, o fazendeiro Manoel Perna.<sup>7</sup>

7 Segundo Bernardo Carvalho, a narração de Manoel Perna, que corresponde às partes em itálico, foi elogiada por vários leitores, embora ele mesmo a considerasse “brega” e dissesse que “nunca teria coragem de escrever daquele jeito” (cf. MOURA, Flávio. A trama traiçoeira de *Nove noites*, disponível na revista *Trópico*, <p.php.uol.com.br/tropico/html/textos/1586,1.shl>, acesso em: out. 2008). Mas o relato do narrador principal – que se pretende jornalístico e objetivo, tal como as nebulosas fotos apresentadas ou mencionadas no livro – também está cheio de “literatura”, fantasia e achados poéticos: “A saída de Buell Quain da aldeia pela última vez lembra uma fuga. [...] Na solidão, vivia acompanhado dos seus fantasmas, via a si mesmo como a um outro de quem tentava se livrar.” (p. 112). O escritor utiliza, como de hábito, vozes narrativas aparentemente

**A** verdade é que o subsolo do livro é composto muito mais de literatura estrangeira (Joseph Conrad, Thomas Bernhard, Jorge Luis Borges) do que de autores brasileiros. Nada mais distante de Bernardo Carvalho que o “ser autóctone” encarnado pelo autor de *Macunaíma*, por exemplo, que nunca saiu do Brasil, “como que temendo perder sua integridade nacional”<sup>8</sup> A linguagem brasileira de Mário, no dizer dele próprio, “já era uma procura de mim, brasileiro”, o que também pode ser inversamente compreendido como a busca do país dentro do próprio escritor. O raciocínio de Carvalho é outro: uma espécie de “procura de mim” fora do Brasil – país de analfabetos onde, segundo ele, nem um gênio como Guimarães Rosa consegue ser admitido no cânone internacional<sup>9</sup> –, o que equivale, no caso de *Nove noites*, à procura do Brasil “fora de mim”. É evidente a combinação de paranoia e narcisismo. Por todos os lados, nota-se a sombra do ressentimento, um afeto que “não ousa dizer seu nome”, conforme sugere Maria Rita Kehl.<sup>10</sup> E o que pensar então dos índios, essa perfeita tradução da incultura nacional? Sem que isso represente a negação dos seus direitos políticos, a resposta seria, como mostra *Nove noites*, o distanciamento total, algo como “eles lá e eu aqui”.

**Ao** contrário dos modernistas e dos tropicalistas, Bernardo Carvalho não projeta no índio nem beleza, nem heroísmo, nem qualquer símbolo de pureza ou plenitude – nenhuma utopia, nenhuma nostalgia. O narrador de *Nove noites* recusa não só a pintura corporal, mas o desafio mais profundo de entrar na pele dos bárbaros, como fez Guimarães Rosa no conto “Meu tio o Iauaretê”, dando a palavra ao índio pela primeira vez na literatura brasileira. Mas a perspectiva adotada em *Nove noites* é a *visão de fora*, sem paternalismo, inspirada em Buell Quain e Claude Lévi-Strauss, que também é “personagem” do romance – “ambos eram antropólogos e estrangeiros numa terra estranha” (p. 39). Lévi-Strauss foi muitas vezes acusado de não gostar dos índios e desprezar o Brasil, que segundo ele havia saltado diretamente

distintas que afinal se revelam muito semelhantes. Em *Nove noites*, chama atenção o paralelismo entre os tópicos e o andamento dos dois relatos. Espelhamento algo rígido e improvável – a exemplo da repetição forçada que ambos fazem de seus respectivos bordões –, que certamente visa a organizar a matéria narrada, ao mesmo tempo em que produz duplicidades e novas armadilhas. O que se busca é a indefinição – entre o real e o imaginário, entre o fato e a ficção –, mesmo que ao custo de certa artificialidade, do jogo excessivo e do cerebralismo abusado da “máquina-livro”.

<sup>8</sup> ROSENFELD, Anatol. Mário e o cabotismo. *Texto/Contexto I*. São Paulo: Perspectiva, 1996, p. 186.

<sup>9</sup> Cf. Entrevista ao jornal *Rascunho*, disponível em: <<http://rascunho.rpc.com.br/index.php?ras=secao.php&modelo=2&secao=45&lista=0&subsecao=0&ordem=1504>>. Acesso em: out. 2008.

<sup>10</sup> KEHL, Maria Rita. O ressentimento camuflado da sociedade brasileira, op. cit., p. 163.

do estado da barbárie para a era da tecnologia, sem passar pela civilização. Mas sua obra, incluindo o clássico *Tristes trópicos*, teve um importante papel no combate ao etnocentrismo. O antropólogo francês mostrou que o “pensamento selvagem” não era confuso, perdido na magia ou na obscuridade. Considerou-o, ao contrário, um pensamento ativo, minucioso, obcecado com a ordem e a classificação. Ao mesmo tempo, estava bastante preocupado com a crise agravada em nosso tempo pelo imperialismo arrogante (e verdadeiramente bárbaro) praticado em nome de um ideal “civilizador”<sup>11</sup> Na entrevista ao narrador de *Nove noites*, ele afirma que sua própria cultura hoje está ameaçada: “Falava da ameaça do islã, mas podia estar falando igualmente dos americanos e do imperialismo anglo-saxão” (p. 53).

*Nove noites* é um romance sobre a diversidade de culturas, escrito sob o impacto do extraordinário atentado de 11 de setembro, que o presidente dos Estados Unidos definiu como “ataque à civilização”. O ano de 2001 marcou o fim do ciclo expansivo da economia norte-americana (uma crise sem precedentes, cujos efeitos devastadores depois se espalharam pelo mundo) e o início da “guerra infinita” contra o terrorismo. Os acontecimentos são registrados pelo narrador, que deles sofre inclusive as consequências. Sua investigação sobre a morte de Buell Quain esbarra na paranoia norte-americana, assim como os estudos do antropólogo sobre os índios brasileiros tinham sido vigiados de perto pelo xenófobo Estado Novo de Getúlio Vargas, no tenso período que antecedeu a Segunda Guerra. Logo nos primeiros parágrafos, o narrador anota: “Hoje as guerras parecem mais pontuais, quando no fundo são permanentes” (p. 13). E o conflito exposto pelo romance, questão crucial em nosso tempo, é a “guerra das civilizações”. Na formulação do governo americano, a luta contra o “mal” e a “barbárie”

O paralelismo novamente salta à vista: dois homens em terra estrangeira, duas culturas, duas investigações, duas guerras... Algo que chama atenção é a coincidência de as duas tragédias, ocorridas em lugares diferentes (o atentado na cidade-símbolo da modernidade e o suicídio na selva primitiva), vitimarem americanos. Ambos os acontecimentos são chocantes – poderíamos dizer bárbaros – e carregam um aspecto sinistro de “tragédia familiar” Estão relacionados, sem dúvida, com uma catástrofe ainda maior, que a ambos precedeu: a destruição de povos e civilizações levada a cabo pela hegemonia europeia e americana. Conforme observou Bartolomé de Las Casas, os espanhóis diziam que os índios eram bárbaros, mas a

<sup>11</sup> Leia-se, a respeito, o depoimento de Eduardo Viveiros de Castro à *Folha de S.Paulo*, São Paulo, 23 nov. 2008. Mais!, p. 4-5.

barbárie que eles sofriam por parte dos espanhóis era muito maior. E Montaigne acrescenta: “Cada um chama de barbárie o que não é do seu próprio uso”.<sup>12</sup>

Se os Trumai e os Krahô correspondem no imaginário popular à ideia que se faz dos bárbaros, o mesmo poderia ser dito de Buell Quain e de seu suicídio brutal. O que define a existência do antropólogo são a negação da cultura e a regressão à natureza, que ele pratica em suas viagens (intermináveis como na história, contada por seu pai, do navio assombrado que jamais chega à terra firme) e sobretudo na selvageria com que executa sua morte. Também merece nota a inclinação que, a despeito da repulsa, ele apresenta para assumir os pavores e as superstições dos índios. Segundo o fazendeiro Manoel Perna, ao conhecer os Trumai – cujo processo de autodestruição semelhava um “suicídio coletivo” –, Quain “tinha encontrado um povo cuja cultura era a representação coletiva do desespero que ele próprio vivia como um traço de personalidade” (p. 57). Podemos acrescentar que o terror permanente dos Trumai – “volta e meia lhe pediam que atirasse contra a escuridão que cercava a aldeia, para afastar os inimigos” (p. 59) – parece uma representação “arquetípica” do próprio pesadelo causado aos americanos pelos “terroristas”. A partir da coincidência bastante comentada entre os atentados de 11 de setembro e o imaginário do cinema hollywoodiano, Marcelo Coelho observou que “aquele ato bárbaro não deixava de atender a fantasias paranoicas e autodestrutivas presentes na sociedade norte-americana”.<sup>13</sup> É como se o acúmulo de civilização já significasse uma espécie de doença, uma corrosão interna que teria sido finalmente exteriorizada nas ruínas do World Trade Center. Uma civilização que se perde pelas próprias mãos, a exemplo do antropólogo suicida.

Em *Nove noites*, duas profecias mencionadas de passagem apontam para os acontecimentos de 2001. Após o massacre sofrido pelos Krahô – que ocorreu um ano depois da morte de Buell Quain, a mando de fazendeiros – um vidente passou a profetizar “o desaparecimento dos brancos e a transformação dos índios em civilizados” (p. 74). Mas a predição, segundo o narrador, logo caiu em descrédito. Adiante, fazendo certo mistério, ele cita versos do livro *A rosa do povo*, de Drummond – um trecho da “Elegia 1938” poema que traz no título a mesma data de chegada ao Brasil do antropólogo americano: “Aceitas a chuva, a guerra, o desemprego e a injusta distribuição / porque não podes, sozinho, dinamitar a ilha de Manhattan” (p. 114). Apesar do sentimento de

12 WOLF, Francis. Quem é bárbaro?. In: NOVAES, Aduino (org.). *Civilização e barbárie*. São Paulo: Companhia das Letras, 2004, p. 27-33.

13 COELHO, Marcelo. O imaginário da crise. In: NOVAES, Aduino (org.). *Civilização e barbárie*, op. cit., p. 125.

impotência, a enfática sonoridade do último verso manifesta o desejo real de destruir o “mundo caduco” do capitalismo. Destruição que ocorre duas vezes, como vimos, no romance de Bernardo Carvalho: jornalisticamente, no registro da tragédia de 11 de setembro, e simbolicamente, na reconstituição da morte de Buell Quain.

**Ao** citar o poema de Drummond, o narrador acrescenta uma observação – “cada um lê os poemas como pode e neles entende o que quer” – que faz eco à repetida advertência de Manoel Perna, segundo a qual o destinatário do seu testamento teria talvez a chave de todo o mistério, ao mesmo tempo em que deveria, em sua busca pela verdade, estar preparado para a incerteza absoluta: “Vai entrar numa terra em que a verdade e a mentira não têm mais os sentidos que o trouxeram aqui” (p. 7). Essa terra é a dos índios, cujo pensamento obscuro (a “escuridade” da língua e da alma indígena era uma das lamentações mais frequentes dos cronistas e missionários europeus) ao cabo se parece muito com a linguagem da poesia, fascinando por esse motivo a ambos os narradores. Bernardo Carvalho não quis dar voz aos bárbaros, mas construiu o romance à semelhança de seu logos selvagem, atraído por esse mundo em que “a verdade está perdida entre todas as contradições”.<sup>14</sup>

**Eis** aí uma surpreendente afinidade: o bisneto do Marechal Rondon, que na infância se embrenhara a contragosto na floresta, novamente se percebe de mãos dadas com o bárbaro, agora movido por esse gosto comum pela indeterminação. Embora voltado para a modernidade, o escritor concebe “à maneira dos índios” esse livro que não trata apenas da derrocada de uma civilização, representada pelos americanos, mas da inevitabilidade de que outras venham à luz e da necessidade de que essas culturas sejam vistas e ouvidas. Em uma das cartas que escreveu anunciando sua morte, Buell Quain pede desculpas por ter fracassado no “projeto brasileiro”, mas alegra-se com o fato de que “os índios estão a salvo”. E o narrador se pergunta: “A salvo de quê? Ou de quem?” (p. 87). Se pensarmos na chacina sofrida um ano depois, concluiremos que não estavam (não estão) a salvo de nada. Mas o suicídio do antropólogo não terá sido em vão. Ao contrário do que ocorre em *Iracema*, aqui é o homem branco que se sacrifica. Morto em plena selva e enterrado “ali mesmo”, no cerrado, numa cova coberta por talos de buriti, Quain termina sua existência confundido com os índios, completamente integrado ao “inferno” do Brasil.

14 Ao comentar em entrevista essa “forma de narrar estranha” dos índios, o escritor acrescenta: “Você nunca sabe se os índios estão inventando ou dizendo a verdade, [...] você nunca sabe onde está pisando. De certa maneira, esse livro é uma *literatura à maneira dos índios*” (cf. MOURA, Flávio. A trama traiçoeira de *Nove noites*, op. cit.; grifo meu).

Se os selvagens de Alencar passam por uma conversão, acompanhada de mudança de nome, Buell Quain também vive a experiência do batismo. Seu nome, na língua dos índios, passa a ser Cãmtwyon. O narrador descobre que “twyon” significa caracol e “cãm”, o presente, o aqui e o agora – e se esforça para interpretar a combinação das duas palavras.

**D**ecidi-me por uma interpretação selvagem e um tanto moral: “Cãmtwyon” passou a ser, para mim, ao mesmo tempo a casa do caracol e seu fardo no mundo, a casca que ele carrega onde quer que esteja e que também lhe serve de abrigo, o próprio corpo, do qual não pode se livrar a não ser com a morte, o seu aqui e o seu agora para sempre. “Cãmtwyon” passou a ser para mim o rastro do caracol: não adianta fugir, aonde quer que você vá estará sempre aqui. A imagem me fez lembrar um texto de Francis Ponge sobre os caracóis: “Aceita-te como tu és. De acordo com os teus vícios. Na proporção da tua medida” (p. 81).

**Q**uain carrega consigo um corpo que é a sua casa, “o seu aqui e o seu agora para sempre” – numa palavra: a sua identidade. A busca exótica do *outro* – que impulsionou todas as viagens e o levou, afinal, a enterrar-se na selva brasileira – exprime, portanto, a dificuldade de aceitar a si mesmo e à sua cultura, vivendo de acordo com seus “vícios” Mas só com a morte (bárbaro excesso) é que o indivíduo pode superar os limites do próprio corpo. Está claro que falamos aqui não apenas da homossexualidade enrustida, mas sobretudo da *nacionalidade envergonhada* de Buell Quain. A opção pelo suicídio, que sela o fracasso de seu “projeto brasileiro”, vem comprovar a verdade inscrita no nome indígena. Quanto ao narrador, embora ocupe posição inversa – estando mais próximo do bárbaro que deseja parecer civilizado –, podemos dizer que seu drama é estar submetido ao mesmo “rastro do caracol”. Também ele alimenta o sonho de viver como estrangeiro, de livrar-se de sua carga selvagem, de tripular navios de outras nações, ao passo que os acontecimentos (e tome coincidências) o reconduzem o tempo inteiro para um regresso à própria casa, à sua história familiar, à medida do seu país.<sup>15</sup> *Nove noites* é a reconstituição de

15 Num romance posterior, que tem como personagens brasileiros no Japão, Bernardo Carvalho volta a falar da identidade como fardo a ser carregado: “O corpo dela havia ficado tão pequeno. Também ia desaparecer no escuro, como todos os outros, para mostrar aos bisavós que de nada tinha adiantado fugir para o outro lado do mundo, para viver debaixo do sol e de toda aquela claridade ofuscante. A sombra estaria no nosso encalço” (CARVALHO, Bernardo. *O sol se põe em São Paulo*. São Paulo: Companhia das Letras, 2007, p. 113). Sobre os temas da identidade e do deslocamento na obra do escritor, leia-se também o artigo de CHIARELLI, Stefania. As coisas fora do lugar: modos de ver em Bernardo Carvalho. *Estudos de literatura brasileira contemporânea*. Brasília: UNB, n. 30, jul./dez. 2007.

um difícil retorno às origens. Essa é a investigação que importa no livro. Espécie de enredo oculto ou de tabu jamais nomeado, ela se impõe naturalmente ao longo da narrativa, enquanto a pesquisa sobre Buell Quain segue acumulando nomes, repetições, pistas e frustrações.

O diagnóstico de Manoel Perna a respeito do antropólogo americano – “Ele foi pego de surpresa por si mesmo” (p. 133) – vale sobretudo para o escritor brasileiro. Mesmo que o enigmático caso de Buell Quain o tenha atraído – caso que Heloísa Alberto Torres temia ver transformado em “vergonha nacional” –, foi o Brasil, em que pese toda a vergonha, que o tomou de surpresa. Bernardo Carvalho sempre se mostrou avesso à ideia da literatura como documento histórico ou sociológico, que segundo ele tornou-se comum no país, sendo uma deficiência diretamente ligada à “fragilidade da identidade nacional”<sup>16</sup> Na produção brasileira contemporânea, ele constata com dissabor uma “volta ao naturalismo” e confessa não ler os autores de hoje porque deseja estar a salvo do “país real”<sup>17</sup> Mas a literatura dita realista e até mesmo o chamado “realismo sujo”, que atualmente viceja em diversos países latino-americanos, fazem mais do que apenas fotografar o momento histórico. Considerar o documento como “submissão à realidade”, a exemplo do que se fazia no século XIX, nos primórdios da história da fotografia, significa esquecer sua potencialidade estética (segundo Antônio de Alcântara Machado, “no Brasil o documento coincide com a poesia”<sup>18</sup>) e sua ambiguidade constitutiva, dada pela mistura sempre inevitável entre fato e ficção.

Não é isso, todavia, o que acontece em *Nove noites*. “Esse país me persegue”, dirá nos Estados Unidos o filho do fotógrafo Andrew Parsons em conversa com o narrador. O romance termina com um lance típico dos finais de telenovela. Ao fazer a viagem de volta, exatamente no momento em que o avião sobrevoa a região onde Quain havia se matado, o narrador trava contato com um rapaz americano que se dirige ao Brasil para estudar os índios. O último parágrafo tem um sabor de esconjuro, como se o narrador desejasse não apenas calar os mortos, mas as próprias “antigas civilizações” às quais pertencem os índios do Brasil.

16 CARVALHO, Bernardo. Minha cegueira. *Literatura e Sociedade*, São Paulo: USP, FFLCH, DTLLC, n. 8, 2005.

17 “Eu não leio muito a literatura que está sendo feita ao mesmo tempo em que escrevo os meus livros porque tenho uma fragilidade. Isso me atrapalha, cria um país real para mim. Eu não posso ter este país real” (CARVALHO, Bernardo. Entrevista ao jornal *Rascunho*, op. cit.).

18 CAPPELA, Carlos Eduardo Schmidt. Anos vinte: a São Paulo do *Brás*, *Bexiga* e *Barra Funda*. *Remate de males*. Campinas: Unicamp, n. 10, p. 29, 1990.

O encontro com o país, esse “fardo no mundo”, é tão indesejado quanto inevitável e se traduz numa verdadeira descida aos infernos, a exemplo do que ocorre em *Coração das trevas*, de Joseph Conrad. Falar dos índios significa defrontar-se não apenas com a “barbárie” e a feiura que tanta repulsa causam ao narrador, mas também expor as barbaridades cometidas pelo “capitalismo selvagem” e a miséria decorrente da “passagem resfolegante dos tratores, niveladoras e caminhões da civilização” (p. 62). Essa selvageria também faz parte da sua memória de filho de fazendeiro nababescamente beneficiado pelo regime militar, em sua estratégia de dominação territorial. Conhecer os índios significa adotá-los como filhos: “São os órfãos da civilização. Estão abandonados. Precisam de aliança no mundo dos brancos, um mundo que eles tentam entender com esforço e em geral em vão” (p. 108). E o mais importante: significa, para o narrador, descobrir-se, como eles, também órfão – e sair em busca do seu próprio pai.

A “fragilidade da identidade nacional” é tão grande que o próprio Bernardo Carvalho acaba se envolvendo nessa busca, que ultrapassa os limites de *Nove noites*. Ela se prolonga nos anos seguintes, com a sua decisão de participar do “projeto brasileiro” do grupo Teatro da Vertigem, como dramaturgo do espetáculo *BR-3*. Acompanhando os atores, o escritor faz um mergulho no interior do país, convivendo durante meses com as realidades periféricas de três locais impregnados de Brasil até no nome: as cidades de Brasília e Brasileia, no Acre, e a Vila Brasilândia, na periferia de São Paulo. Essa pesquisa profunda da identidade nacional, embora pareça negar os direitos da imaginação e outros princípios caros a Bernardo Carvalho, é coerente com o percurso anteriormente traçado. Com seu indianismo às avessas, *Nove noites* exprime, ao cabo, o mesmo dilema representado pelo romance de Alencar. Como descendente de Iracema, o escritor se sente dividido entre as raças invasoras e a sua própria gente, entre a admiração pelo estrangeiro e a procura (ressentida, contrariada) da sua frágil identidade. Eis a casa cheia de rachaduras da qual artistas e intelectuais brasileiros sempre partem e à qual sempre retornam, num movimento ininterrupto. “Não adianta fugir, aonde quer que você vá estará sempre aqui.”

---

Ivan Marques é professor de Literatura Brasileira na Universidade de São Paulo.