

CLAUDIA REGINA BERGAMIM

**NOVE NOITES: O DISCURSO DO NARRADOR E A CONSTRUÇÃO DO
PERSONAGEM NA FICÇÃO CONTEMPORÂNEA**

**PROGRAMA DE ESTUDOS PÓS- GRADUADOS
EM LITERATURA E CRÍTICA LITERÁRIA
PUC-SP**

**SÃO PAULO
2006**

CLAUDIA REGINA BERGAMIM

**NOVE NOITES: O DISCURSO DO NARRADOR E A CONSTRUÇÃO DO
PERSONAGEM NA FICÇÃO CONTEMPORÂNEA**

**PROGRAMA DE ESTUDOS PÓS-GRADUADOS
EM LITERATURA E CRÍTICA LITERÁRIA
PUC-SP**

**SÃO PAULO
2006**

CLAUDIA REGINA BERGAMIM

Dissertação apresentada como exigência parcial para obtenção do grau de Mestre em Literatura e Crítica Literária à Comissão Julgadora da Pontifícia Universidade Católica de São Paulo, sob a orientação do Prof^a Dr^a. Olga de Sá.

São Paulo

2006

BANCA EXAMINADORA

AGRADECIMENTOS

A Deus, por me garantir o amor e a fé que nunca me faltaram nesta vida.

À orientadora deste estudo, professora doutora Olga de Sá, exemplo de capacidade, competência e humildade.

Aos professores doutores Fernando Segolin e Eduíno José de Macedo Orione, que tão gentilmente aceitaram o convite para participar da banca examinadora.

À professora doutora Sílvia Regina Pinto, da UEJR, pelas sugestões dadas ao meu trabalho, indicando-me o caminho das pedras.

À professora Nanete, que tantas histórias me contou na pré-escola.

A Ana Albertina, secretária do Programa de Estudos Pós-Graduados em Literatura e Crítica Literária da PUC-SP, pelos esclarecimentos prestados e pela paciência dedicada a quem nunca deixa de ser aluno.

À Academia da Força Aérea (AFA), pelas dispensas concedidas para a realização do mestrado e pelo apoio financeiro que tornou realidade este projeto.

Aos amigos Thaís, Rone e Eliane, com os quais fui contemplada ao optar pelo curso de Literatura e Crítica Literária.

À minha família, que nunca cobrou minha ausência, ciente da empreitada na qual eu me lançava.

RESUMO

Ao dar ênfase ao estudo do narrador dentre os elementos da narrativa, espera-se mostrar, com esta dissertação, como a ficção contemporânea dispõe desse recurso estético e de suas formas de representação.

Para isso, será investigada a importância da presença de dois narradores, no romance **Nove noites**, de Bernardo Carvalho, publicado pela Companhia Das Letras, em 2002. A partir do relato de cada um deles, serão observadas as marcas de expressão que caracterizam suas falas, esperando, assim, delinear o papel desse componente ficcional, tendo em vista as transformações ocorridas na arte de contar histórias.

Espera-se, ainda, demonstrar como a representação do discurso do narrador na narrativa atual pode ser responsável por um texto que mistura fatos reais e imaginários, sem romper, porém, o compromisso com a ficção.

Bernardo Carvalho apresenta-se como um escritor consciente do fazer literário e desenquadra, em sua narrativa, os componentes estéticos, elevando-os a posições alternativas no âmbito da história, como forma de despistar o leitor do sentido do texto, ou, talvez, da sua ausência de sentido.

Nesse aspecto, o narrador é o componente que mais evidencia a proposta de uma narrativa com essas características, pois transita num espaço ficcional, numa postura bastante diversa daquela do experiente contador de histórias, que agregava sua sabedoria ao texto narrado.

A partir de um ângulo que permite identificá-lo com o leitor, pois também se põe em atitude de espectador, o narrador realça a importância do personagem, subtraindo-se à ação narrada, mas sem deixar, contudo, de garantir sua participação, lançando mão da imaginação e da criatividade.

Palavras-chave: Narrador – experiência – observação – realidade – ficção – Bernardo Carvalho

ABSTRACT

We emphasize the narrator's work in the storytelling to show how contemporary fiction uses the aesthetic resource in its representation.

For that end, we intend to investigate the effect of having two narrators in the novel **Nove noites**, by Bernardo Carvalho, published by Companhia Das Letras, in 2002. From the report of each narrator we will observe the marks that characterize their speeches in order to define the role of this fictional component. We will also consider the changes that have taken the aesthetic components to alternative positions inside the story, as a way to cunningly place in the art of telling stories.

We also hope to show how this modern-day-narrator's speech can produce a text that mixes real and imaginary friends and not break up its commitment to fiction.

Bernardo Carvalho presents himself as a writer who is conscious of the literary work and his work elevates "lose" the reader as he follows the text, or maybe this is just a way to disguise the absence of a meaning.

In that aspect, the narrator is the component who shows a proposal of a story with such characteristics once he is a fictional space, in a position that is very different from that of the experienced storyteller who used to add his wisdom to the text.

From an angle that allows us to identify him with the reader, for he also takes the position of a reader, the narrator highlights the importance of the character and subtracts himself from the story he told. However, his imagination and creativity do not let us fail to see his presence in the story.

Key-words: Narrator – experience – observation – reality – fiction – Bernardo Carvalho

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO.....	08
CAPÍTULO 1 OPINIÕES E IDÉIAS: A FICÇÃO DA FICÇÃO.....	16
CAPÍTULO 2 CAMINHOS DO NARRADOR: EXPERIÊNCIA E ESPETÁCULO DA VIDA.....	31
CAPÍTULO 3 DAS PÁGINAS DA VIDA PARA AS MARCAS DA FICÇÃO....	53
3.1 A história fictícia e a história imaginada.....	55
3.2 A dialética do foco narrativo contemporâneo.....	60
3.3 O narrador desaparece em meio à história.....	66
CONCLUSÃO.....	74
REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS.....	76

INTRODUÇÃO

A arte de contar histórias atravessa os tempos. De forma mágica (magia que exige técnica e habilidade), os feitos humanos e divinos sempre tiveram quem os representasse pelo dom da palavra, falada ou escrita, perpetuando, com isso, as mais diversas experiências, reforçando-as ou renovando-as, mas nunca decepcionando aquele que procura um narrador como companhia.

Foi assim que a astuciosa Sherazade conquistou o coração do poderoso Califa, o qual se depositava a seus pés, todas as noites, para se deleitar com o mundo encantado que lhe apresentava a linda princesa. Com isso, ela salvou a vida de mil e uma donzelas, expostas à ira do rei que tinha sido traído por sua esposa com um escravo.

Dom Casmurro foi exímio narrador de sua própria experiência, concedendo a Capitu o suposto mérito de grande heroína. Paulo Honório, narrador de alma “agreste”, projeta-se como protagonista e anti-herói do seu livro, depois do suicídio de Madalena, sua esposa idealista, vítima da intolerância e brutalidade deste fazendeiro-escritor.

Macabéa é criada por um narrador cujo propósito é contar sua própria história. A mulher pobre e maltratada pela vida tem sua trajetória composta paralelamente à composição do narrador. Ricardo Reis teve seus últimos dias de vida decididos por um narrador que utilizou, de forma genial, os motivos e os versos do heterônimo de Fernando Pessoa.

Exemplos não faltam nessa galeria de vozes narrativas, cada uma com suas peculiaridades, dignas de um lugar no Olimpo, se o tempo resolvesse dissolver o misterioso véu que separa presente, passado e futuro... Como isso é impossível, cabe às gerações reconhecerem o fascínio da voz que se põe a narrar uma história, trazendo para perto de si o leitor para, depois, voar com ele no tapete mágico de Aladim, além das fronteiras do tempo e do espaço.

A paixão pelas histórias nasce de forma peculiar em cada ser humano. No caso de quem escreve este estudo, esse interesse remonta aos tempos da pré-escola, quando os fantásticos personagens dos irmãos Grimm foram apresentados por uma professora, brilhante na arte de contar. Os contos apareciam em livros ilustrados por gravuras lindas, as quais nunca tinham sido vistas por alguém que vem de uma família muito simples, cujos pais, por desconhecerem a existência de coisas tão bonitas, nunca puderam contá-las às suas filhas.

Essa preferência pela leitura se tornou evidente com o decorrer do tempo, e a amizade com o narrador se transformou num desejo de desvendá-lo, de entender sua

performance, em cada novo motivo que se põe em representação. Aliada aos demais componentes da narrativa, a voz do narrador costura, fia e tece a trama que envolve o leitor, enquanto foge aos domínios do autor.

Mudanças ocorreram na arte de contar histórias com o passar do tempo. A narrativa pode ser vista como uma forma de traçar um mapa da relação do homem com seu semelhante e também do homem com o *cosmos*. Atualmente, a relação dos homens entre si e entre eles e o universo se modificou, e essa nova relação, gradativamente, teve repercussão na tradição das narrativas.

O narrador das histórias orais sai de cena, dando espaço a uma outra figura, que passa a utilizar, como palco para sua apresentação, o romance moderno. A experiência adquirida pelo tempo e passada de forma coletiva dá lugar a uma postura individual, na qual as impressões subjetivas refletem o mergulho do homem em si mesmo. Isso resulta em uma narrativa que se “ensimesma” por força de um ser também “ensimesmado”.

O ritmo regular, contínuo das narrativas orais se perde nesse novo contexto em que o homem controla sua vida pelo tempo entrecortado do trabalho, e a proposta determinista começo-meio-fim é desconstruída, uma vez que o narrador depara com uma nova realidade que inclui a incerteza como condição para toda existência.

Sentir as mudanças do tempo é tão complexo quanto acompanhá-las e exige, além de sensibilidade, capacidade de adaptação. O ato isolado de leitura, hoje, compete com o espaço virtual da internet, assim como o ato coletivo de contar histórias já competiu com a solidão exigida pelo romance. Hoje, o sujeito, isolado, consegue experimentar a interação, mas, talvez, tenha dificuldade em praticá-la.

Desvenda-se um novo panorama, que parece conter, segundo a voz popular, um mar de conhecimento, com um palmo de profundidade... Talvez seja essa a impressão atual, diante das grandes epopéias do passado. Essa constatação, porém, não deve levar a uma idéia de limitação para com as formas de representação artísticas em geral e para com a literatura em particular.

Conforme já se observou, a arte de contar histórias evoluiu com o passar do tempo, é verdade, e o que se constata, hoje, em muitos romances contemporâneos, é uma liberdade, uma maior flexibilidade para com a disposição dos elementos da narrativa e, em especial, para com o narrador.

Muitos dos narradores contemporâneos carecem de experiências para transformá-las em histórias, mas isso não os impede de narrá-las. Hoje, o trabalho criador pode ser realizado por meio da observação dos fatos que se descortinam para a humanidade. O mundo oferece

matéria-prima para as histórias. O autor, possuído pela solidão da modernidade, penetra nesse mundo, recriando-o, por meio de um narrador. O narrador, ao representar esse mundo, seduz o leitor, envolvendo-o na narrativa e permitindo também, um mergulho em si mesmo.

Não se pode pensar, com isso, que a tradição na arte de contar histórias se apagou e que o pensamento contemporâneo possa dar suporte suficiente para uma teoria que determine, com precisão, os limites entre uma narrativa moderna, marcada pelo nascimento do romance, e uma narrativa pós-moderna, entendida aqui como uma “metanarrativa”, capaz de elevar à condição de ficção seu próprio processo de criação.

Acredita-se, sim, que a discussão e explanação de estudos mais recentes não só possam constatar o percurso das narrativas, nas suas mais diversas formas, como também mostrar que, em termos de ficção literária, esta categoria encontra representantes no cenário da literatura nacional, fato que merece reconhecimento, diante do ínfimo espaço reservado à proliferação de grandes escritores neste país.

Parece que parte da ficção escrita atualmente traz consigo as mais insólitas propostas para a junção dos elementos da narrativa com o contexto do qual se extraem os motivos para as histórias. Isabel Pires de Lima, da Universidade do Porto, num artigo em que comenta a pertinência dos contos de fadas no mundo atual, aponta algumas estratégias narrativas contemporâneas. Em seu estudo, Lima indica esses recursos, quais sejam:

1. A instauração de um clima de indeterminação ontológica com a conseqüente figuração de mundos possíveis (...).
2. A diluição constante das fronteiras entre clima e registro realistas e fantásticos, com a indiferenciação de fronteiras entre mundo real e projectado, entre verdade e ficção (...).
3. A indeterminação semântica aberta a uma multiplicidade de leituras alternativas (...). (LIMA, 2002, p. 12).

Trata-se de um ângulo analítico que aponta para a dificuldade de se contar uma “história, cada história, de um ponto de vista dominante ou centralizador, obrigando o narrador a critérios de não selecção (...)”. (LIMA, 2002, p.15). A conclusão do artigo remete, então, à pluralidade dos “jogos de contar”. Não que isso seja indicativo de algo declaradamente novo, mas, talvez, agora, seja admitida e afirmada essa multiplicidade como fator recorrente nas histórias.

A questão da pluralidade parece ser a que mais se evidencia nas novas narrativas. Entretanto, há quem busque outros recursos para as histórias. Eneida Maria de Souza, da

Universidade Federal de Minas Gerais, faz um estudo em que destaca a “relação entre criação literária e o gênero policial”, com base no pensamento teórico do escritor e crítico argentino Ricardo Piglia. Segundo Souza, o material imitado do gênero policial mescla-se e ocorre o

“(…) entrecruzamento de narrativas próprias ao universo político, literário ou histórico, configurados por crimes e complôs organizados, criminosos e detetives, impressões digitais e marcas autorais espelhados nas figuras do autor e do crítico, nas citações roubadas e nos textos clandestinos. A novela policial é, para Piglia, a ‘grande forma ficcional da crítica literária’.
(SOUZA, 2002, p. 18).

Souza aponta também para a direção que a narrativa toma ao servir como palco para se contar os acontecimentos. Deriva daí um interesse de outras áreas para o “objeto literário”, fato que o coloca em destaque, deixando de ser prioridade da crítica literária “numa demonstração de estar a literatura se libertando das amarras de um espaço que a confinaria para sempre no âmbito das *belles-lettres*.” (SOUZA, 2002, p.19).

As ficção atual, cumpre ressaltar, não pode ser categorizada nem inserida como representante fiel de um movimento literário ainda sequer denominado. Não parece impertinência, porém, direcioná-la a um campo para o qual convergem posturas semelhantes de transposição da realidade. A esse respeito, Souza empresta de Ricardo Piglia a expressão “romance carcerário”

(...) por narrar o fim da experiência. A memória do outro entra como componente capaz de suprir a falta de narrativas pessoais ou a inexistência de fatos novos, banais ou interessantes para se contar (...). Na narrativa pós-moderna de Piglia, o narrador confessa a banalidade e o vazio de suas experiências (...). (SOUZA, 2002, p. 28).

Não se supõe que exista uma obra determinada, publicada em determinado ano e pertencente a determinado autor para deixar o indelével registro de um período, rotulado ou não, pós-moderno. Não se pode deixar de comentar, porém, de forma despreziosa, que a mente de alguns estudiosos da literatura empreende esforços para compreender a narrativa ficcional do momento presente, sem querer, com isso, afirmar que o trabalho daqueles que se voltam para um momento anterior esteja já esgotado.

Uma vez levantada essa questão de período delimitado, é interessante observar a leitura de Celso Francisco Maduro Coelho, doutor em Letras pela PUC-Rio, sobre a relação tempo presente, com tempo passado e tempo futuro. Para dar suporte às idéias do artigo intitulado “Por que tanta saudade de Sherazade?”, retoma-se Baudelaire e sua afirmação de que o belo intemporal e o belo histórico devem estar presentes nas obras de arte. Segundo Coelho, Baudelaire

afirma que é preciso que toda modernidade extraia a beleza misteriosa da vida presente, para que seja digna de se tornar Antigüidade (...). O poeta francês não excluiu a tradição, nem aquilo que nas obras do passado representa o belo eterno. Pelo contrário, é do instante que podemos recuperar aquela beleza imutável e intemporal. (COELHO, 2002, p.95).

Esse recorte sobre a representação do belo nas artes, reconhecendo-se sua superioridade diante da questão temporal, tem a pretensão de não tornar tão relevantes passagens deste trabalho que optam por termos e expressões vinculadas ao momento presente. Reconhece-se, assim, a modernidade como efêmera e transitória, mas que não deixa de contribuir com a história da arte, como os demais períodos da história da humanidade.

Em termos de literatura, outro comentário de Coelho parece sintetizar o que ocorre quanto à produção das narrativas:

(...) os autores estão se apropriando tanto da tradição antiga quanto da moderna, para criar, como Sherazade, belas histórias. Neste sentido, não há repúdio ou imitação, mas, referendados pelo passado literário e apontando para o futuro, os escritores criam novos textos a partir desse instante, quando muitos de nós já não apostam na revitalização depois da exaustão promovida pelas vanguardas. (COELHO, 2002, p. 96).

Considera-se, assim, terem sido apresentados alguns pontos de vista relevantes a respeito da narrativa contemporânea, contextualizando-a no cenário das manifestações artísticas e culturais. As transformações estéticas das narrativas foram evidenciadas, atentando-se para o problema de se rotular produções recentes, fixando-as como produto de uma linha cronológica sensível e pouco abrangente.

Saindo, agora, desse aspecto geral da narrativa, abre-se caminho para falar de seus componentes estéticos, em particular do narrador, delimitado como objeto deste trabalho, a

partir da escolha do *corpus*, o romance **Nove noites**, do escritor carioca Bernardo Carvalho, publicado pela Companhia Das Letras, em 2002 e vencedor do Prêmio Portugal Telecom 2003.

Voltando, então, à linha que deu início a essa introdução, cabe a dois narradores, em **Nove noites**, a criação do personagem Buell Quain: um nome contemplado com uma narrativa ficcional, criada com base em sua própria história. Analisando-se os trechos desse processo de construção, será focalizada a forma de representação do discurso contemporâneo, a partir de reflexões acerca dos relatos dos narradores dessa história, a fim de compreender como eles compõem, por meio de sua fala, um texto ficcional baseado em fatos e personagens reais.

Em **Nove noites**, narra-se a história de Buell Quain, um antropólogo norte-americano que veio ao Brasil, em 1939, para estudar os costumes das tribos indígenas. Quando estava estudando os índios krahô, no coração da selva amazônica, o antropólogo cometeu suicídio, e os motivos desse ato violento nunca foram esclarecidos.

Em 2001, essa história é desenterrada. Um jornalista lê o nome do antropólogo num artigo de jornal e resolve investigar a vida de Buell Quain, a partir de sua passagem pelo Brasil. Como não tem motivos aparentes para o que pretende averiguar, o jornalista acata a sugestão de escrever um romance. Esse jornalista é o narrador principal da narrativa, mas não é o único. Para completar os fatos investigados, ele cria outro narrador, um engenheiro que conviveu durante certo tempo com Buell Quain.

Manuel Perna, o engenheiro, será, então, o outro narrador da história e terá como missão preencher as lacunas que a investigação do narrador-jornalista não dá conta de explicar. Registra-se, assim, o nascimento da ficção e, de forma simultânea, a composição de um dos protagonistas da história, cuja vida é anunciada justamente a partir de seu fim.

A narrativa trata, aparentemente, da investigação do suicídio do antropólogo e, na busca de pistas sobre esse fato, desenrola-se a trama. Os narradores, paralelamente, não se apresentam como confiáveis, pontuando suas respectivas falas com confissões sobre os excessos que pairam em sua imaginação. Essa necessidade de reforçar o poder da imaginação parece ser característica das obras de Carvalho que, como será visto, é apontado pelo excesso de preocupação em fazer com que suas obras transmitam o máximo possível de situações insólitas.

Com isso, percebe-se que os narradores, por meio de seus relatos, passam a fazer revelações. O narrador-jornalista realiza pesquisas, entrevistas e investigações sobre Buell Quain, apresentando tudo isso em seu relato. Já o narrador-engenheiro é responsável por

outras revelações ficcionais, que envolvem o leitor num mundo aparentemente conspiratório. O leitor, porém, deverá permanecer atento, caso contrário cairá nas “armadilhas ficcionais” e entenderá a história apenas como resgate de um fato trágico acontecido no passado.

Feitas essas considerações acerca da narrativa, dentro de um panorama que abrange o romance como narrativa moderna até as “metanarrativas”, cujos elementos transcendem as histórias, é importante ressaltar, novamente, a ênfase deste trabalho sobre o narrador enquanto elemento-chave na elaboração do romance de Bernardo Carvalho. A partir da performance desse componente estético, será configurado o processo de criação do antropólogo Buell Quain. Sendo assim, cumpre apresentar a síntese dos capítulos desta dissertação.

O Capítulo 1, **Opiniões e idéias: a ficção da ficção**, constará de um levantamento dos principais artigos e comentários sobre a obra desse jovem e talentoso escritor, que já é componente significativo do cenário literário atual, contemplando seus leitores com obras que se destacam pela versatilidade dos componentes estéticos e também pela sensibilidade com que fazem representar o desenrolar dos acontecimentos que afetam, direta ou indiretamente, o comportamento do ser humano. Serão vistos textos de professores universitários, críticos e jornalistas, os quais se propuseram a manifestar uma opinião a respeito de obras tão singulares quanto as escritas por Carvalho.

Para a discussão sobre o narrador, conteúdo do Capítulo 2, **Caminhos do narrador: experiência e espetáculo da vida**, serão apresentados, como suporte teórico, principalmente, os textos de Walter Benjamin (publicado em 1936), de Theodor Adorno (publicado em 1958) e de Silviano Santiago (publicado em 1989). Destaca-se, nesse capítulo, a ênfase dada por Benjamin à questão da experiência que deve ser atribuída ao narrador, contrapondo essa visão de narrador com o conceito apresentado por Silviano Santiago: o de narrador ficcionista (aquele que conta sua história a partir da observação da experiência do outro). A explanação da tríade real, fictício e imaginário, à luz Wolfgang Iser (cujo livro foi publicado em 1996, no Brasil), também esclarecerá pontos que ajudam a desvendar o espaço de atuação do narrador.

No terceiro e último capítulo, intitulado **Das páginas da vida para as marcas da ficção**, será realizada a análise de **Nove noites**, com ênfase evidente para o papel do narrador, para sua postura pouco convencional dentro de uma história que, na verdade, é contada por dois narradores. A partir do nome Buell Quain, lança-se um desafio a esses narradores, que é o de construir esse personagem que se tornará também protagonista da história. O levantamento de expressões e sinais presentes na voz narrativa procurará evidenciar a distância que separa essa história dos romances modernos, que, por sua vez, se contrapõem às narrativas orais.

Não cabe mais ao leitor, agora, ler a história, deixando passar despercebidas as pistas fornecidas no relato, pois, caso isso ocorra, ele estará fadado ao insucesso de sua leitura e ao desperdício de seu tempo. Ao analisar o romance, será aberto um espaço para a reflexão acerca de algumas marcas (espaciais, temporais) que, ao serem reveladas, juntamente com a descrição do personagem Buell Quain, podem remeter ao narrador principal do romance, o jornalista. Este narrador-jornalista, a partir de certo ponto da história, assume também o papel de protagonista e esclarece, a seu modo, obviamente, o motivo pelo qual decidiu investigar a vida de Buell Quain.

Além dessa reflexão, serão feitos comentários sobre a subjetividade que perpassa o discurso de cada narrador e em que medida isso interfere na produção de um texto ficcional baseado em fatos e pessoas reais. A importância do diálogo que se estabelece entre os narradores, ainda que de forma não intencional, também será destacada, assinalando-se as peculiaridades do relato de cada um deles.

No território onde desapareceu o perturbado Buell Quain, esses dois narradores de **Nove noites** se juntam, emergindo um componente estético de múltiplas performances, que não se intimida em viver, na história que conta, a experiência que cria para o outro, roubando-lhe o espaço, emprestando-lhe o tempo, num jogo em que verdade e ficção se confundem, de forma que certezas sejam abandonadas e verdades jamais sejam reveladas.

Por ser Bernardo Carvalho um escritor bastante jovem ainda (nasceu em 1963, no Rio de Janeiro), sua produção literária não pode ser caracterizada pela quantidade. A qualidade, porém, pode ser destacada, tendo em vista alguns prêmios com os quais ele foi contemplado e a opinião de críticos literários e professores universitários, instigados pela ficção de Carvalho, manifestada em artigos e ensaios, publicados em jornais e revistas. Algumas dessas opiniões serão recuperadas neste trabalho, como forma de registrar o reconhecimento com que já conta o escritor por parte dos estudiosos da literatura.

1 OPINIÕES E IDÉIAS: A FICÇÃO DA FICÇÃO

As minhas narrativas são formas de imaginar o que não consigo entender. São formas de suprir a minha capacidade de abstração. A literatura passa a ser uma “formulação de idéias”. Quando falo em “formulação de idéias” não estou me referindo à ficção reduzida a meio para transmitir as idéias do autor, como no tradicional “romance de idéias”, mas à literatura como uma forma de pensar para quem não consegue pensar de outra forma. (CARVALHO, 2005, p. 217)

Pode-se dizer que a literatura de hoje produz belas histórias, e os escritores atuais fazem uso tanto da tradição antiga quanto da moderna. Não se trata de imitação, pois o passado referenda tentativas que apontam para o futuro, a partir dos textos que estão sendo criados. Os autores de hoje conquistam, por meios diferentes dos seus antecessores, sua identidade literária, reinventando as histórias de nossas tradições e comovendo os leitores para uma literatura menos hermética.

Bernardo Carvalho se insere nesse novo contexto literário, e sua produção abre caminho para outras tentativas de literatura, uma arte que também pode reinventar seus parâmetros, pois, nos dias de hoje, o mundo ficcional busca um leitor que lhe dedique tempo, simultaneamente com o tempo já consumido por tantas novidades do mundo tecnológico.

Para entender os romances de Carvalho, é preciso desvendar o segredo dos componentes estéticos nas diferentes histórias do escritor que joga com os elementos da narrativa, demonstrando sua habilidade como ficcionista e revelando, assim, o compasso com a velocidade dos acontecimentos do mundo contemporâneo. Essa característica não passou despercebida à crítica e aos estudiosos das universidades, que, numa atitude de também simultaneidade, se põem a revelar as características e peculiaridades dessas histórias.

O autor já publicou os volumes de contos **Aberração** (1993) e **Onze** (1995). Publicou também os romances **Teatro** (1998), **As iniciais** (1999), **Medo de Sade** (2000), **Nove noites** (2002) e **Mongólia** (2003). Este último foi vencedor do Prêmio Jabuti de 2004. Em 2005, publicou **O mundo fora dos eixos: crônicas, resenhas e ficções**.

Bernardo Carvalho escreve quinzenalmente uma coluna no jornal “Folha de São Paulo”, em que faz análises e críticas de obras artísticas. Já fez comentários sobre livros, mas parece ter desistido, como revela em entrevista a Flávio Moura:

(...) escrever sobre livros estava atrapalhando meu trabalho. Achei que estava interferindo no meu texto. (...). Mas o principal não é isso, e sim que percebi que estava entrando na vida literária. Eu era um ponto de referência. Resolvi, por exemplo, que não ia escrever sobre literatura brasileira jovem, para não dizerem que eu tinha “parti pris”. Mas não adiantou muito. Começou a se criar uma *persona* pública minha entre os escritores. Eu estava assumindo o papel de crítico literário. E não queria ser crítico literário. Adoro escrever sobre os livros que leio, mas não quero encarnar crítico literário do jornal. As pessoas ficam com raiva de você. (MOURA, 2005).

Quanto a esse aspecto, o público só tem a lamentar, pois se tratava de análises coerentes e bastante fundamentadas, sem se voltar para o aspecto pessoal dos autores das obras que ele analisava. Como já foi dito, toda a publicação deste escritor e jornalista é ainda muito recente, fato que merece ser levado em conta quando se pensa em supostas comparações com grandes nomes da literatura nacional. Além disso, o trabalho da crítica literária no país ainda não explorou suficientemente a produção desse autor que parece apresentar grande potencial para tornar-se ícone no cenário literário, pela forma com que articula os procedimentos ficcionais.

Sobre a produção inicial do autor, uma análise de Luiz Costa Lima levanta um questionamento a respeito do “clima indagativo” (2002, p. 279) que percorre **Teatro** (1998) e **As iniciais** (1999).

De acordo com Costa Lima, em **Teatro** dois “atos se cruzam, se desmentem e se completam. E isso de tal modo que raras vezes um texto de aparência linear se revela mais complexo” (2002, p. 273). Diante da constatação dessa duplicidade, o crítico segue sua análise, mostrando a ambigüidade do narrador, o contraste entre dois países, a dificuldade que o narrador encontra para escrever a narrativa numa língua que não é a sua e considera que o romance, na verdade, permite duas leituras. Sobre este ponto, declara:

Essa duplicidade é obra do encaixe dos dois relatos e já enuncia seu modo de articulação: o segundo relato tanto desmente ou complexifica o primeiro quanto o esclarece. O romance inteiro se assemelha a um quebra-cabeça de que as instruções tivessem sido perdidas. Ou melhor, a um jogo de espelho em que cada um refletisse e distorcesse a imagem do outro. (COSTA LIMA, 2002, p. 273)

Se o romance permite duas leituras, haverá dois leitores: aquele que lê a história como lazer e aquele que investiga a possibilidade da existência de algo que não existe, buscando encontrar a ambigüidade oculta, fórmula que parece ser aquela pela qual “o autor procura responder à situação contemporânea da prosa ficcional.” (COSTA LIMA, 2002, p. 274).

Coloca-se, então, a opção por escrever alguma coisa diferente, mas que não assuste o leitor, o qual, segundo o crítico, pode estar mais preocupado com lazer que com reflexões. Nesse aspecto, Costa Lima não poupa a obra de Carvalho, culpando-a pela preocupação excessiva em tentar fazer representável a alucinação. Ao dar início a seus comentários sobre **As iniciais**, o crítico reforça seu posicionamento sobre a opção de Carvalho de querer fazer ficção com vistas a reflexões. Ele sugere que o autor, de um romance para o outro, faz eventuais substituições, visando criar situações mais desconexas, fruto de uma “ficção extremamente calculada.” (COSTA LIMA, 2002, p.279).

Sobre **As iniciais**, as observações de Costa Lima ficam por conta da ausência de nomes dos personagens e de suas atitudes suspeitas, as quais geram versões contraditórias. O crítico chama a atenção para uma das marcas de Carvalho: induzir à reflexão e afirma que

As atitudes dos personagens criam suspeitas, quer de sedução, quer de embuste, quer de crimes talvez cometidos, quer de identidade. As suspeitas criam versões contraditórias. Que, no entanto, ao contrário do gênero detetivesco, não se esclarecem. O método de Georges Simenon e Agatha Christie converte-se noutra coisa. Menos em estória empolgante do que em estímulo para reflexão. (COSTA LIMA, 2002, p. 280).

Outros aspectos ressaltados parecem também reincidentes na produção de Carvalho, como a opção por personagens jornalistas, a referência a guerras “uma, embora declarada, não incomoda o lado ‘imperial’; a outra, só eufemisticamente declarada, devasta suas vítimas.” (COSTA LIMA, 2002, p. 281). Essa analogia não deixa de chamar a atenção do crítico para a

recorrência da temática da morte, mas não como elemento que limita. Pelo contrário, em **As iniciais**,

Embora a morte esteja à espreita de todos, todos parecem ativos no desempenho de seus papéis. Estes começam a se desenhar pela força desempenhada pela imitação. O próprio narrador se declara imitador do autor do diário infinito. Mas de que tratava tal diário? De fatos? Não. Sem pudor, o diário misturava vida e ficção. (COSTA LIMA, 2002, p. 281).

Essa confluência entre vida e ficção, segundo Costa Lima, contribui para o “clima mistificatório” que “agora não abrange só a arte”. O crítico sugere, então, a criação de personagens envolvidos em conflitos que não se resolvem. Para finalizar, atribui-se à obra a intenção de propor “uma reflexão ficcional sobre o estado do mundo, do mundo da ficção em particular, e do mundo globalizado (...)”. Isso significa dizer que, para Costa Lima, as obras analisadas denunciam o “ponto do universo de onde escreve Bernardo Carvalho.” (COSTA LIMA, 2002, p.283).

Percebe-se, assim, o levantamento de aspectos significativos na ficção de Carvalho. Dentre esses, porém, os mais relevantes são aqueles que apontam para a problemática do narrador, para a combinação entre realidade e imaginação e, finalmente, para a opção por narradores-personagens, às vezes desajustados e “paranóicos”, parecendo estar sempre à procura de algo para dar sentido a sua existência.

O enredo desses dois romances aborda esses pontos, por meio de um foco narrativo pouco comum, pois os narradores se destacam por criarem narrativas aparentemente fragmentadas, mas que se revelam em compasso com o mundo de hoje, onde há espaço para todo tipo de multiplicidade e heterogeneidade.

Regina Dalcastagne (2005) analisa romances nos quais o narrador é protagonista da própria história, utilizada para marcar sua identidade e dar sentido à sua existência. Em um artigo no qual discute a relação entre tempo e narrativa a partir da literatura brasileira contemporânea, Dalcastagne faz uma análise dessa questão em algumas obras da literatura atual, dentre as quais está **Teatro** (1998), de Bernardo Carvalho. Sobre a questão do tempo, real e ficcional, ela observa que este elemento permite a transformação das percepções, de modo que

“Trabalhar isso, em termos de narrativa, pode significar a criação de tempos e espaços que se sobreponham; um texto onde passado, presente e futuro se tornem simultâneos, fazendo com que a idéia de perspectiva também tenha de ser reformulada. É claro que, uma vez que estamos falando de literatura, algumas impossibilidades se impõem, a começar pelo uso de sua ferramenta básica: a linguagem.” (DALCASTAGNE, 2005, p. 114).

Sobre a obra de Bernardo Carvalho, Regina a insere no “tempo presente”, numa “redução dos horizontes temporais”. Os personagens desta narrativa, segundo ela, buscam a “unidade, a coerência, o nexos” (DALCASTAGNE, 2005, p.114). Na verdade, como já observou Costa Lima (2002, p. 274), os seres ficcionais criados por Carvalho têm a intenção de apresentar sentido para algo, ainda que não seja verdadeiro.

Em **Teatro**, o narrador-personagem (Daniel) quer atribuir, por meio de suas explicações, significado para as coisas, representando aquilo que Dalcastagne denomina de “processo paranóico” (2005, p. 124). Ele reclama sempre explicações e demonstra horror àquilo que não pode ser organizado conforme suas convicções.

Este narrador assemelha-se a um louco, pois, conforme o artigo, não há lógica na sua obsessão pela ordem “num romance dos nossos dias – que celebra o inconcluso, o fragmentado, o ambíguo (...)”. DALCASTAGNE, 2005, p. 125). Essa paranóia corresponde a uma relação “imbricada entre loucura e literatura”, mediante a necessidade de ambas de sair do “mundo convencional”, exigindo outro mundo onde possam deixar suas marcas criadoras.

Evidencia-se, nesse artigo, a problemática que envolve o indivíduo numa espécie de conflito existencial e também a situação de instabilidade que toma conta da sociedade de uma forma geral e afeta diretamente o comportamento do ser humano. Não que essas atitudes sejam exclusivas dos últimos tempos. O que se pode depreender, porém, talvez seja a questão de que isso, de certa forma, agora, interfere na ordenação dos componentes estéticos da narrativa, fazendo com que sua combinação se dê também por meio de sua desconfiguração. Da representação de conflitos existenciais, dúvidas e incertezas a literatura sempre foi rica, mas isso não desestabilizava a ordenação de seus elementos ficcionais, como parece ocorrer nos romances mais recentes.

Ainda sobre o artigo de Dalcastagne, quando se faz referência à obsessão do sujeito pela busca de ordem num mundo onde impera o caos, trata-se de uma posição que reforça o que diz Adorno sobre o comportamento do narrador moderno. O filósofo, conforme será visto no capítulo teórico sobre o narrador, explica que o narrador, paradoxalmente, na ficção, deve

estar de acordo com o comportamento do mundo contemporâneo, que parece primar pelo desacordo. (ADORNO, 1980, p.269).

Alcir Pécora, professor de Literatura da UNICAMP, em “Segredos e distorções” (PÉCORA, 2003), artigo publicado na Revista do Programa Avançado de Cultura Contemporânea – UFRJ, analisa o romance **Nove noites**, de Bernardo Carvalho. Para o professor, esta história é uma mistura de “romance-reportagem e romance-policia” pois, conforme ele explica, há uma intenção declarada de se buscar pistas para esclarecer os motivos de um suposto suicídio, fato que pode ser escolhido como trama tanto do primeiro quanto do segundo tipo de história. Ele declara no artigo:

(...) pode se dizer que o livro de Bernardo Carvalho se apresenta como um misto de romance-reportagem e de romance policial, selado pela obsessão investigativa do narrador-jornalista e pelo suspense do andamento das descobertas, que é, em parte, sustentado pelo balizamento das datas e circunstâncias da investigação. A certa altura da leitura, comecei a rodear com lápis as inúmeras referências temporais e geográficas aplicadas aos menores acontecimentos e percebi que é rara a página na qual não se encontra alguma delas. (PÉCORA, 2003).

Nesta narrativa conduzida a partir de dois referenciais distintos, coloca-se o narrador-jornalista, que busca documentação para o fato, e o narrador-engenheiro que deve preencher as lacunas deixadas pelo primeiro, no decorrer de sua investigação, a fim de dar totalidade à história. Pécora não deixa de notar que essa mistura de estilo é “selada pela obsessão investigativa dos narradores” e que a narrativa apresenta um “clima conspiratório, sub-reptício”.

Para o professor, em **Nove noites** “tudo é ou se torna suspeito”. Os personagens pouco contribuem para esclarecer a investigação do narrador-jornalista, há sempre uma incerteza, uma dúvida quanto à apresentação dos fatos, e o “próprio narrador-jornalista, único parceiro de ignorância e curiosidade sincera do leitor, não está ele mesmo isento de suspeitas e de motivos secretos”. (PÉCORA, 2003).

O que mais interessa, entretanto, nesse artigo é a preocupação em esclarecer a estrutura complexa de **Nove noites**, amparando-se para isso no estudo de dois narradores que constroem na narrativa um clima de mistério em torno do suicídio do antropólogo. Para Pécora, o narrador-jornalista apresenta uma “paranóia de objetividade” quanto à fidelidade

dos fatos que narra. Já o narrador-engenheiro é mais cheio de artimanhas, de sutilezas, remetendo-se com “estranha intimidade” aos fatos, os quais, independentes de serem criados ou imaginados, estabelecem uma “cumplicidade entre o narrador e o destinatário ausente”. (2003).

Nesse caso, segundo o professor da UNICAMP, o destinatário pode ser tanto um fotógrafo, suposto amante do antropólogo Buell Quain, como o leitor do romance. Diante de tanta ambigüidade, cria-se o clima de suspeita que percorre toda a obra, e o professor insiste que ninguém é inocente, nem mesmo o leitor e escreve:

Bernardo Carvalho joga firme nessa ambigüidade. Todas as frases apontam e incluem os leitores na cumplicidade dissimulada em torno da morte trágica e de sua herança de “segredo”. Cada frase da carta, cujo “você” é potencialmente preenchido pelo leitor, acaba por enredá-lo no coração da intriga, sem que saiba exatamente qual seja ela ou qual o papel provavelmente escuso que ocupa aí. (PÉCORA, 2003).

Ele cita, em seu artigo, o estudo de Luiz Costa Lima (2002) sobre o romance **Teatro**, estabelecendo uma comparação entre este romance e **Nove noites**, para deduzir que, nessas obras, a visão de dois narradores é um recurso para desestabilizar a “visão de referência e realidade”. (PÉCORA, 2003).

Para Pécora, porém, Bernardo Carvalho, em **Nove noites**, não tem mais a preocupação de provar que a verossimilhança pode ser transcrita, ou seja, não há mais esforço por parte do autor “para encaixar todas as peças do seu quebra-cabeça narrativo”. Assim sendo, o professor conclui sua análise dizendo que o desfecho deste romance não esclarece nem desvenda o mistério de Buell Quain, ficando o leitor “obrigado a imaginar hipóteses precariamente capazes de dar sentido aos dados apresentados com minúcia alucinada, sem que nenhum deles jamais adquira o estatuto de evidência.”. Segundo ele, “Os ‘fatos’ – principalmente os ‘fatos’ – são os grandes inverossímeis de **Nove noites**.”. (PÉCORA, 2003).

Aproveitando, então, os elementos fornecidos pela análise de Alcir Pécora, retomase a ênfase dada ao narrador como um dos recursos ficcionais responsáveis pela representação contemporânea do discurso narrativo. Além disso, reforçam-se os traços subjetivos, revestidos de uma paranóia pela objetividade, que irrompem como característica do narrador-jornalista.

Trata-se, talvez, de um indício de que este narrador (personagem e, também, protagonista) pode, na verdade, tentar representar-se, por meio da representação de Buell

Quain, o qual, por uma eventualidade, teve também uma história real. Ao elaborar a trajetória do protagonista antropólogo, o narrador-jornalista transcreve sua própria trajetória.

Já Beatriz Resende (2003), professora da Escola de Teatro da UNIRIO, pesquisadora do Programa Avançado de Cultura Contemporânea - UFRJ e do CNPQ, propõe uma leitura de **Nove noites** a partir do motivo que deu origem ao enredo: o suicídio de Buell Quain. Para ela, aquele que se mata é um ser “angustiado”, em busca de uma resposta para duas perguntas: “quem somos?” e “de onde viemos?”, que “desiste de buscar respostas à terceira, ‘para onde vamos?’ e prefere encerrar ele mesmo sua jornada sobre a terra.”. (2003).

O artigo faz ainda comentários sobre as mensagens do suicida “que deixam tamanho rastro de culpa”, diante de uma decisão irrevogável a qual apresenta um “enigma indecifrável”. Segundo Resende, essa história

(...) não poderia deixar de ser sedução irresistível para um autor como Bernardo Carvalho, interessado, por toda sua obra, em ambigüidades, duplicações, mistérios ou pseudo-mistérios. (...) Entre processos paranóicos e mistificações diversas, na obra de Bernardo Carvalho, identidades pessoais, de gênero, geográficas, espaciais e temporais são questionadas, em construções que evidenciam sempre quanto é fictício o texto ficcional. (RESENDE, 2003).

Chama-se a atenção para a ligação do autor com o tema da identidade, reforçando que a paranóia e a mistificação, na obra de Bernardo Carvalho, põem em xeque todas as identidades. A elaboração da forma, nos romances de Carvalho, parece demonstrar que, na verdade, tudo não passa de desconstrução. Os processos são complexos. A profundidade desses romances pode estar refletida no emaranhado dos componentes estéticos, no seu papel, agora incerto, inconstante. Certamente cabe, porém, muita reflexão sobre isso.

Talvez essa seja uma característica de compor histórias ainda isolada, mas que não deixa de ser interessante e aberta aos estudiosos da literatura que se sentem atraídos por essa nova ficção. É claro que os grandes nomes da literatura sempre fornecerão, a cada leitura, uma ótica diferente para o trabalho da crítica, afinal, é essa pertinência e essa atualidade que continuam a celebrar suas obras. Tal concomitância, no entanto, só contabiliza o trabalho daqueles que se voltam para a literatura, os quais passam a ter, assim, suas perspectivas ampliadas.

Voltando ao trabalho de Beatriz Resende, a pesquisadora, ao relacionar **Nove noites** com **Teatro**, também retoma a análise de Luiz Costa Lima, que apresenta a obra de Bernardo Carvalho como “um fascinante quadro de incertezas, que aposta em um leitor dotado de interesse decifrativo semelhante”. (COSTA LIMA, 2002, p.274).

Verossímil e inverossímil também são aspectos salientados nessa análise. A história verdadeira de Buell Quain torna-se romance, apresentado por dois narradores, e a “busca pelo mais verídico, mais real, mais fidedigno” vai construindo a ficção, com tempo e espaço bem definidos. Esta obra, assim como **As iniciais** (CARVALHO, 1999), mostra os “efeitos perversos da globalização”, por meio da representação de fatos “que dão um tom de medo e opressão a circundar o relato”. Mostra também que tantos questionamentos sobre vida e morte podem resultar numa inédita “simplicidade” capaz de surpreender quem tanto se atormenta com preocupações existenciais. (RESENDE, 2003).

Quanto à interpretação da obra, Resende mostra que podem ser “múltiplos” os modos de entender o texto, apresentando-se ao leitor várias possibilidades de leitura. Ela volta-se, ainda, para os temas que reincidem na narrativa, como a questão do duplo, o fantasma da paranóia, o tema do estrangeiro e para este novo tema “provocante”: a angústia que toma conta do indivíduo, quando este se abandona em “reflexões sobre temores e culpas, vida e, especialmente, morte”.

Para concluir, a professora retoma o conteúdo de uma afirmação do próprio escritor:

Em recente entrevista, Bernardo Carvalho afirmou que o que há de mais libertário e surpreendente na literatura é não precisar de nenhuma razão. Diante da impossibilidade de compreender o que, realmente, teria levado o antropólogo a se matar (...) frente à constatação final de que não há o que ser explicado, que nenhuma carta ou revelação feita à beira da morte justificariam a decisão final, a morte de Buell Quain e a criação do romance aproximam-se definitivamente. O que há de libertário, surpreendente e imensamente doloroso no suicídio, é que, para este, como para a literatura, não é preciso nenhuma razão. (RESENDE, 2003).

O teor dessa afirmação de Carvalho, recuperada no artigo, parece apontar para a inspiração, o momento de liberdade que toma conta do escritor, contribuindo para que ele se enverede pelos rumos da criação. Realmente, a leitura dos livros de Carvalho dão essa impressão. Coisas que soariam como absolutamente comuns são transpostas em suas obras,

contando com sua criatividade e capacidade de desarranjar os elementos estéticos, propondo-lhes, assim, um novo papel.

Com isso, a leitura feita pela professora Beatriz Resende reforça, então, a ênfase dada à representação, na produção literária de Carvalho, do sentimento de angústia e opressão que acometem o ser humano e que estão relacionados com as incertezas impostas pelos novos tempos à civilização. Em **Nove noites**, isso se observa nas marcas deixadas pelas vozes narrativas, ao revelarem, ainda que de forma bastante subjetiva, a personalidade dos dois protagonistas da história.

Para finalizar a síntese das idéias contidas neste artigo, cumpre citar uma passagem em que a professora chama a atenção para uma possível transformação, talvez um amadurecimento de Carvalho. Assim, ela indaga:

Como, porém, um escritor que se dedica, obsessivamente, a um tipo de literatura que rejeita todo referencial diretamente conectado com a realidade, optando por mexer-se na turbulência do cifrado e no espaço absoluto do imaginário transformaria, então, em personagem de sua ficção tal figura? Pois é justamente aí que se dá a virada que foi capaz de transformar o que é bom em algo ainda melhor. (RESENDE, 2003).

Outra pesquisadora que se dedica ao estudo de Bernardo Carvalho é Diana I. Klinger, doutoranda em Literatura Comparada, na Universidade do Estado do Rio de Janeiro. Em um artigo intitulado “Nove noites em liberdade” (KLINGER, 2003), analisa a tendência atual da literatura de ficcionalizar o aspecto histórico. Para tanto, parte do estudo de **Nove noites** e de **Em liberdade** (1981), de Silviano Santiago, obras que “desafiam – de diferentes formas – os limites entre realidade e ficção, discurso literário e histórico e os modos tradicionais da literatura brasileira de lidar com esses limites.” (KLINGER, 2003). Segundo Klinger, essas obras

desconstroem as estratégias da narrativa realista e propõem um jogo com o *real*, jogo no qual, além de desconstruir as estratégias da narrativa realista, estes romances desafiam os modos nos quais a cultura de massas “consome” realidade. É evidente que cada vez mais a cultura midiática promove uma “fome de real”: no Brasil, o enorme sucesso do filme e do romance **Cidade de Deus**, por exemplo, testemunha essa fome pela “vida real”. **Cidade de Deus** é produto de uma pesquisa sociológica, de uma documentação, de um registro de vida na favela. Tanto **Nove noites** quanto **Em liberdade** também se baseiam no documento e, no entanto, a relação destes romances com o *real* é diferente. (KLINGER, 2002).

Klinger quer mostrar que os personagens dos romances analisados são seres que na verdade existiram (o antropólogo Buell Quain e o escritor Graciliano Ramos), e não são “protótipos” da realidade. Essa “semelhança com a realidade”, segundo ela, garante que as histórias sejam “inteligíveis”, ao passo que o romance **Cidade de Deus**, de Paulo Lins, é citado como “exemplo do realismo contemporâneo” (KLINGER, 2003). A ponte com o ficcional, portanto, é alcançada, nos dois romances analisados no artigo, por meio da construção de cada um de seus protagonistas, que se torna, então, tarefa de seus respectivos narradores.

Sobre **Nove noites**, apresenta-se, no artigo, a intenção de mostrar uma relação metonímica entre o “personagem histórico ‘biografado’ e o narrador ‘biógrafo’”. O foco da análise é a subjetividade do narrador-jornalista, que, segundo Klinger e a exemplo de Beatriz Resende (2003), se manifesta a partir de um trauma da morte revivido na morte de outro.

Apesar dessa subjetividade, Diana descarta a hipótese da existência de um suposto “sujeito confessional” e a existência de um “discurso de vitimização”. Segundo ela, em **Nove noites**, nada favorece a figura do mártir, principalmente se se levar em conta a descrição dos índios, que contraria a visão idílica representada em outras obras significativas da literatura brasileira.

Não se descarta a possibilidade de o narrador criar sua história a partir de uma experiência traumática. O trauma, assinalado pela morte do pai, seria revivido pelo narrador-jornalista, ao buscar informações sobre o suicídio de Buell Quain. Isso, porém, deve ficar no plano das hipóteses, mas sem deixar de ser registrado, uma vez que é o trauma da infância que aproxima o narrador-jornalista do antropólogo em vários aspectos: a infância, a sexualidade, a relação com o pai e o contato com os índios.

Ao revelar esses pontos comuns, a narrativa torna-se “paranóica”, bem ao estilo do escritor, e tudo se torna duvidoso. E, então, como conclusão, vem o apoio da psicanálise, ao propor que o trauma é uma forma de repetir o real, uma vez que este não pode ser representado. Ao apresentar fatos permeados pela subjetividade, o narrador-jornalista deixa espaço para uma leitura de seu discurso que reflita questões que angustiam o homem moderno ansioso por conhecer seu papel no mundo atual.

Outra análise da obra de Carvalho é feita pela professora da UERJ, Sílvia Regina Pinto. O ensaio “Desmarcando territórios ficcionais: aventuras e perversões do narrador” (PINTO, 2003), faz referência à obra **Nove noites**, a partir de reflexões acerca do narrador. Pinto propõe, nesta narrativa, o narrador como “vítima de si mesmo”, pois seus recursos ficcionais estão pouco sustentados por certezas e estabilidades.

Em meio à paranóia que paira sobre a obra, fica difícil, segundo ela, estabelecer referências para supostas identidades, e os narradores da história, mesmo trabalhando com verdades históricas, distorcem todas as informações que se apresentam na narrativa. O ensaio atribui essa falta de certeza para as coisas como característica do mundo atual, no qual a “experiência humana já não é garantia de sentido” (PINTO, 2003, p. 84). O leitor não deve, portanto, esperar leituras tranquilas e lineares. O discurso narrativo atual privilegia o múltiplo e o heterogêneo, complicando, dessa forma, o texto.

Voltando a **Nove noites**, observa-se que apenas aparentemente a obra pode apresentar-se de forma simples ao leitor. Segundo a professora,

O recurso a personagens históricos e aos princípios da forma biográfica da ficção tradicional e realista se constitui numa ilusão aparentemente confortável para o leitor, mas que logo se transforma em armadilha, pela grande multiplicidade de pontos de vista e de interpretações apresentadas que tornam instável essa confortável familiaridade. (PINTO, 2003, p. 86).

A professora chama a atenção para a semelhança desta obra com outra de Bernardo Carvalho (**Teatro**, 1998), na medida em que ambas são compostas por dois relatos. Entretanto, enquanto em **Teatro** os relatos são “justapostos”, em **Nove noites** eles se misturam, mas são esses relatos que dão origem aos dois romances. Outro ponto levantado nesse ensaio é a forma como um dos narradores de **Nove noites** (o engenheiro) apresenta seu relato, criando a expectativa de que exista alguém que precisa conhecer o que ele sabe. Sobre

isso, a conclusão é de que se trata de mais um recurso ficcional que permite compreender a literatura considerando-se o leitor como parceiro da obra.

Após levantar essa possibilidade de interação entre leitor e obra, o ensaio volta-se para a questão do narrador. Apresentam-se algumas teorias a esse respeito, destacando-se Walter Benjamin com a distinção entre narrador clássico e moderno e Silviano Santiago, com a definição de narrador testemunha do olhar, acrescentando-se outra classificação: “o narrador-performático”. Segundo Pinto, esse narrador pode ser notado como uma tendência da ficção contemporânea. Trata-se de um narrador que “põe em prática uma encenação narrativa de referências e identidades perdidas, transitando quase sempre pela simulação e pelo simulacro” (2003, p. 89).

A definição vai além, explicando que se trata de uma performance, pois os narradores se desconhecem como sujeito e são incapazes de “compreenderem a si próprios”. Então, “através da encenação irônica da sua falta de identidade como sujeito - que resulta numa incapacidade de compreenderem a si próprios – tentam descobrir caminhos para a compreensão do mundo atual.”. (PINTO, 2003, p. 90).

Compreende-se, então, a angústia de seres desajustados, o desconforto diante da realidade, as contradições do próprio ser humano, que se fazem representar na obra por meio da performance desses narradores.

A professora cita “O fictício e o imaginário”, texto de Wolfgang Iser, publicado em 1996, para explicar os conceitos de representação e performance e esclarece que, em **Nove noites**, é possível falar de uma “terceira via referencial”, quando se usam os “referentes reais e as referências históricas para torná-los indecíveis, num discurso que inventa sua própria referencialidade produtiva”. Sendo assim, o real é simulado, e o “leitor se descobre transportado para um mundo que parece realista”. Os responsáveis por essa transfiguração são os narradores que constroem “armadilhas ilusórias, que jogam com o real, simulam, mas não deixam que ele seja realmente captado”. Nesse romance, torna-se impossível conhecer os motivos que levaram o antropólogo ao seu “sinistro suicídio”. (PINTO, 2003, p. 92).

Como conclusão do artigo, observa-se que esse tipo de narrativa contemporânea trata de um mundo que, enquanto se globaliza, se desagrega. Segundo Pinto

Na narrativa de Bernardo Carvalho, os narradores não só encenam sua total falta de autoridade, como podem deixar o leitor em pânico, porque ele próprio vai também perdendo a autoridade em sua leitura, à medida que a cada linha aumenta o desconhecimento do que lê. (PINTO, 2003, p.94).

Nove noites representa um mundo em que vivem seres apavorados, desajustados e desintegrados. Tantas perturbações, tantos conflitos remetem “ao duplo, à paranóia, ao desconforto, à incerteza, ao medo, ao terror, ao inferno, e, em última análise, à morte”. (PINTO, 2003, p. 95).

Sintetizando este artigo, definem-se os elementos ficcionais que representam na obra a instabilidade do comportamento humano, mediante a apresentação desse narrador performático. Aliás, tanta falta de órbita possibilita a criação de personagens e situações inusitadas com as quais o leitor tende a deparar cada vez com mais frequência.

Conforme se pode constatar por meio desse levantamento dos trabalhos sobre Bernardo Carvalho, este escritor tem sua produção marcada a partir dos anos 90, e, segundo José Castello (2003), ele pertence a um grupo de escritores que faz questão de preservar sua individualidade, recusando o rótulo de “pertencer a uma geração”. Há uma espécie de resistência por parte desses autores em se filiar a um estilo, em seguir uma tendência, lembrando que eles não se preocupam nem mesmo em manter a identidade.

Para Castello, Bernardo Carvalho foi “provavelmente o pioneiro nessa ruptura com padrões, tendências e expectativas da época”, com a publicação de **Aberração** (1993). Ele abriu caminho na literatura, “transitando no inesperado e no tenso”. Parece, então, que “essa tensa relação com o mundo é um sinal promissor de que a realidade volta a interessar aos escritores” que agora desejam escrever para “ferir o real” e mexer com a literatura, comparada a um sujeito que dorme. (CASTELLO, 2003).

Para finalizar, serão tomadas as palavras de Andréa Ciacchi, professor dos Programas de Pós-Graduação em Letras e Sociologia, da Universidade Federal da Paraíba, afirmando que Bernardo Carvalho procura manifestar a modernidade que insiste em esconder as diferenças e contradições da sociedade, sendo “capaz de transferir para o plano estético os impasses e os enganos ideológicos que rondam o tema ardiloso da globalização”. (CIACCHI, 2003).

Conforme se constatou, diante deste levantamento crítico sobre a produção de Bernardo Carvalho, este autor, embora recuse enquadrar sua produção dentro de qualquer estilo, já apresenta algumas constantes em suas obras. Isso talvez ainda seja pouco, mas não resta dúvida quanto à sua iniciativa em escrever rompendo com os padrões de representação do real. Esse fato pode ser atribuído àquilo que Adorno (1980, p. 271) denomina “sensibilidade do escritor”, e o real, desfocado, sinuoso, quando manipulado por uma imaginação criativa, ainda comporta muitas histórias surpreendentes.

O próximo passo deste estudo será a síntese e comentários de algumas teorias sobre o narrador, à luz de Walter Benjamin, Theodor Adorno e Silviano Santiago. Também será feito um comentário sobre a distinção que Wolfgang Iser propõe para real, fictício e imaginário, delimitando um novo espaço ficcional para o narrador. Essas teorias serão apresentadas e problematizadas, e, a partir delas, serão formulados os argumentos que fundamentarão a análise de **Nove noites**, finalizando os capítulos deste trabalho.

2. CAMINHOS DO NARRADOR: EXPERIÊNCIA E ESPETÁCULO DA VIDA

Se os mundos ficcionais são tão confortáveis, por que não tentar ler o mundo real como se fosse uma obra de ficção? Ou, se os mundos ficcionais são tão pequenos e ilusoriamente confortáveis, por que não tentar criar mundos ficcionais tão complexos, contraditórios e provocantes como o mundo real? (ECO, 1984, p. 126).

A globalização aproximou continentes. Não há mais limites de distância nem de tempo que não possam ser superados. O ser humano, hoje, dispõe de informações com uma rapidez implacável. Tudo parece estar voltado para seu bem-estar e sua realização completa.

Estamos diante de uma época em que impera a tecnologia, e o homem, diante de uma tela, lê textos de diversos autores, de diversos países. Ele também escreve e reescreve idéias, em novos textos, comunicando-se com pessoas em qualquer lugar do mundo.

Diante disso, neste novo século, é menos freqüente “uma forma artesanal de comunicação” que seja mergulhada na experiência da vida do narrador, conforme preconizava Benjamin (1985, p. 205). Para poder contar, o narrador precisa forjar uma experiência no mundo que está à sua volta.

Segundo Benjamin, o narrador da tradição oral “retira da experiência o que ele conta: sua própria experiência ou a relatada pelos outros. E incorpora as coisas narradas à experiência de seus ouvintes” (1985, p. 201). A modernidade e sua forma imediata (constatada pelo advento da informação), entretanto, deixou, como legado, a pobreza de experiências, o que torna o homem um consumidor de culturas, mas incapaz de “concentrar todo o seu pensamento num plano totalmente simples, mas absolutamente grandioso”.

O narrador moderno não tem mais para contar a vida brilhante de heróis que lutam, conquistam povos e salvam cidades de iminentes catástrofes, nem tampouco heróis que fazem a história. O narrador, carente de experiência, identifica-se com a vivência solitária do leitor em busca de sentido para a própria existência e encontra, na passividade de ambos, a matéria de sua narrativa.

Segundo o escritor e também crítico Silvano Santiago, num artigo em que objetiva delinear o papel do narrador na ficção contemporânea, este componente da narrativa se manifesta agora de uma forma diferente dos padrões antigos, porém não menos interessante. Santiago observa que

De maneira ainda mais simplificada, pode-se dizer que o narrador olha o outro para levá-lo a falar (entrevista), já que ali não está para falar das ações de sua experiência. Mas nenhuma escrita é inocente (...) ao dar fala ao outro, acaba também por dar fala a si, só que de maneira indireta. (SANTIAGO, 1989, p. 43).

Parece, pois, que as novas histórias apresentam uma tendência para a observação. Não se trata de especulação, de mera curiosidade, mas de uma forma de buscar na vivência alheia motivo para novos enredos. Uma vez que o narrador observa, ele se coloca num ângulo que lhe permite também subtrair-se da história, desobrigando-se de apresentar o legado daquilo que viveu no tempo.

Diante da pobreza de experiências que se torna generalizada, dar um pouco de humanidade ao homem, cada vez mais desumano, é a grande motivação para a escrita deste novo tempo. O trabalho criador exige do autor, portanto, muita leitura e muita observação do mundo à sua volta.

O narrador é a voz que nos fascina, como afirma Cândido, “no espaço privilegiado da ficção” (2002, p. 48). É ele quem vai, no seu ritmo, contar e deixar transparecer a imagem que o autor idealizou para seus personagens, e é com ele que vamos deparar ao penetrar nas entranhas de um texto.

É o narrador quem nos leva aos caminhos claros e ocultos da trama, seja por um olhar onisciente, seja pela voz de um personagem com quem ele se identifica, mesclando olhares e pontos de vista. Embora personagem e autor passem emoções por meio da obra, ocultos pela voz do narrador, é o narrador que assume o papel de sujeito do discurso, por meio do relato da história.

O autor sabe o que quer contar, mas a voz que se dirige ao leitor é a voz do narrador. Vendo dessa maneira, o narrador não deixa de ser o artesão do texto, porém não é mais como voz controladora que ele se posiciona, e, sim, como voz orientadora, embrenhando-se com o leitor, palavra por palavra, dentro de um mundo novo.

O mundo oferece a matéria-prima para as histórias. O autor, imerso na solidão da modernidade, penetra nesse mundo, recriando-o, por meio de um narrador. O narrador, ao recriar esse mundo, seduz o leitor, envolvendo-o na narrativa e permitindo, também, um mergulho em si mesmo. Trata-se, porém, de um mundo dividido, onde as pessoas vivem em desencontro com elas próprias. Isso se reflete também em algumas narrativas escritas nas últimas décadas.

As novas histórias não contam mais com estruturas fixas e são construídas, simultaneamente, pelo narrador e pelo leitor, a partir de numerosas possibilidades interpretativas. Umberto Eco faz referência a essa inusitada relação entre narrador e leitor. De acordo com Eco,

O texto é uma máquina preguiçosa que exige do leitor um trabalho cooperativo para preencher espaços do não-dito ou do já dito que ficaram, por assim dizer, em branco, então o texto simplesmente não passa de uma máquina pressuposicional. (ECO: 1979, p.11).

Para o filósofo, o leitor precisa de competência para decodificar os sinais que se apresentam no texto e exigem uma atividade crítica capaz de trazer à tona um conjunto de informações com as quais se constrói a narrativa. Desvenda-se uma nova forma do saber narrativo, que não conta apenas com a experiência adquirida pelo narrador, mas ainda com a participação de um leitor atento e conhecedor das tramas que se desenlaçam também para a humanidade.

Sendo assim, cumpre alguns esclarecimentos sobre a arte de narrar no mundo contemporâneo, sobre os narradores das histórias atuais e, finalmente, sobre a possibilidade ou não de se entender a narrativa contemporânea à luz de Walter Benjamin (1985) e Theodor Adorno (1980), teóricos do “desencantamento do mundo” (ADORNO, 1980, p. 270) que escreveram ensaios sobre o papel do narrador nas narrativas escritas num novo contexto mundial, cuja velocidade das transformações dita a ordem geral dos acontecimentos.

Além de Benjamin e Adorno, serão analisadas as idéias de outros dois críticos: Wolfgang Iser, a partir da proposta de integração do imaginário, para complementar a oposição entre ficção e realidade, e Silviano Santiago, cujo artigo “O narrador pós-moderno” aponta algumas tendências observadas na elaboração do foco narrativo, na produção ficcional de escritores atuais.

Apontar as idéias mais importantes dessas teorias e discuti-las é uma opção deste estudo que se volta, especificamente, para uma vertente da literatura que abrange histórias de ficção mais recentes, cuja composição foge à estrutura clássica do romance, aquele que se consolidou com o fortalecimento da burguesia. Trata-se de histórias escritas a partir dos anos 90, comportando um “descomprometimento axiológico” do sentido e gerando mundos onde imperam a incerteza e a instabilidade (SOUZA, 2002, p.17).

Fala-se aqui em possibilidades de representação do real nos dias de hoje. O que vem a ser, porém, essa condição de modernidade? Silviano Santiago, no posfácio do livro de Jean-François Lyotard, procura sintetizar a condição de modernidade apresentada pelo filósofo francês. Santiago considera a pós-modernidade como “antitotalitária”, “democraticamente fragmentada”. Trata-se de um momento em que todos devem voltar-se para o que é “heterogêneo”, “marginal”, “marginalizado”, “cotidiano”, a fim de que a “razão histórica ali enxergue novos objetos de estudo” (apud LYOTARD, 2004, p. 127).

Como se vê, no campo social, abre-se espaço para o que é diferente, heterogêneo, plural. Essa tendência afeta a produção literária que se aventura em novos caminhos estilísticos, não temendo romper com padrões e normas, numa atitude que lembra a quebra de paradigmas apresentada pela geração de 1922 (marco do Modernismo brasileiro), porém completamente descomprometida com sistemas e instituições.

Aliás, falar da separação entre moderno e pós-moderno pode ser até mesmo precipitação. Segundo Luiz Nazario, professor da Universidade Federal de Minas Gerais, num ensaio em que comenta a pertinência do conceito “pós-moderno”, fica difícil compor o panorama do pós-modernismo se seu conceito não se sustenta historicamente. Para confirmar sua idéia, ele apresenta o seguinte comentário de Jair Ferreira dos Santos:

Se a pós-modernidade significa mudanças com relação à modernidade, o fato é que não se pode dispensar o aço, a fábrica, o automóvel, a arquitetura funcional, a luz elétrica – conquistas associadas ao modernismo. Assim, no fundo, o pós-modernismo é um fantasma que passeia por castelos modernos. (apud NAZARIO, 2005, p. 24).

Nazario faz alguns apontamentos sobre o “pós-moderno”. Trata-se de propostas não só para defini-lo, associando-o, por exemplo, à substituição da cultura escrita pela audiovisual, à filosofia de Friedrich Nietzsche (1844 – 1900), que declara a morte de Deus e a

vida regida por Dionísio, como também de propostas que revelam o desconhecimento do termo até mesmo por entusiastas do assunto. (NAZARIO, 2005. p. 24).

No Brasil, nas décadas de 70 e 80, firmou-se uma tendência de utilizar a ficção para representar a realidade, confirmando a teoria de Charles Russel ao escrever que “a literatura pós-moderna reconhece que toda percepção, cognição e articulação são moldadas, se não determinadas, pela esfera social”. (apud HUTCHEON, 1988, p.76). Essa é uma linha narrativa que teve bons representantes em âmbito nacional, mas que não se relaciona com a proposta deste estudo e foi citada como forma de reconhecimento de outros trabalhos escritos dentro do período aqui reconhecido.

Buscando ainda um pouco mais de esclarecimentos sobre o que surge com a modernidade, cumpre citar Pierre Levy (1996, p. 36) que atenta para aspectos importantes do texto moderno: a questão da virtualização do texto e a liberdade que tem o leitor para penetrar no texto, desdobrando-lhe “o sentido”, sem deixar, obviamente de observar as “instruções” deixadas pelo autor.

Levy assegura que o texto se torna um momento de “atualização” do espaço mental do leitor. Sem pretender afirmar uma espécie de superioridade do texto contemporâneo, ele observa, porém, que, com a escrita, “os modos de conhecimento teórico e hermenêutico passaram a prevalecer sobre os saberes narrativos e rituais das sociedades orais”. (1996, p. 38).

Como se vê, as teorias apresentadas sobre a modernidade e os textos contemporâneos insistem na interação entre leitor e texto, não permitindo atitudes contemplativas por parte de quem lê uma história. O leitor não pode ficar apenas de fora. Ele deve recriar o texto, entrar nele, cruzando-se com o narrador. Essa constatação não chega a ser inédita, pois cumplicidade e envolvimento sempre marcaram a relação do leitor com a ficção. A diferença talvez esteja no fato de que, agora, o sentido da história depende também do arranjo de seus componentes estéticos e da identificação deste acordo por parte do leitor.

Outro aspecto observado refere-se à condição híbrida, pluralizada e múltipla que se irrompe nas diferentes camadas da sociedade. O indivíduo precisa voltar-se para o diferente, ver o que é alternativo, e a literatura, de uma forma geral, contribui para que ele possa entender o que se passa a sua volta, refletir sobre seu papel nesse contexto, além de sensibilizá-lo para a possibilidade que tem a arte de também pôr-se em transformação.

A atopia e a acronia tornam-se, agora, recursos estéticos muito cobiçados pelos narradores, pois assustam o leitor menos perspicaz. Além disso, diluem-se as fronteiras entre real e imaginário e entre verdade e ficção. As histórias não se prendem mais à linearidade dos

componentes estilísticos narrativos e libertam-se, num mundo de possibilidades que se abre para todas as manifestações artísticas.

Muitas das narrativas do fim do século XX compartilham uma “indeterminação semântica”, que favorece uma multiplicidade de leituras alternativas, permitida pela linguagem de referencial simbólico e alegórico, remetendo para a intertextualidade. Essas histórias comportam caminhos vários e parecem estar a serviço da representação de uma realidade oscilante, ambígua e vulnerável.

Silviano Santiago, num artigo que discute a possibilidade do surgimento de “uma nova geração de prosadores de ficção” no Brasil, sugere que esses escritores do fim do século XX não apresentam as características dos que escreveram no período de 1968, nem dos “filhos do A I -5”. Talvez alguma semelhança com os escritores da década de 30 e da década de 70, mas sem o encanto e a poesia da palavra de Clarice Lispector e Guimarães Rosa, por exemplo. Apresenta-se como um grupo que não seguiu também a posição partidária dos regionalistas dos anos 30. (SANTIAGO, 2002, p. 293).

Trata-se, segundo o crítico, de escritores “metropolitanos” (eles deixaram o regionalismo e o nacionalismo), pois colhem das metrópoles os temas “aberrantes” que tratam com justificado “rancor crítico”. Eles não se voltam também para as manifestações regionais populares brasileiras (tematizadas no cinema e na MPB).

Parte da ficção escrita hoje, no Brasil, aborda o mundo das favelas, das prisões, dos guetos. Conforme interpreta Santiago, eleva-se uma nova prosa, “guiada pelo pleito, em favor dos direitos humanos para todo e qualquer cidadão” (SANTIAGO, 2002, p. 294). Nesse espaço ficcional, a periferia parece ditar as tendências, criadas ou copiadas, mas que deixam transparecer o lugar onde o capitalismo escoia seus excessos, suas injustiças e desigualdades.

Constata-se, assim, mudanças que afetam os componentes estruturais da narrativa, as quais parecem continuar em compasso com as transformações da sociedade, garantido à literatura seu referencial enquanto representação artística. Cabe, então, ao escritor dar continuidade à transposição da complexidade do mundo a sua volta, e isso se reflete numa literatura que apela para a cooperação do leitor, sempre atento aos fatos, a fim de compreender a intertextualidade das histórias, a fragmentação do narrador e, até mesmo, do discurso, que, muitas vezes, mescla a linguagem culta e a popular.

O filósofo alemão Nietzsche (apud MACHADO, 2002, p. 9) propôs que a modernidade valorizasse a arte como modelo de compreensão da existência. José Saramago escreveu que “ainda há quem duvide que a arte possa melhorar os homens” (SARAMAGO, 1988, p. 95). Trata-se de duas visões que colocam o homem no campo das artes, numa relação

de harmonia e aprendizado. Como compreender, porém, uma existência tão acelerada, em que o sujeito se vê dividido diante de tantas formas de configuração do real? Cinema, teatro e exposições problematizam um mundo de risco, de incertezas no qual a verdade dificilmente é alcançada, e a vida de cada um obedece ao controle do pragmatismo do sistema econômico.

Pode-se dizer, com isso, que a narrativa de ficção, assim representada, abre espaço para um narrador capaz de assumir, simultaneamente, um papel de distanciamento e de proximidade com o objeto que narra. Dificilmente, porém, ele contará tudo a partir de um ângulo externo, sem envolvimento com a situação representada. Trata-se, entretanto, de um envolvimento que não pressupõe mais a experiência passada pelas gerações, característica das narrativas orais.

Como observa o escritor e crítico argentino Ricardo Piglia (apud SOUZA, 2002, p.28), o narrador atual é pobre de experiências, podendo apropriar-se de histórias de terceiros, fazendo uso da técnica do “*voyeurismo*” e do “roubo”. Ao reconstruir, porém, essas histórias, ele lança mão de sua criatividade e, por meio de sua imaginação, dá “continuidade ficcional à narrativa” que assume o papel dos amigos que lhe faltam nesse novo contexto social.

Para falar desse novo potencial do narrador, aquele cujas características aparecem mais acentuadas nas obras escritas a partir do fim da década de 80, marca cronológica de efeitos didáticos, baseada em leituras das obras de autores desse período e de artigos de críticos literários e de professores universitários, os quais se enveredam por um território que ainda está sendo explorado, este trabalho partirá, como já se disse, de dois filósofos que contribuíram para a teoria estética, teorizando sobre o narrador moderno.

Trata-se de Walter Benjamin e Theodor Adorno, cujos ensaios serão citados, uma vez que eles partiram da análise do narrador do romance moderno para fazerem suas reflexões acerca dos novos aspectos das narrativas. Cumpre observar, porém, que seus trabalhos, escritos em 1939 e 1958, respectivamente, não abrangem especificamente o narrador encontrado em parte da prosa contemporânea, alvo principal deste trabalho. Entretanto, devido à perspicácia de ambos, lançou-se à luz o papel agonizante da narrativa tradicional e o desmantelamento do narrador.

Walter Benjamin (1985), escreveu um ensaio sobre o narrador, a partir de uma análise que fez da obra do escritor russo Nikolai Leskov. Quando escreveu esse ensaio, Benjamin constatou que o hábito de contar histórias, herança de nossos antepassados, se perdeu no tempo, e o narrador, aquele que possuía a experiência para dar conselhos, tornou-se uma figura folclórica, pois novas formas de entretenimento surgiram. Dentre essas formas, ele cita o romance, o qual

(...) se distingue, especialmente, da narrativa. O narrador retira da experiência o que ele conta: sua própria experiência ou a relatada pelos outros. E incorpora as coisas narradas à experiência dos seus ouvintes. O romancista segrega-se. A origem do romance é o sujeito isolado (...). (BENJAMIN, 1985, p. 201).

Vê-se, então, que, para o filósofo, o romance está centrado no “sujeito isolado”, enquanto na narrativa o narrador precisa da troca de experiências para poder contar. Além disso, ele chama a atenção para o advento da informação e para a rapidez com que ela, simultaneamente, aparece e desaparece. Benjamin também faz uma contraposição entre narrativa (evita explicações e deixa o leitor livre para a interpretação) e informação (exige objetividade e traz o fato acompanhado de explicação, o que torna as pessoas pobres de histórias surpreendentes).

Para o filósofo, narrar não é fazer relatório e reforça que deve haver um compromisso entre narrador e aquilo que ele conta: Quem narra precisa ter sentido a experiência do fato, para, então, narrar, deixando “vestígios (...) nas coisas narradas” (BENJAMIN, 1985, p. 205). Trata-se de uma reflexão sobre o fim da narrativa tradicional e sobre a “incapacidade de contar” que toma conta das pessoas.

Conforme já foi observado, por meio de citações de estudiosos mais recentes, o narrador, hoje, pode narrar sem ter vivido o fato, sem a ele acrescentar sua própria experiência. Ele também se torna narrador diante da observação da vida do outro, à qual acrescenta não sua experiência de conselheiro, mas sua imaginação e criatividade para fazer disso a matéria de sua ficção. O fato de não participar da experiência narrativa não faz com que o narrador contemporâneo se torne um apêndice estético. Pelo contrário, como se verá, sua atuação é fundamental, não apenas para ensinar o leitor, mas também para desvendar (com ele) os mistérios da trama ficcional.

A reflexão proposta no ensaio sobre a relação artesanal que se estabelece entre a figura do narrador e a “sua matéria – a vida humana” (BENJAMIN, 1985, p. 221), colocando o narrador no patamar dos sábios e mestres que sabem dar conselhos parece, assim, deslocada diante das novas formas de representação estética no espaço da produção ficcional, que acompanha o movimento do mundo atual, fragmentado e múltiplo, onde o peso da sabedoria e experiência equivale à capacidade de observação e contemplação, oferecendo também matéria para quem tem capacidade, talento e criatividade.

Benjamin atenta para a utilidade da narrativa, que pode consistir num conselho, sugestão ou ensinamento, qualidades que caracterizam o narrador: “um homem que sabe dar conselhos” (1985, p. 200). Ele lamenta simultaneamente que as experiências deixaram de ser comunicadas, e o conselho se tornou “antiquado”. Na verdade, essa questão da experiência remete à relação de “continuidade e temporalidade” das sociedades artesanais, em oposição ao tempo deslocado e entrecortado do trabalho no capitalismo moderno. Com o fim dessa tradição de troca de experiência entre os indivíduos, o ser humano se desorienta e torna-se incapaz de dar e receber um verdadeiro conselho.

No entender de Benjamin, aconselhar não é responder a uma pergunta, mas “dar sugestão sobre a continuação de uma história que está sendo narrada” (1985, p.200). A esse processo de aconselhamento com base na experiência o filósofo chama de sabedoria. Essa sabedoria, porém, está desaparecendo desde a evolução das forças produtivas. Gagnebin (1999, p. 56), em seus comentários sobre o ensaio de Benjamin, faz a seguinte leitura: ao teorizar sobre a morte da narrativa, Benjamin coloca sua preocupação com os excluídos da cultura, buscando uma conscientização sobre o perigo que representa a classe dominante quando se apropria dos processos sociais, culturais e artísticos, fazendo-os novos meios de dominação.

Vê-se, então, em Benjamin, uma visão pessimista do panorama no qual a narrativa tenderia a desenrolar-se. Nesse aspecto, ele antecipou a fragmentação da sociedade e as conseqüências dos exageros de um sistema econômico que põe à margem a maior parte da população mundial. A arte da narrativa, entretanto, não desapareceu. Ela apenas se enveredou por novos rumos, trazendo à tona novas experiências estéticas e quebrando paradigmas instalados no campo da literatura há muito tempo.

Já Theodor Adorno (1980) pontua seu ensaio com elementos sobre um narrador mais em compasso com a velocidade das transformações sócio-econômicas mundiais, porém ainda distante do narrador contemporâneo, aquele que já usufrui os benefícios de um mundo desenvolvido, mas que, principalmente, se sensibiliza com as diferenças, cada vez maiores e mais absurdas, resultantes da força desse sistema.

Adorno, na época (1958), ao fazer o ensaio sobre o narrador, destacou o “paradoxo” deste elemento da narrativa, pois, a seu ver, já não se pode mais narrar ao passo que a forma do romance exige a narração. O romance, que teve sua ascensão com o fortalecimento da burguesia, fazia do real seu elemento de base. Já as narrativas contemporâneas ao filósofo, tomadas do ponto de vista do narrador, primam pela subjetividade. (ADORNO, 1980, p. 269).

Essa visão aponta para um estado cuja experiência do narrador não pode mais ser o suporte em que se sustenta a história (conforme teorizou Benjamin), pois o mundo moderno (conceito em acordo com a época de Adorno) impossibilita a narração como “algo especial a dizer”. Tudo existe a partir da mediação. (ADORNO, 1980, p. 270).

Sendo assim, o filósofo levanta a hipótese de que, se o romance mantiver fidelidade à realidade, apenas reproduzirá a “fachada”, reforçando a tarefa de enganar. Ele propõe, então, que as relações (artificiais, mecânicas) entre os indivíduos sejam as ideais para o romance, que, enquanto gênero, é um dos mais qualificados para fazer essa representação. (ADORNO, 1980, p. 270).

A alienação, a estranheza que se estabelece entre os homens passa, então, a ser motivo para o romance, que vai retirar a essência “assustadora”, “estranha” nas “novas relações mútuas” e na “estranheza familiar”, numa “sociedade em que os homens estão separados uns dos outros e de si mesmos”. Quanto a esse aspecto, destaca-se o seguinte:

(...) quanto mais os homens (...) ficaram estranhos uns aos outros, tanto mais enigmáticos eles se tornaram (...). O momento anti-realista do novo romance, sua dimensão metafísica, é ele próprio produzido pelo seu objeto real - por uma sociedade em que os homens estão separados uns dos outros e de si mesmos. Na transcendência estética reflete-se o desencantamento do mundo. (ADORNO, 1980, p. 270).

Adorno afirma que não se trata de transformações conscientes por parte dos romancistas, mas, sim, de sensibilidade apurada. A sensibilidade atinge a forma do relato, mas essa “infração da forma reside no próprio sentido dela”. E mais ainda: o leitor não fica num plano distante da obra. Ele é convidado a participar da ação, encurtando-se a distância e quebrando a “tranqüilidade contemplativa do leitor diante da coisa lida”. (ADORNO, 1980, p. 272).

Essa afirmação exclui a possibilidade de existir o leitor passivo e desinteressado, diante de uma narrativa assim. Encurtar a distância pode ser a regra da própria forma, pois permite, com maior facilidade, a expressão do que se esconde (“a negatividade do positivo”). Aquele que cria passa a reconhecer sua impotência, e a narrativa, em sua outra organização, comporta agora a “ambigüidade”, a “dissonância” e o “desligamento”, colocando-se a serviço da liberdade. (ADORNO, 1980, p.273).

A visão de Adorno sobre o narrador e sua transformação dentro de uma narrativa também transformada confirma algumas opiniões de estudiosos atuais que já foram apresentadas neste trabalho. A questão do envolvimento do leitor com a história lida também já foi discutida. Essa evidência é significativa, pois reitera os pontos destacados, convergindo-os para o interesse deste estudo.

Entretanto, assim como o ensaio de Benjamin, também o ensaio de Adorno sobre a posição do narrador no romance contemporâneo parece apresentar algumas afirmações que podem ser contestadas pelas histórias escritas mais recentemente. Dentre essas afirmações, chama a atenção o comentário sobre a possibilidade de o romance se colocar a serviço da cultura de massa, conforme mostra o trecho a seguir:

Se o romance quer permanecer fiel à sua herança realista e dizer como realmente são as coisas, então ele tem que renunciar a um realismo que, na medida em que reproduz a fachada, só serve para ajudá-la na sua tarefa de enganar. A coisificação de todas as relações entre os indivíduos (...) a alienação e a auto-alienação universais reclamam pelo nome, e para isso o romance está qualificado como poucas formas artísticas. (ADORNO, 1980, p. 270).

Entende-se, sim, que Adorno incita a subjetividade da criação artística para operar mudanças na forma de compreender a realidade. Isso não se discute. O que se questiona, porém, é a ênfase para a responsabilidade atribuída ao romance, especificamente, sem remeter ao seu papel de palco para o imaginário, de momento de fantasia e evasão da realidade, condição também alcançada pelas histórias ficcionais.

Cumpram-se, portanto, os comentários aqui feitos se limitam, exclusivamente ao conteúdo do texto de Adorno sobre o narrador contemporâneo, não tendo pretensões mais abrangentes acerca de toda a filosofia adorniana, de sua vasta e complexa teoria que o celebrou como componente da Escola de Frankfurt.

Quanto ao seu texto sobre o narrador, há, ainda, outra passagem que será comentada. Trata-se do ponto em que Adorno escreve o seguinte:

Narrar algo significa, na verdade, ter *algo especial* a dizer, e justamente isso é impedido pelo mundo administrado, pela estandarização e pela mesmidade. Antes de qualquer mensagem de conteúdo ideológico, já é ideológica a própria pretensão do narrador – como se o curso da vida ainda fosse em essência o da individuação, como se o indivíduo alcançasse o destino com suas emoções e sentimentos, como se o íntimo do indivíduo ainda pudesse alguma coisa sem a mediação (...). (ADORNO, 1980, p. 270).

Essa afirmação parece um tanto quanto categórica, levando-se em conta a capacidade da ficção de contornar, superar e extrapolar qualquer limite imposto. Sua genialidade consiste em transgredir, sempre. A esse propósito, cumpre citar uma passagem de Calvino:

Um escritor que certamente não punha limites à ambição de seus próprios projetos era Goethe, que em 1780 confia a Charlotte Von Stein estar planejando um “romance sobre o universo”. Pouco sabemos como ele imaginava dar corpo a essa idéia, mas só o haver escolhido o romance como forma literária que pudesse conter um universo inteiro já é em si um fato prenhe de futuro. (CALVINO, 1990, p. 128).

Vê-se, então, que tanto Benjamin quanto Adorno mantiveram, em seus ensaios, ênfase para o narrador, atentando sobre sua importância na narrativa oral e no romance moderno. A contribuição de ambos, nesse aspecto, é relevante, pois eles puseram em discussão esse componente estético, imprescindível para as narrativas, propondo questões relevantes aos estudiosos voltados para esse campo. A partir de Benjamin e Adorno, os críticos podem concentrar seus esforços na tentativa de esboçar outros contornos para o narrador.

Após essa releitura dos ensaios de Benjamin e Adorno acerca do narrador moderno, pode constatar-se a mudança na performance desse elemento no decorrer do século XX. Conforme já foi assinalado, este estudo se ocupa de um foco narrativo ainda em desenvolvimento, mas cujas características, apropriando-se de um termo da medicina, podem ser ‘ultra-sonografadas’, prescrevendo seu comportamento nas narrativas como um sintoma da nova ordem dos fatos no cenário mundial.

Este trabalho tende para essas novas histórias, procurando caminhos que possam levar até suas peculiaridades, buscando desvendar suas misteriosas práticas estéticas, as quais podem revelar-se, por vezes, nem mesmo tão surpreendentes. O importante, porém, é tentar

deixar registrada a atitude adotada pelos escritores que ainda estão sendo conhecidos e reconhecidos, pois, segundo Calvino,

(...) os livros modernos que mais admiramos nascem da confluência e do entrelaçamento de uma multiplicidade de métodos interpretativos, maneiras de pensar, estilos de expressão. Mesmo que o projeto geral tenha sido minuciosamente estudado, o que conta não é o encerrar-se numa figura harmoniosa, mas a força centrífuga que dele se liberta, a pluralidade das linguagens como garantia de uma verdade que não seja parcial. (CALVINO, 1990, p. 131).

Reforçando, então, a hipótese de um papel alternativo para o narrador na obra de ficção, será avaliada a opinião do crítico Silviano Santiago, que também se lança como estudioso da narrativa contemporânea, enfocando seus elementos constituintes em artigos, ensaios e outras publicações. Dentre esses estudos do crítico, há um que aponta para o narrador (SANTIAGO, 1989), especificamente para o “narrador pós-moderno”, numa iniciativa pioneira, pois, como já foi observado, estuda-se um componente da narrativa, delineiam-se seus traços, mas trata-se de obras de ficção que ainda estão sendo escritas, e o estudo sincrônico delas, embora auxilie na sua compreensão, ainda pode vir a ser repensado.

Em seu artigo “O narrador pós-moderno”, Silviano Santiago analisa o ponto no qual se insere o narrador contemporâneo: se ele narra a partir de suas experiências, transmitindo, então, uma vivência, ou se ele narra aquilo que observou no comportamento de outros, transmitindo, nesse caso, “uma informação sobre outra pessoa”. Segundo o crítico,

Pode-se narrar uma ação de dentro dela, ou de fora dela. É insuficiente dizer que se trata de uma opção. Em termos concretos: narro a experiência de jogador de futebol porque sou jogador de futebol; narro as experiências de um jogador de futebol porque me acostumei a observá-lo. No primeiro caso, a narrativa expressa a experiência de uma ação; no outro, é a experiência proporcionada por um olhar lançado. (SANTIAGO, 1989, p. 38).

Isso coloca em discussão a noção de autenticidade e se ela se aplica apenas ao primeiro caso (ao narrador que vive de fato a experiência) ou também ao segundo caso (ao narrador que apenas observou a experiência). A partir dessa distinção estabelecida, o crítico propõe uma primeira hipótese: a de que o narrador pós-moderno narra em atitude de

espectador. Ele não está envolvido na ação, “não narra enquanto atuante” (SANTIAGO, 1989, p.39).

Trata-se de uma atitude que distancia o “narrador pós-moderno”, termo adotado por Santiago, do clássico, caracterizado por Walter Benjamin, em seu estudo sobre a mudança de atitude do narrador moderno (cumpre esclarecer, mais uma vez, que é moderno em relação ao tempo em que o ensaio foi escrito, ou seja, em 1939). Benjamin, segundo Santiago, estabelece três estágios pelos quais passou o narrador: no primeiro, o narrador trocava experiências (este, para Benjamin, é o mais valorizado); no segundo, o narrador não podia mais pôr-se como exemplo (o narrador do romance); e, no terceiro estágio, o narrador coloca-se como jornalista, apenas para transmitir a informação.

Conforme já se observou, Benjamin menospreza este último narrador (Silviano Santiago diz que a narrativa pós-moderna não) e afirma que existe “utilidade” na narrativa que é contada a partir da experiência do narrador, pois pode tirar-se dela algum ensinamento. Já a informação não “transmite essa sabedoria”, uma vez que ela não partiu da experiência do narrador. Vale lembrar que estes pontos já foram tratados nesta dissertação, quando se analisou o ensaio do filósofo da Escola de Frankfurt.

Como não pretende encerrar a questão, Silviano Santiago propõe outra hipótese: o narrador pós-moderno é um ficcionista porque, por meio da observação da vida do outro, ele transmite uma sabedoria, ou seja, ele é um ficcionista na medida em que torna “autêntica” uma ação baseada no critério da verossimilhança. O crítico propõe que

(...) o narrador pós-moderno é o que transmite uma “sabedoria” que é decorrência da observação de uma vivência alheia a ele (...). Nesse sentido, ele é o puro ficcionista, pois tem de dar “autenticidade” a uma ação que, por não ter o respaldo da vivência, estaria desprovida de autenticidade. Esta advém da verossimilhança, que é produto da lógica interna do relato. O narrador pós-moderno sabe que o “real” e o “autêntico” são construções da linguagem. (SANTIAGO, 1989, p. 40).

Voltando ao ensaio de Benjamin, o crítico reforça que o filósofo não apresenta como decadência o fato de o narrador não atuar mais como fonte de experiência, como conselheiro, mas utiliza isso para reforçar a beleza da narrativa clássica. Essa é, então, a leitura do estudo de Benjamin, segundo Silviano Santiago, que, a partir desse marco teórico, vai lançar suas observações acerca do narrador pós-moderno, segundo ele, o mais “problemático” de todos.

Esse narrador, de acordo com o crítico, tende a adotar técnicas jornalísticas de narrar, como se ele assistisse ao espetáculo e, depois, informasse ao leitor. Trata-se de um narrador que, por meio da percepção do mundo à sua volta, torna representável a experiência alheia, independente da sustentação das ações da sua própria experiência.

Parece, então, que, em termos de referencial narrativo, há uma intenção que subjaz a esse comportamento, conforme comentário do crítico:

Essa reviravolta estética não é sem consequência para o tópico que queremos discutir, visto que a figura do narrador passa a ser basicamente a de quem se interessa pelo *outro* (e não por si) e se afirma pelo *olhar* que lança ao seu redor, acompanhando seres, fatos e incidentes (e não por um olhar introspectivo que cata experiências vividas no passado). (SANTIAGO, 1989, p. 43).

Essa parece ser a dimensão do narrador pós-moderno, que se subtrai da ação narrada, permitindo que a ficção se volte para aquele cujo papel é o de ser observado. Esse narrador se identifica com outro observador – o leitor. Os dois, impotentes para revelar a própria experiência na ficção, observam a ação do outro, definindo-se como “espectadores de uma ação alheia que empolga, emociona e seduz” (SANTIAGO, 1989, p. 44). A intenção é de que, por meio do olhar do narrador, o leitor também possa ver.

Silviano Santiago chama a atenção para o “enigma que cerca a compreensão humana na civilização moderna”. Segundo ele, a ausência de comunicação de experiências está oculta pela relação que se define pelo olhar. A sabedoria se expressa na narração moderna não apenas pelo narrador, mas também pela “ação” daquele que é narrado e que, também, não é capaz de contar sua própria história. O crítico chama isso de “desvalorização da ação em si”. (1989, p. 45).

Isso não significa que a ação pós-moderna seja menos importante. Segundo Silviano Santiago, “a ação pós-moderna é jovem, inexperiente, exclusiva e privada da palavra”. Na narrativa pós-moderna, a experiência do mais velho já não é tão significativa, e ele se “subtrai”. Abre-se, assim, espaço para um narrador que

(...) observa a ação, que é ao mesmo tempo, incomodamente, auto-suficiente. O jovem pode acertar errando, ou errar acertando. De nada vale o paternalismo responsável no direcionamento da conduta. A não ser que o paternalismo se prive das palavras de conselho e seja um longo deslizar silencioso e amoroso pelas alamedas do olhar. (SANTIAGO, 1989, p. 46).

As gerações são diferentes, e suas experiências se equivalem em grau de importância (diferente da lógica de Benjamin), A conexão entre as gerações se rompeu, e, paralelamente, pode-se afirmar, também, que as narrativas, hoje, são, por definição, “quebradas”. Trata-se de uma forma diferente de enxergar a ação dos homens, atribuindo-se importância para a experiência tanto do mais velho (sabedoria), como do mais moço (ingenuidade). A ação é a mesma, tanto na juventude de ontem, como na de hoje. O que muda, porém, é a forma de encará-las.

Silviano Santiago, ainda no mesmo artigo, atenta também para o narrador memorialista, contemporâneo do pós-moderno. O primeiro adota, ao narrar, uma postura de superioridade comportamental em relação ao seu personagem, quando era mais jovem. Esse fato implica um processo de amadurecimento do próprio narrador-personagem, que ocorre de forma “retilínea”, ou seja, de forma previsível devido ao processo de envelhecimento.

Já o narrador pós-moderno encontra parâmetros no comportamento do jovem de hoje. Não se pode falar de amadurecimento, mas, sim, da “experiência ingênua e espontânea” de ontem do narrador, que continua a falar pela vivência semelhante (aquela de sua juventude), mas diferente (aquela que a idade traz), ao mesmo tempo, do jovem que ele observa. Conclui-se, assim, que a narrativa memorialista é histórica, enquanto a narrativa pós-moderna, “primado do agora”. (SANTIAGO, 1989, p. 48).

Para finalizar, o crítico retoma o ensaio de Benjamin e a questão dos combatentes que voltavam mudos da Guerra, “pobres em experiência comunicável”, relacionando esse fato com a importância que atribui ao olhar do narrador pós-moderno: uma vez que este tem consciência de que sua palavra pouco servirá para passar ao mundo sua experiência, ele, então, utiliza-se do olhar, para que possa narrar o que somente a palavra não será capaz de fazê-lo. Surgem, então, duas formas de pobreza relacionadas com essa nova ficção:

A literatura pós-moderna existe para falar da pobreza da experiência, dissemos, mas também da pobreza da palavra escrita enquanto processo de comunicação. Trata-se, portanto, de um diálogo de surdos e mudos, já que o que realmente vale, na relação a dois estabelecida pelo olhar é uma corrente de energia, vital (grifemos: vital), silenciosa, prazerosa e secreta. (SANTIAGO, 1989, p. 49).

O olhar pós-moderno aprecia a vida e se contrapõe ao espetáculo da morte (aquele que culminará com a experiência, segundo Benjamin), voltando-se para a rapidez e a energia que caracterizam o tempo pós-moderno.

Santiago conclui, então, que o narrador que olha possui experiência autêntica: “a passividade prazerosa e o imobilismo crítico” (1989, p.51). Embora ele não se detenha mais na ação, seu prazer está em pressentir que a ação do outro também findará, pois os caminhos são iguais para todos, apenas os tempos são diferentes. Não existe palavra para o agora, mas a experiência de ver, de observar.

Esta retomada do texto de Santiago apresenta pontos que prestam algum esclarecimento sobre o objeto desta dissertação. Cabe, entretanto, alguma consideração a respeito da postura categórica de Santiago sobre o novo papel para o narrador. Convém ressaltar que o artigo, embora traga considerações úteis a este trabalho, não foge à impressão de tentar enquadrar, excessivamente, o principal componente da narrativa numa proposta que talvez não possa abrangê-lo na sua complexidade. Trata-se de uma proposta cujo tempo é imprescindível para referendá-la.

A esse respeito, cumpre citar o comentário sobre a exaustão das vanguardas modernistas, feito por Coelho (2002), remetendo ao que proferiu o romancista americano John Barth:

Segundo esse romancista americano, a exaustão dos movimentos vanguardistas promoveu o aparecimento de uma literatura de possibilidades exauridas. Contudo isso não significa que a arte literária nem a linguagem se esvaziaram, mas que a estética das vanguardas modernistas se esgotou. (COELHO, 2002, p. 96).

Este contraponto, visando ao produto literário em si, pode servir como alerta, para que o caminho a ser percorrido na análise das histórias não seja aberto baseado em certezas definitivas e posicionamentos fechados. Isso pode levar, talvez, a uma teoria hermética e

estrutural da narrativa. Cumpre ao crítico sempre deixar, também em seu texto, marcas que possam sinalizar a abertura, a possibilidade de entendimentos divergentes para suas questões.

Até aqui foi apresentado, então, um referencial teórico acerca do papel do narrador, entendendo sua transformação desde o experiente contador de histórias das narrativas orais, passando pela categoria de um sujeito isolado, voltado para si mesmo, que se constitui no perfil do narrador moderno, até chegar a um narrador cuja marca é a característica do olhar, da observação. Esse último narrador, de certa forma, já foi antecipado por Benjamin, ao mostrar a dificuldade das pessoas de se lançarem à elaboração de histórias surpreendentes com advento da informação.

Para fechar essa parte teórica, este estudo apresentará alguns pontos do livro **O fictício e o imaginário**, de Wolfgang Iser, publicado no Brasil em 1996. Iser não trata especificamente do narrador, mas aponta para a literatura como a “articulação do fictício e do imaginário” (1996, p. 11) e questiona a existência do saber tácito que pressupõe uma oposição estabelecida apenas entre realidade e ficção, inserindo, então, o conceito de imaginário.

Essa tríade proposta por Iser parece bastante oportuna para validar o critério adotado pelo narrador do *corpus* deste trabalho, que transita entre realidade, imaginação e ficção de forma ambígua e subjetiva. Esclarecer, então, à luz da teoria de Iser, a relação entre real, fictício e imaginário apresenta-se aqui como uma forma de salvaguardar o território adentrado por esse narrador.

Elementos reais podem estar presentes no texto ficcional, mas este se realiza mediante o componente fictício, que, enquanto fingido, corresponde à preparação de um imaginário. O ato de fingir provoca a repetição no texto da realidade e atribui, por meio dessa repetição, uma configuração ao imaginário.

Segundo Iser, “cada texto literário é uma forma determinada de acesso ao mundo” (1996, p. 16). A forma se insere pela decomposição das estruturas existentes e não pela imitação. Ao serem decompostas tais estruturas, faz-se necessária a “seleção”, a partir dos campos de referência (entendidos como “sistemas”, como “forma de organização do nosso mundo sócio-cultural). Quando são selecionados, os campos de referência se tornam “perceptíveis” processo que, para Iser, corresponde à transgressão. (ISER, 1996, p. 17).

Isso significa dizer que não se pode pensar apenas em elementos fictícios para o texto, mas em transgressão, que valida o ato de fingir a partir da seleção. Reforça-se, assim, o texto pelos elementos que nele se apresentam, mas também por aquilo que ficou ausente. O mundo ficcional necessita de ações (suprimir, complementar, valorizar) que ajudam a entender a ficcionalidade do texto.

Especialmente quanto ao texto narrativo, Iser observa a questão dos relacionamentos intratextuais, com ênfase para o personagem como o elemento mais suscetível de transgredir os limites, pois ele representa normas diferentes, e a transgressão é resultado de uma “limitação inevitável”. (1996, p. 18).

Os elementos textuais precisam ser validados, fato que pode ocorrer por meio da “combinação”, processo de âmbito intratextual, em grau de correspondência com a “seleção” enquanto ato de fingir. Segundo Iser

(...) seleção e combinação dizem respeito à transgressão de limites entre texto e contexto, ou seja, à transgressão de campos de referência intratextuais. Daí evidenciar-se uma complexificação crescente. Como produto da combinação, o relacionamento não se refere apenas à elaboração desses campos de referência a partir do material selecionado, mas igualmente ao mútuo relacionamento desses campos. (ISER, 1996, p. 23).

Trata-se de um raciocínio que indica o fictício como possibilidade de “concretização do imaginário”. Para Iser,

A ficção preocupada com a explicação, na dissimulação de seu estatuto próprio, se oferece como aparência da realidade, de que neste caso, necessita, pois só assim pode funcionar como a condição transcendental de constituição da realidade. (ISER, 1996, p. 24).

Nesse delineamento da ficção, não escapa o papel do leitor, visto como parte de um contrato, a fim de se concretizar a história por meio da partilha de visões determinadas. Pressupõe-se, assim, um leitor que não seja ingênuo, condição necessária para se garantir a ficcionalidade do texto.

Quanto aos retalhos de realidade presentes no texto, Iser observa que a ficção que dissimula seu caráter torna imperceptíveis certos “critérios naturais, para que a ficção seja compreendida como uma realidade” (1996, p. 25). Por outro lado, quando a realidade se apresenta como reconhecível, representada pelo fingimento, os critérios naturais são postos entre parentes, “para que se entenda que o mundo representado não é o mundo dado, mas que deve ser entendido apenas como se fosse.”.

Assim sendo, o “como se” baliza essa ficção, pois corrobora a existência de um mundo representado como se existisse. Suprimir esse elemento de comparação seria optar por uma escrita documental e subtrair a *mimeses* do texto. O “como se” tem, portanto, a função de uso de “causar reações sobre o mundo”, irrealizando-se o mundo do texto, tornando-o análogo, exemplo de mundo, a fim de provocar uma “relação de reação quanto ao mundo”. (ISER, 1996, p. 28).

Outra questão destacada é a importância atribuída às várias possibilidades interpretativas do texto, recurso necessário, segundo Iser, para se “compreender os entendimentos diversificados de um texto ficcional como a caracterização pragmática de sua semântica.” (1996, p. 31).

O fictício comporta, então, o não dado e configura-se como objeto transicional que se move entre o real e o imaginário. Acredita-se, assim, com a releitura dessa teoria, ter sido demonstrada a importância do reconhecimento da presença do fictício na composição do texto narrativo, uma vez que a oposição real X imaginário parece apresentar-se como insuficiente para histórias que se tornam palco onde seus próprios elementos transgridem para uma situação de real.

Os atos de fingir (“seleção”, “combinação”, “como se”) convergem para a transgressão dos sistemas contextuais, dos espaços semânticos intratextualmente constituídos e do mundo representado no texto. Dessa forma, segundo Iser,

O fictício então se qualifica como uma específica forma de “objeto transicional” que se move entre o real e o imaginário, com a finalidade de se provocar sua mútua complementariedade. Enquanto “objeto transicional”, o fictício seria um fato, porquanto por intermédio dele se realizam contínuos processos de troca, ainda que em si mesmo seja ele um nada, pois existe apenas por estes processos de comutação. (ISER, 1996, p. 32).

O entendimento do imaginário consolida-se como condição necessária para o delineamento da narrativa de forma mais ampla, resgatando-a do já desgastado posto onde operam realidade e ficção. A inserção do imaginário possibilita a ampliação do potencial dos elementos da narrativa, não deixando que limites sejam impostos no âmbito da imaginação.

Essas considerações, com base em Iser, são remetidas, neste trabalho, ao potencial dos narradores de **Nove noites** e à sua “capacidade de construir armadilhas ilusórias, que jogam com o real, simulam, mas não deixam que ele seja realmente captado.” (PINTO, 2003, p. 94).

Assim sendo, diante do que foi observado acerca do narrador, retomando-se, principalmente, pontos do narrador moderno, à luz de Benjamin e de Adorno, para se chegar ao narrador pós-moderno, a partir de Silviano Santiago, parece ter ficado claro que a arte de narrar, agora, está relacionada mais com a atitude de contemplação do indivíduo do que com o suporte dado por sua experiência. Os narradores das histórias atuais buscam na experiência alheia material para a sua criação.

Delineia-se, assim, a proposta deste trabalho, que, ao escolher um romance contemporâneo, pretende expor as marcas do narrador em algumas das narrativas atuais, esclarecendo quanto seu papel é importante e rico de possibilidades. A transformação desse elemento ficcional não implica uma forma menos encantadora de contar histórias e nem mesmo um desvinculamento da literatura com a sua matéria: a sempre misteriosa e complexa vida humana.

A história que será analisada, conforme já se disse, foi escrita pelo jornalista Bernardo Carvalho que parece ter optado por desfazer as amarras dos elementos da narrativa, predominantes no romance tradicional. Nesse romance em que espaço, tempo, narrador e protagonista se apresentam em duas versões, cabe ao leitor conduzir a história, sem deixar que indicações falsas e afirmações parciais o demovam do seu propósito de liberar o imaginário.

Dentro dessa história, aparecem dois narradores: o narrador-engenheiro e o narrador-jornalista. Esses narradores têm uma tarefa dupla: decifrar um mistério e prender esse leitor, por meio de pistas suspeitas e de interpretações subjetivas. O leitor, inicialmente, não se dá conta disso e, quando percebe, já está fazendo todas as supostas conjecturas sugeridas pela fala dos narradores: ele caiu na armadilha da leitura e agora só conseguirá sair quando confirmar o mistério da trama (porque desvendá-lo é impossível).

Nove noites aprimora as técnicas narrativas, burilando-as. Existe um narrador para o fato e um para a ficção. Afinal, porém, o que é fato e o que é ficção nessa obra? O próprio Bernardo Carvalho responde, na entrevista a Flávio Moura:

“A indistinção entre fato e ficção faz parte do suspense do romance. Por isso, não vejo sentido em dizer o que é real e o que não é. Isso tem a ver com meus outros livros. Também neles há um dispositivo labiríntico, em que o leitor vai se perdendo ao longo na 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, tudo é ficção. (MOURA, 2005).

Como observadores atentos, os narradores de **Nove noites** pesquisam e inventam fatos, com base na experiência vivida por outra pessoa, e por isso são capazes de dar “sangue e vida” aos seres de sua ficção. Bernardo Carvalho cria sua história dentro de uma estética contemporânea, possibilitando novas indagações acerca da narrativa atual que, partindo da figura da ardilosa Sherazade, mestra na arte de contar histórias, foi renovando-se diante de uma multiplicidade de efeitos estéticos, capazes de inseri-la no ato da modernidade.

Essa é agora a finalidade deste trabalho: mostrar, por meio da análise de **Nove noites**, como essa tendência se manifesta, partindo da hipótese que tanto o narrador-engenheiro quanto o narrador-jornalista podem ser considerados “ficcionalistas”. Ao narrar os episódios da história (sobre o antropólogo Buell Quain), eles estão observando a vida do outro, e as ações chegam a parecer autênticas porque são baseadas no critério da verossimilhança.

3 DAS PÁGINAS DA VIDA PARA AS MARCAS DA FICÇÃO

Cada um lê os poemas como pode e neles entende o que quer, aplica o sentido dos versos à sua própria experiência acumulada até o momento em que os lê. (CARVALHO, 2002, p. 114).

Quando uma narrativa literária se apresenta para o leitor, suas primeiras páginas contêm um mistério envolvente, algo enigmático que arrebatava para dentro deste espaço mágico. A história, muitas vezes, nem é tão repleta de originalidade, às vezes, nem se sabe quem a escreveu. O autor não deixou ali sua assinatura, mas seu registro está lá, imponente, atravessando séculos... A grandiosidade e a magia de um texto nascem da genialidade do narrador: uma das vozes com a qual o autor dialoga e de que o autor se utiliza para contar uma história.

O processo de narrar, hoje, é mais aberto, permitindo aos componentes estéticos maior flexibilidade. Isso leva a atitudes cada vez mais ousadas na arte de contar histórias. A criatividade e a imaginação surpreendem o leitor ainda acostumado à estrutura linear do texto. Essa é, sem dúvida, uma característica que parece ter vindo para ficar, mexendo com a tradição narrativa, sem, contudo, quebrar seu encantamento.

Esse comportamento pode ser um sinal dos novos tempos, em que ao ser humano é dada a oportunidade de expor suas faces diversas. A literatura, em todas as épocas sempre sensível a brisas e tempestades que passam pelo Universo, não está alheia a essa transformação, como afirma Calvino:

(...) a literatura vem se impregnando dessa antiga ambição de representar a multiplicidade das relações, em ato e potencialidade. (...).

A excessiva ambição de propósitos pode ser reprovada em muitos campos da atividade humana, mas não na literatura. A literatura só pode viver se se propõe a objetivos desmesurados, até mesmo para além de suas possibilidades de realização. Só se poetas e escritores se lançarem a empresas que ninguém mais ousaria imaginar é que a literatura continuará a ter uma função. (CALVINO, 1990, p. 127).

O autor brasileiro Bernardo Carvalho, jovem, talentoso e bastante sensível aos problemas de seu tempo, parece ter essa verve literária contemporânea e sabe captar esse clima que faz a ficção atual se apresentar sob estruturas múltiplas. Seu livro **Nove noites**, ao ser submetido a uma análise, pode dar uma idéia desse processo evolutivo nos componentes da narrativa, com ênfase para o papel do narrador, elemento imprescindível para se compreender a trama a partir da qual foi criada essa história.

Em **Nove noites**, conforme já foi dito, narra-se a história de Buell Quain, um antropólogo norte-americano que veio ao Brasil, em 1939, a fim de estudar os costumes da tribo dos índios krahô. O antropólogo cometeu suicídio, e os motivos dessa morte nunca foram esclarecidos. Quem desenterra essa história, em 2001, é um jornalista que lê o nome do antropólogo no jornal e o assimila a algum fato de sua vida, mas não sabe qual. O jornalista resolve, então, procurar a autora do artigo para saber mais sobre Buell Quain. Nessa passagem da narrativa, o narrador revela, sutilmente, a possibilidade de um livro ser escrito com a história do antropólogo, conforme se vê a seguir:

Procurei a antropóloga que havia escrito o artigo. A princípio, foi seca no telefone (...). Queria ter certeza que os meus objetivos não eram acadêmicos (...). Supôs que eu quisesse escrever um romance, que meu interesse fosse literário, e eu não a contrariei (...). Foi ela quem me indicou as primeiras pistas. (CARVALHO, 2002, p. 14).

Esse jornalista é o narrador principal da história e vive em São Paulo, no ano de 2001. Os fatos narrados pelo jornalista são intercalados por trechos do testamento de Manuel Perna, um engenheiro que conviveu com o antropólogo, em 1939. Observa-se, então, a presença de dois narradores para contar a mesma história. Um o fará por meio de pesquisas em arquivos, procurando informações sobre a vida do antropólogo e sua permanência no Brasil. O outro, por meio da carta testamento, que revela sua versão da história, pois o engenheiro conhecera Buell Quain e convivera com ele, num período de nove noites, durante as quais o antropólogo lhe fizera confidências sobre sua vida.

O narrador-engenheiro deixa claro que está escrevendo o testamento para alguém com o propósito de que não se perca para sempre aquilo que ouviu do antropólogo. E ele relata:

Passei anos à sua espera, seja você quem for, contando apenas com o que eu sabia e mais ninguém, mas já não posso contar com a sorte e deixar desaparecer comigo o que confiei à memória (...). Me perdoe. Não posso me arriscar. Já não estou em condições ou idade de desafiar a morte. (CARVALHO, 2002, p. 8).

Segundo Benjamin, “a morte é a sanção de tudo o que o narrador pode contar. É da morte que ele deriva sua autoridade” (1985, p. 208). Essa afirmação pode dar ao narrador-engenheiro o perfil daqueles que contavam as antigas narrativas, tão admiradas pelo filósofo. Melhor não esquecer, porém, que, nesse caso, se trata da revelação de um segredo. O engenheiro não escreve porque vive a experiência da morte, mas, sim, porque quer cumprir uma missão que, supostamente, lhe foi destinada, ao se tornar confidente de Buell Quain durante nove noites, expressão tomada, inclusive, como nome do romance. Ele relata:

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 (...). (CARVALHO, 2002, p 46).

Delineia-se, assim, a estrutura na qual se armará a trama, com ênfase evidente para o papel do narrador. É claro que os outros elementos da narrativa são também importantes e serão comentados no decorrer desta análise, mas os esclarecimentos sobre o narrador são a prioridade desse estudo.

3.1 A história fictícia e a história imaginada

Antes de mais nada, cumpre esclarecer que esta narrativa não pode, em momento algum, ser entendida como uma transposição fiel do real. Embora Bernardo Carvalho seja um jornalista e alguns dados de sua biografia possam ser confundidos com a trama vivida pelo narrador-jornalista, nada há nessa história que indique algo semelhante a uma autobiografia. O autor dessa história é, paradoxalmente, alguém que inexiste a ela. O professor e crítico

Michel Foucault, num artigo que fala sobre o desaparecimento do escritor na obra, já tratou com propriedade desse assunto, explicando que a escrita contemporânea

se desenrola como um jogo que vai infalivelmente além de suas regras, e passa assim para fora. Na escrita, não se trata de manifestação ou da exaltação do gesto de escrever: não se trata da amarração de um sujeito em uma linguagem: trata-se da abertura de um espaço onde o sujeito que escreve não pára de desaparecer. (FOUCAULT, 2001, p. 268).

O próprio autor, no final do livro, ao fazer os agradecimentos, esclarece:

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. Ao longo da pesquisa que o precedeu, contei com o auxílio de várias pessoas (...). Nenhuma dessas pessoas tem responsabilidade pelo conteúdo ou pelo resultado final da obra. (CARVALHO, 2002, p. 169).

Essa combinação de realidade e ficção predomina na história, com a possibilidade de inserir o imaginário, componente potencial da fala dos dois narradores, o qual torna a narrativa completamente possível, mas indiscutivelmente irreal. Segundo Iser,

No ato de fingir, o imaginário ganha uma determinação que não lhe é própria e adquire, deste modo, um atributo de realidade; pois a determinação é uma definição mínima do real. Na verdade, o imaginário não se transforma em um real, por efeito da determinação alcançada pelo ato de fingir, muito embora possa adquirir aparência de real, na medida em que por este ato pode entrar no mundo dado e aí agir. (ISER, 1996, p. 15).

Fatos, fotos, locais e pessoas reais compõem essa trama, é verdade, em meio também ao produto da imaginação fértil desse talentoso escritor que lança os narradores da história numa aventura, tendo como companheiro o leitor. Acontecimentos reais e imaginários são cuidadosamente articulados no decorrer da história, resultando numa narrativa complexa e bastante original, conforme escreve Celiza Maria Soares sobre o livro:

Então, o que percebemos é que, ao construir uma enunciação que nega e afirma, com a mesma intensidade, o caráter autobiográfico do romance, Bernardo Carvalho consegue, com sofisticada manobra, embaralhar as fronteiras entre ficção e realidade, como poucas vezes antes fora tentado fazê-lo. (SOARES, 2004, p. 57).

Uma composição assim, que trabalha com essa relação ambígua entre realidade, ficção e imaginação, assume aspectos de quebra-cabeça, de história policial, é verdade. Ela não deixa, entretanto, de confirmar seu propósito literário, voltado para a combinação do real e do ficcional no mesmo enredo, pois Buell Quain pode ter uma história, e o narrador tem uma história a contar.

Entendida, aqui, como uma completa história de ficção, **Nove noites** deve ser encarada a partir da junção de seus elementos estéticos, todos apresentados em duas versões: o tempo (2001 e 1939), o espaço (São Paulo e a selva amazônica), a trama (o suicídio do antropólogo e a experiência do jornalista) e o narrador (o jornalista e o engenheiro).

A história se inicia com a fala do narrador-engenheiro, que no livro aparece escrita em itálico, distinguindo-o do outro narrador, e se inicia com a enfática afirmação: “*Isto é para quando você vier.*”, chamando a atenção para o que vai contar e advertindo sobre a relatividade dos fatos. Este narrador faz a primeira apresentação do personagem principal, o antropólogo:

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 (...). Que o antropólogo americano Buell Quain, meu amigo, morreu na noite de 2 de agosto de 1939, aos vinte e sete anos. Que se matou sem explicações aparentes, num ato intempestivo e de uma violência assustadora (...). (CARVALHO, 2002, p.7).

O narrador-engenheiro vai contar a história “como se” ela tivesse acontecido. Expressões subjetivas pontuam seu discurso, e o uso da letra em itálico destaca sua fala da fala do narrador-jornalista. Esses relatos se intercalam, e o que conta o narrador-engenheiro parecer validar a invenção do discurso do outro. Nesse caso, dá-se a apresentação da realidade, assinalada como produto da imaginação. Segundo Iser,

(...) retorna ao texto ficcional uma realidade de todo reconhecível, posta, entretanto sob o signo do fingimento. Por conseguinte, este mundo é posto entre parênteses, para que se entenda que o mundo representado não é o mundo dado, mas que deve ser entendido apenas como se o fosse. (...). Pelo reconhecimento do fingir, todo o mundo organizado no texto literário se transforma em um *como se*. (ISER, 1996, p. 24).

Interrompida a fala do engenheiro, entra em cena o narrador-jornalista, sem nenhuma conexão aparente com a fala de seu ‘colega’, pondo-se em ação de narrar o que pode ser chamado de segundo capítulo do livro. A marca característica do início de seu relato é: “Ninguém nunca me perguntou.”. Ele também fará a apresentação do personagem principal, contando como esse nome surgiu em sua vida:

Ninguém nunca me perguntou. E por isso também não 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 às vésperas da Segunda Guerra. (CARVALHO, 2002, p.13).

Este discurso será permeado por recortes da realidade, visando à maior veracidade possível, para conduzir o sentido da trama, focada em Buell Quain. Entretanto, quem terá sido Quain? (Conforme o trocadilho permite!). Então se lança o narrador-jornalista na aparente busca de informações. Segundo Iser, essa pode ser uma proposta de

(...) ficção que dissimula seu caráter, pois nela se mantêm os critérios ‘naturais’. É mesmo possível que a função da dissimulação seja de manter intactos os critérios ‘naturais’, para que a ficção seja compreendida como uma realidade. (ISER, 1996, p. 25).

Iser salienta, ainda, que tal atitude não pode ser confundida com o mundo transformado pelo “como se”, produto de uma realidade fingida, “objeto de uma encenação”. Buell Quain será construído, então, pelo narrador-engenheiro, “como se” este o conhecesse. O antropólogo será também construído pelo narrador-jornalista, por meio de entrevistas, fotos,

cartas e depoimentos. Após cumprirem essa tarefa, os dois narradores se fundem, restando ao jornalista a tarefa não menos complexa de revelar sua participação na história.

Até aqui se observou a narrativa a partir do ângulo em que podem ser ajustados seus dois narradores, que têm suas falas entendidas neste estudo como um diálogo, em que as falas se interpõem: o relato por meio da investigação e o relato por meio da lembrança. Tudo precisa ser tomado com atenção, pois os dois narradores se revelam comprometidos pelo critério da dissimulação.

Assim tem início essa história cheia de mistérios, pistas e até mesmo de alucinações, que prenderá o leitor, seduzindo-o, confundindo-o, levando-o a se embrenhar num mundo aberto às possibilidades, de verdades incertas e de comportamentos instáveis. Os dois narradores falam em primeira pessoa e estão em busca da verdade sobre o suicídio, mas essa será uma missão improvável, conforme se antecipa no início da história:

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. Pergunte aos índios. Qualquer coisa. O que primeiro lhe passar pela cabeça. E amanhã, ao acordar, faça de novo a mesma pergunta. E depois de amanhã mais uma vez. Sempre a mesma pergunta. E a cada dia terá uma resposta diferente. A verdade está perdida entre todas as contradições e disparates. (CARVALHO, 2002, p. 7).

Justifica-se, com isso, a hipótese deste estudo: uma vez que a representação do discurso na ficção contemporânea independe de um narrador onisciente, que dispõe de todos os fatos, narrando-os com confiabilidade e segurança, não é incorreto afirmar que a narrativa de Bernardo Carvalho trata de uma história sobre duas histórias: a de Buell Quain e a do narrador-jornalista. Essas duas histórias se inter-relacionam à medida que os relatos dos narradores se intercalam, revelando os pontos em comum entre a vida do antropólogo e a do narrador-jornalista.

Esses narradores, como já foi dito, parecem comportar-se como “ficcionalistas”, cruzando sua observação da experiência alheia com a observação que caracteriza o comportamento do leitor. Assim surge a história, assim se representa o narrador, menos experiente, talvez, mas bastante perspicaz, a ponto de fazer da história do outro uma moldura para sua própria história.

3.2 A dialética do foco narrativo contemporâneo

Curiosamente, pode dizer-se que ocorre uma troca “virtual” de informações entre os narradores de **Nove noites**, como se se desenvolvesse um diálogo entre os dois, conforme já foi dito. A cada trecho que narra, o jornalista conta o que descobriu com sua pesquisa sobre o antropólogo. Já o engenheiro, a cada trecho que escreve da carta, conta o que ouviu do antropólogo, durante as nove noites em que passaram juntos. Os dois criam uma narrativa misteriosa e envolvente, que chega a fazer o leitor se esquecer de que tudo não passa de produto da imaginação.

Em **Nove noites**, o ato de narrar fica submetido às impressões de cada narrador, à sua percepção e interpretação dos fatos. Eles narram descompromissados com o critério da objetividade, como afirma Theodor Adorno, sobre a desobrigação para com a presença do real que se instalou nos romances modernos:

Visto do ponto de vista do narrador, o fenômeno se deu por causa do subjetivismo, que não admite mais a matéria intransformada, e com isso solapa o mandamento épico da objectualidade. Quem hoje mergulhasse (...) na objetividade das coisas (...) seria forçado ao gesto da imitação artesanal. Ficaria culpado de se entregar ao mundo com um amor que pressupõe que o mundo tem sentido (...). (ADORNO, 1980, p. 269).

Os narradores passam a ter sobre seus relatos uma autonomia, ao produzirem, cada um deles, uma versão para o caso. O real, que durante muito tempo foi base de sustentação para o romance, não é mais condição para as narrativas, pois segundo o filósofo, “desintegrou-se a identidade da experiência – a vida articulada e contínua em si mesma (...)”. (ADORNO, 1980, p. 269).

No caso dos narradores de **Nove noites**, essa subjetividade parece acentuada pela característica observada em ambos de pontuar suas falas com certa paranóia, com uma espécie de visão comprometida por delírios imaginativos, o que, certamente, faz o leitor suspeitar das informações, ou, no mínimo, ser mais criterioso com relação aos fatos contados.

Essa tendência para uma imagem distorcida dos fatos pode fazer parte da intenção de ambos em manter um clima nebuloso para a narrativa, para enfatizar ainda mais o mistério do suicídio do antropólogo, além de corresponder, também, à caracterização final do personagem

Buell Quain, cuja mente perturbada e os delírios persecutórios dos quais tinha mania fazem parte do retrato psicológico composto pelos narradores.

Além disso, reforçar a falta de lucidez nas atitudes é algo que pode ser indício da ausência proposital de equilíbrio na narrativa, uma indicação de que os pontos de vistas são múltiplos e inconstantes. Assim, essas visões distorcidas são justificadas pelos narradores, ora como resultado do excesso de bebida, na fala no narrador-engenheiro:

(...) Estava cansado. Bebemos e conversamos. Era preciso que nos conhecêssemos (...). Sentiu-se ofendido e não parou mais de falar (...). Queria ver as ilhas do Pacífico Sul, a ilha encantada de um filme, as gotas de prata de um amor proibido. Não sei o quanto conheceu dele, muito mais do que eu, não tenho dúvidas, mas seria demais lhe dizer que o dr. Buell, meu amigo, bebeu comigo e me contou que procurava entre os índios as leis que mostraram ao mesmo tempo o quanto as nossas são descabidas e um mundo no qual por fim ele coubesse? (CARVALHO, 2002, p.48).

ora como alucinações de uma mente perturbada, no caso do narrador-jornalista:

(...) porque em momento nenhum deixei de desconfiar da possibilidade, ainda que pequena, de uma confusão ou de um delírio de minha parte. Podia ter ouvido errado, os meses que precederam a morte do meu pai foram especialmente tensos, e eu não andava com a cabeça no lugar. (CARVALHO, 2002, p. 153).

Trata-se, pois, de uma técnica de narrar que envolve ambigüidade, mas que nem por isso exige menos habilidade. O discurso, agora, não se apresenta mais como seguro, confiável, pois quem narra já não detém mais a experiência e, além de tudo, confessa suas fragilidades, reconhece sua vulnerabilidade, numa atitude bastante diferente daquela proposta por Walter Benjamin que fala sobre o compromisso do narrador com aquilo que narra. Segundo Benjamin, a narrativa é

uma forma artesanal de comunicação (...). Assim se imprime na narrativa a marca do narrador, como a mão do oleiro na argila do vaso (...). Assim, seus vestígios estão presentes de muitas maneiras nas coisas narradas, seja na qualidade de quem as viveu, seja na qualidade de quem as relata. (BENJAMIN, 1985, p. 205).

Vê-se, pois, que o narrador parece não ter mais a pretensão de ser o detentor da sabedoria. A experiência, aliada ao orgulho de contar uma história, pode não ser a maior qualidade de quem fala na ficção de hoje. O narrador não precisa esconder sua fragilidade e pode, até mesmo, confessá-la ao leitor.

O sujeito isolado, mergulhado em si mesmo, conforme descreveu Benjamin como sendo o narrador do romance moderno, também não encontra tantos parâmetros nestas narrativas ficcionais das últimas décadas. A introspecção como forma de trazer à luz uma história plena de reflexões, embora tenha produzido excelentes romances no século XX, parece pouco atrativa para a literatura enquanto representação artística.

Na falta da experiência e sem vontade, ou possibilidade de introspecção, toma lugar o poder da imaginação do narrador-engenheiro, como se vê a seguir:

Muitas vezes não entendi o que dizia, mas ainda assim compreendia o que estava querendo dizer. Eu imaginava. (...) O que eu ouvi, já não sei se foi fato ou fruto de um conjunto de imaginações, minha e dele, a começar pelas visões de que me falava. (CARVALHO, 2002, p. 112).

Ou da criatividade do narrador-jornalista, conforme o trecho abaixo:

Os papéis estão espalhados em arquivos no Brasil e nos Estados Unidos. Fiz algumas viagens, alguns contatos, e aos poucos fui montando um quebra-cabeça e criando a imagem de quem eu procurava. Muita gente me ajudou. Nada dependeu de mim, mas de uma combinação de acasos e esforços (...). (CARVALHO, 2002, p.40).

A modernidade e o surgimento da informação, vistos com reserva por Benjamin, tornam-se integrantes naturais e frequentes nas narrativas. A tecnologia pode ser um benefício, como no caso de **Nove noites**, em que internet, avião, televisão, jornal e telefone estão à disposição do narrador-jornalista, para que ele conclua sua tarefa. Esse talvez seja um

paradoxo da era da informática: amplia as possibilidades do indivíduo, mas dificilmente provê todas as pessoas de meios para aumentar suas perspectivas.

O narrador criado por Bernardo Carvalho foge completamente do padrão da narrativa tradicional e sua proposta é a de narrar a experiência do outro. Como se vê, lança-se um desafio, e a estrutura da narrativa é desconstruída. Para contar a história, cria-se um narrador que preenche as lacunas deixadas pelo narrador principal. Diante desse aspecto, entende-se o estabelecimento da dialética entre os discursos, pois a fala do engenheiro atribui crédito à fala do jornalista, ainda que não se constatem relações entre elas.

Os dois narradores apóiam seu enredo na vida de Buell Quain, na experiência vivida pelo antropólogo. Essa técnica configura-se em marca da narrativa contemporânea, como observa Souza:

O roubo das histórias alheias, a condensação de cenas vividas em sonho ou lidas nos livros, permitem dotar a memória dos textos da única certeza de que todas as histórias estariam de antemão, atravessadas pelo olhar alheio, o que se irá distinguir da concepção benjaminiana de narrativa tradicional, na qual se destacava a lição da experiência pessoal como fonte geradora dos relatos. (SOUZA, 2002, p. 28).

Esse narrador principal pode ser chamado, de acordo com Silviano Santiago (2002, p. 40), de narrador “ficcionista” pois, por meio da observação da vida do outro, transmite certa sabedoria. Isso significa dizer que ele é ficcionista na medida em que torna “autêntica” uma ação baseada no critério da verossimilhança. A esse respeito, o crítico escreve:

(...) o narrador pós-moderno (...) tem de dar ‘autenticidade’ a uma ação que, por não ter o respaldo da vivência, estaria desprovida de autenticidade. Esta advém da verossimilhança que é produto da lógica interna do relato. O narrador pós-moderno sabe que o ‘real’ e o ‘autêntico’ são construções da linguagem. (SANTIAGO, 1989, p. 40).

Em **Nove noites** há um narrador que não viveu os fatos que vai contar, pelo contrário, buscou-os por meio de pesquisas e entrevistas, mas soube, com inteligência e criatividade, torná-los bastante verossímeis, a ponto até de serem confundidos com o real. A “lógica interna do relato”, nesse caso, é garantida pela presença do narrador-engenheiro, criado de

forma a completar os espaços que não se preenchiam com as informações do narrador-jornalista.

Constrói-se, assim, a trama do personagem Buell Quain pelo narrador-engenheiro que marca seu relato com expressões de subjetividade, com indicações de parcialidade e total ausência de neutralidade. A verossimilhança da história fica garantida, mas a isenção do narrador não, conforme se pode constatar nas passagens a seguir, cujos trechos mais comprometedores da fala foram aqui ressaltados em negrito:

Quando ele decidiu que não podia mais ficar na aldeia e comunicou aos índios sua decisão (“Já pedi às nuvens que me tirem daqui e nada aconteceu”, ele teria dito a uma índia, **mas não lhe peço que acredite em mais nada** – a verdade depende apenas da confiança de quem ouve) (...). (CARVALHO, 2002, p. 25).

(...) **O que agora lhe conto é a combinação do que ele me contou e da minha imaginação ao longo de nove noites.** Foi assim que imaginei o seu sonho e o seu pesadelo. O paraíso e o inferno. Na primeira noite ele me falou de uma ilha no Pacífico, onde os índios são negros (...). (CARVALHO, 2002, p. 47).

(...) Nunca vi ninguém tão só. Durante sua estada em Carolina, vinha à minha casa no final da tarde e conversávamos noite adentro. Muitas vezes não entendi o que dizia, mas ainda assim compreendia o que estava querendo dizer. **Eu imaginava** (...). (CARVALHO, 2002, p. 111).

O que eu vi, nunca falei. Fiquei à sua espera. **O que eu ouvi, já não sei se foi fato ou fruto de um conjunto de imaginações,** minha e dele, a começar pelas visões de que me falava. (...). De certo modo ele se matou para sumir do seu campo de visão, para deixar de se ver. (CARVALHO, 2002, p. 112).

Como se vê, trata-se de um relato em que o compromisso com o ato de narrar independe da onisciência do narrador. Ele também pode vacilar, questionar a validade de seu discurso sem que isso comprometa a veracidade da trama. O fato de o narrador oscilar é um indício de que a autonomia dos elementos ficcionais se torna um recurso com o qual podem ser contempladas as narrativas.

Trata-se de uma característica que não prejudica as novas histórias, mas dá a elas um contorno diferente, intrigante e mais autêntico. Segundo Silviano Santiago, o texto de Walter Benjamin contrasta a plenitude da narrativa clássica com o que surge como novo e incompleto e afirma que o filósofo valoriza o

pleno a partir da constatação do que nele se esvai. E o incompleto – antes de ser inferior – é apenas menos belo e mais problemático (...). Trata-se de julgar belo o que foi e ainda é – no caso, o narrador clássico - , e de dar conta do que apareceu como problemático ontem – o narrador do romance - , e que aparece ainda como mais problemático hoje – o narrador pós-moderno. (SANTIAGO, 1989, p. 40).

Esse narrador pós-moderno, com ou sem rótulo, é mesmo complicado, e por que não o seria, tendo em vista, como já foi dito, as transformações pelas quais passa a humanidade? A arte de narrar não poderia continuar sendo a mesma, e muitas das histórias refletiram isso em sua composição, fato que parece contestar, num período recente da crítica literária, a proposta dos formalistas russos. Segundo as palavras de Chklovski, “A nova forma não aparece para exprimir um novo conteúdo, mas para substituir a velha forma que já perdeu seu caráter estético.” (apud EIKHENBAUN, 1978, p. 19).

As narrativas que registram essa transformação em sua composição são, pois, um indício de que a forma também se torna elemento singular, diferente e capaz de acompanhar a obra literária em sua passagem pelo túnel da civilização, mantendo-a em compasso com as demais formas de representação artística, sem que ela perca, contudo, sua característica de expressar o sublime pelo caminho das palavras.

Em especial no caso de **Nove noites**, não se pretende aqui tratá-la como uma narrativa “menos bela”, mas, sim, como diferente, atual, cujo ritmo de leitura parece ser determinado pela velocidade dos acontecimentos cotidianos e cuja estrutura não linear e oscilante tem a ver com o comportamento do ser humano diante da infinidade de opções comportamentais que se situam ao seu redor.

3.3 O narrador desaparece em meio à história

Não é nada fácil viver num mundo que, a cada dia, parece estar à beira do caos e manter uma postura de indiferença e serenidade. Os acontecimentos atuais abalam as estruturas sociais e individuais. Levando em conta essa nova ordem (ou falta de ordem) que se propõe para o mundo de hoje, é possível colocar os narradores de **Nove noites** como portadores de uma fala que representa essa vulnerabilidade. E o principal recurso utilizado por eles é a descrição do personagem Buell Quain, desajustado e perturbado, tanto na fala do narrador-engenheiro, como se observa a seguir:

Queria ver as ilhas do Pacífico Sul (...). (...) o dr Buell, meu amigo, bebeu comigo e me contou que procurava entre os índios as leis que mostrariam ao mesmo tempo quanto as nossas são descabidas e um mundo no qual por fim ele coubesse? Um mundo que o abrigasse (...). (CARVALHO, 2002, p. 48).

Numa das vezes em que me falou de suas viagens pelo mundo, perguntei aonde queria chegar e ele 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 não esteja no meu campo de visão”. Eu poderia ter dito a ele, mas não tive coragem, que não precisava procurar, que se fosse por isso não precisava ter ido tão longe. Porque ele nunca estaria no seu próprio campo de visão, onde quer que estivesse, ninguém nunca está no seu próprio campo de visão, desde que evite os espelhos. Às vezes me dava a impressão de que, a despeito de ter visto muitas coisas, não via o óbvio, e por isso acreditava que os outros também não o vissem, que pudesse se esconder. (CARVALHO, 2002, p. 111).

Quanto na fala do narrador-jornalista, conforme mostram os trechos selecionados:

Os Kamayurá inventavam histórias e lendas para acirrar o clima de terror. Tinham uma sensibilidade muito aguçada para a maldade psicológica. E de alguma forma devem ter percebido a vulnerabilidade psíquica do antropólogo, tanto que jogavam com sua solidão e com seu equilíbrio delicado (...). (CARVALHO, 2002, p. 52).

Se estava realmente louco, e a despeito do clichê psicológico, era então uma fuga de si mesmo, do duplo que o mataria na eventualidade de uma nova crise, que se aproximava. Deve ter sentido a iminência de uma nova crise e decidido ir embora antes que fosse tarde demais. Na solidão, vivia acompanhado de seus fantasmas (...). (CARVALHO, 2002, p. 112).

Buell Quain, torna-se um referente de que se utiliza o narrador para construir seu mundo ficcional. A narrativa se desenvolverá não pela lógica, aparente, de explicar o violento suicídio do antropólogo, mas pela proposta de dar vida a ele, uma vida assim como a entendem os narradores desse romance.

O professor e pesquisador Fernando Segolin (2006), num trabalho que busca delinear as transformações do personagem no percurso da narrativa, sem, entretanto, tentar defini-los dentro de qualquer período literário, apresenta as “diferentes posturas” adotadas por esse elemento ficcional no decorrer do tempo.

Aqui interessa apurar as conclusões de Segolin sobre o personagem moderno, destacando sua complexidade e a “inecenssialidade” dos seus predicados, fato que parece indicar que os seres narrativos, agora, passam a ser aderentes ao texto, o qual se torna sujeito da ação, “um texto que se define como o palco e o ator, o processo e o produto de um agir metalingüístico”.(2006, p.85).

Outra conclusão do professor sobre um possível delineamento do personagem, nas histórias modernas, está relacionado com a presença do anti-personagem, definido como

Pura negatividade, uma vez que se revela, na incongruência de seus elementos constituintes, como um anti-agente e um anti-sujeito. Ou seja, a personagem, não se orientando mais em direção a um fim ou objeto determinado, caracterizando-se antes de tudo com um agente cujo fim ou objeto inexistente, não chega a se definir nem como agente, nem como sujeito. (SEGOLIN, 2006, p. 101).

Essa criatura revela-se como “palco de um movimento dialético e contraditório (...)”, em que se descortinam as engrenagens da ficção, expondo, paralelamente ao mistério da história, seu mecanismo de criação. Segolin constata que esse procedimento desnuda

O esqueleto significativo que sustenta essa ilusória carnadura mimética, a fim de mostrar que a ‘a verdade’ do mesmo modo que a ‘não-verdade’, pelo menos em literatura, ‘nasce das palavras e de seu arranjo’, e não da pretendida adequação das mesmas em relação a um ponto de referência extra-verbal. (SEGOLIN, 2006, p. 100).

Como se constata, personagem-texto e anti-personagem apresentam nuances diferentes para Segolin. Entretanto, personagem-texto e anti-personagem, conforme entende esta análise, propiciam a oportunidade de confirmar a construção do antropólogo Buell Quain como o desafio dos narradores de **Nove noites**.

O antropólogo, ora encaixado num texto que se sobressai na ação narrativa, ficando, pois, subordinado ao rumo que a história vai tomar, ora fragmentado em pistas, cuja intenção, conforme já foi dito, parece ser sempre a de despistar, afinal é construído, em meio à fala propositalmente ambígua dos narradores, e se apresenta ao leitor, até então ciente apenas do seu suicídio. Segolin atenta para esse tipo de construção, fazendo o seguinte comentário:

Logo, ao contrário do que sempre se disse, a personagem não é o retrato do homem, mas o homem reduzido a uma linguagem que, antes de reproduzi-lo o transforma e o nega, propondo-o como um complexo de significantes, que nada têm a ver com ele, mas que ambigualmente nos aproxima dele, na medida em que nos sugere um modo de vê-lo. (SEGOLIN, 2006, p. 126).

Os narradores transpõem para Buell Quain a inquietação que toma conta da humanidade e que, na criação artística, se representa por meio de um personagem cujo estado de espírito, marcado pelo conflito existencial, é confirmado pela marca da duplicidade desta narrativa. Paradoxalmente, a combinação dos detalhes apresentados pelo engenheiro e pelo jornalista configuram uma espécie de equilíbrio numa história cujo desequilíbrio é o ponto que prende o leitor até o final.

Silviano Santiago atenta, conforme já foi dito, para uma espécie de indiferença do narrador atual para com as técnicas do romance, colocando-se numa atitude que visa informar o leitor. Este narrador “se afirma pelo *olhar* que lança ao seu redor, acompanhando seres, fatos e incidentes (e não por um olhar introspectivo que cata experiências vividas no passado)”. (SANTIAGO, 1989, p. 43).

Esta não deixa de ser também, segundo o crítico, uma oportunidade que o narrador encontra agora para falar de si mesmo, a partir da narração da experiência que ele observa. De forma sutil, ele fala de si próprio enquanto cria, na cabeça do leitor, um enredo baseado no mistério do outro.

Unindo-se o discurso dos dois narradores, conforme já se constatou, obtém-se a construção do personagem Buell Quain. Entretanto, se for tomada apenas a fala do narrador-jornalista, subtende-se um conjunto maior de possibilidades como a metaficção, configurada na intenção de se escrever um romance, e a metanarrativa, cujos elementos se põem em representação.

Segundo Diana I. Klinger, o narrador-jornalista é obcecado pela forma violenta do suicídio de Buell Quain, e essa

obsessão pelo suicídio do antropólogo no Xingu revela um trauma do próprio narrador, que teria convivido na infância com os índios (...). Na busca de dados sobre Quain, o narrador volta ao Xingu para ouvir o que os índios lembram do Quain. Mas não consegue nenhuma informação, e em troca é ele quem lembra da infância, quando acompanhava o pai nas viagens pelas suas fazendas em Mato Grosso e Goiás. (KLINGER, 2003, p. 59).

O narrador-jornalista tem horror aos índios e à vida na selva, e ele revela isso à medida que vai relatando a experiência de Quain entre os índios, contando, aos poucos, sua própria experiência, o medo que sentia dos índios, a raiva por ter que acompanhar o pai pelas fazendas do Xingu. Assim ele descreve esses fatos que marcaram sua infância:

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 (...). Há uma estrada de terra que chega até a escada à entrada da casa (...). A maneira mais fácil de chegar é de avião (...). A estrada de terra leva da casa ao campo de pouso e depois segue direto para a mata, onde desaparece, como tudo ali, à procura de um caminho – ou talvez num impulso suicida. (CARVALHO, 2002, p. 60).

Essa etapa da vida do narrador-jornalista parece ter deixado marcas significativas, inesquecíveis e, quando ele tem que voltar ao Xingu, em 2001, para procurar informações sobre Buell Quain, a aversão e o pânico tomam conta dele, com a mesma força do passado.

Tanto tempo depois, a selva ainda não lhe agrada e os índios lhe causam repulsa, de acordo com seu relato:

Eu estava entre irritado e amedrontado. Tinha vontade de mandar o índio à puta que o pariu, mas não podia me indispor com a aldeia. Se é que havia alguma coisa a descobrir (e Leusipo a me intimidar punha ainda mais lenha nessa minha fantasia), era preciso ser diplomático. (CARVALHO, 2002, p. 96).

A terceira noite foi um inferno. Fazia um frio do cão e eu não arrumava posição na rede. Qualquer movimento me descobria. Quando o dia raiou, comecei a ouvir um grupo de homens cantando. Eles se aproximavam da casa. Gelei. (CARVALHO, 2002, p. 106).

O narrador-jornalista, paralelamente e de forma habilidosa, transpõe a experiência vivida por ele e pelo personagem Buell Quain, em meio aos índios da selva amazônica. Segundo a descrição que faz do antropólogo, cujo objetivo era estudar os costumes dos índios, o convívio na aldeia era um martírio para Quain, como se constata nesta passagem:

Na mesma carta, encontrada entre seus pertences levados pelos krahô para Carolina, Quain reclamava das dificuldades de trabalhar com os índios no Brasil: “ (...) Tanto os brasileiros como os índios que tenho visto são crianças mimadas que berram se não obtêm o que desejam (...). O clima é anárquico e nada agradável (...). O Brasil, por sua vez, sem dúvida, absorveu muitas das marcas mais desagradáveis das culturas indígenas com as quais teve contato inicialmente (...)” (CARVALHO, 2002, p.120).

A hipótese do trauma, sugerida por Klinger (2003), é aqui considerada. Entretanto, uma explicação para esse comportamento que leva o narrador a falar do outro como forma de falar de si mesmo também é apresentada por Silviano Santiago (1989). O crítico parte da pergunta “por que o narrador não narra *sua* experiência de vida?” (1989, p. 44).

De acordo com a explicação de Santiago, existem histórias cuja trama e desenvolvimento dos personagens não são tão significativos quanto o “mistério que cerca a figura do narrador” (1989, p. 44). Subtrair-se da ação possibilita, ao narrador, criar uma ficção voltada para a experiência do outro. A história pode contar, agora, com dois observadores:

narrador e leitor. A ausência da experiência de ambos leva à confirmação da importância do personagem nessa forma de configuração da narrativa.

Eis, então, um narrador que se apresenta enquanto apresenta o personagem. Trata-se de um processo gradual, que propõe uma conexão até natural entre os fatos que envolvem ambos. Quando o leitor percebe, é a vida do narrador-jornalista que também está acompanhando, estabelecendo comparações com a vida de Buell Quain, juntando, a partir dessa etapa da narrativa, as peças que faltavam para criar, junto com o narrador, uma ficção diferente, porém não menos envolvente e fascinante.

Até aqui, tentou-se delinear o perfil do narrador, objeto deste estudo, reconhecendo sua postura de observador, que se identifica com a postura do leitor. Abriu-se espaço também para discutir a performance desse componente estético que transita numa narrativa capaz de combinar o “real”, o “fictício” e o imaginário” como forma de representação artística. A esse panorama, integraram-se as figuras de Buell Quain e do narrador-jornalista.

Essas constatações foram feitas em uma narrativa que se desenvolve na ordem inversa à ordem cronológica (de 2001 para 1939), numa espécie de “salto temporal”, abrindo seqüências que são preenchidas conforme a leitura se desenvolve, numa espécie de “movimento para trás”. (NUNES, 1988, p. 32). As marcas temporais, juntamente com as marcas espaciais (São Paulo e selva amazônica) reforçam a dualidade da narrativa.

Constata-se, dessa forma, que outros recursos ficcionais se duplicam, acompanhando o estilo da voz narrativa, num equilíbrio paradoxal, uma vez que se enfatiza a inconstância e a oscilação do principal componente estético de **Nove noites**. Isso parece demonstrar que o ato de narrar pode exigir maior habilidade para com o uso dessas técnicas artísticas e também conhecimento da forma como se constroem as histórias, pois isso garante engenho e arte para quem deseja criar a partir da desconstrução.

Para finalizar esta análise, é interessante comentar a pertinência e atualidade de alguns fatos narrados em **Nove noites** que parecem refletir a continuidade cíclica não só dos medos que apavoram os homens, mas também dos rumos que se apresentam à civilização. Apesar de tantas mudanças e de tantos acontecimentos sobre os quais se falou neste estudo, constata-se, ainda, que os problemas cruciais com que deparou o personagem Buell Quain são notícias recentes no mundo atual e, mais do que nunca, real.

Dois casos reais ficam aqui registrados, como uma ponte, entre o passado e o presente, como um sinal do fio tênue que separa realidade de ficção. O primeiro acontecimento remete ao assassinato da missionária Dorothy Stang, ocorrido em fevereiro de 2005, tendo como

motivo o conflito por terras na Amazônia, conforme trecho da reportagem publicada pela revista **Veja**:

O plano da freira Dorothy Stang consistia em assentar 600 famílias em lotes de 100 hectares, no meio da floresta, para que cultivassem uma pequena plantação, produzissem leite e explorassem as riquezas da mata com assistência especializada, apenas nos limites do que a natureza é capaz de repor. Os homens que mataram a religiosa no sábado 12 representam inimigos que desejam uma situação bem diferente. Antes de mais nada, querem que a situação fundiária na Amazônia continue uma bagunça, para especular comprando e vendendo terras que pertencem ao Estado. Entre a compra e a venda, transformam em pasto pedaços imensos da maior floresta tropical do planeta. Primeiro, saqueando toda a madeira de lei que acham pela frente. Depois, queimando o que resta. Quando atacam o próximo naco de floresta, os rebanhos vão atrás deles, e as áreas ocupadas pelo boi dão lugar à agricultura intensiva, mecanizada, altamente rentável e com baixa ocupação de mão de obra. Para esses homens, lideranças como a irmã Dorothy são como pedras na frente de seus tratores. Para o Brasil, casos como esse são a oportunidade de ver um detalhe ampliado de uma realidade cotidiana na Amazônia. Há centenas de pontos de conflitos semelhantes aos de Anapu. Só no Pará, houve 264 assassinatos relacionados à luta pela terra na década de 90. (COUTINHO, 2005, p. 54).

O segundo fato é a notícia de uma pesquisa que divulga a lista dos países que têm população mais feliz. Segundo a pesquisa, cabe ao “pobre Vanuatu” o privilégio de viver com felicidade, conforme matéria também da revista **Veja**:

(...) Segundo a pesquisa, feliz de verdade é o povo de Vanuatu, um pequeno arquipélago do Pacífico Sul, agraciado com o primeiro lugar na lista. Vanuatu é um país com 210 000 habitantes que vivem basicamente da agricultura de subsistência – colhem coco, cacau e inhame – e não têm acesso a água potável de qualidade. Apenas 3% da população possui telefone fixo, e a mortalidade infantil é de 54 óbitos a cada 1.000 nascimentos, o dobro do índice brasileiro.

A classificação de Vanuatu no topo do *ranking* dos países mais felizes se explica pelos critérios usados na pesquisa, que levam em conta apenas três fatores: expectativa de vida, bem-estar e extensão dos danos ambientais causados pelo homem em cada país. Como os vanuatuenses se satisfazem com muito pouco, não sabem o que é sociedade de consumo nem sacrificam o meio ambiente para produzir riquezas, acabaram levando a taça. (SOUZA, 2006, p. 76).

Uma coincidência, simples talvez, apresenta-se entre essas notícias e os fatos que compuseram a trama de **Nove noites**. A floresta amazônica, cenário deste romance, foi território para o fim trágico que teve o antropólogo Buell Quain e a missionária Dorothy Stang. Vanuatu, no Pacífico Sul, corresponde ao paraíso terrestre imaginado pelo antropólogo na história enquanto que, na realidade de hoje, conforme a notícia da revista, é classificado como o lugar no mundo cujos habitantes se sentem mais felizes.

CONCLUSÃO

A arte de contar histórias acompanha o ser humano em sua trajetória, e a magia com que o resgata do mundo real lhe oferece o prazer e a possibilidade de entrar num cenário fantástico, vislumbrando acontecimentos, reais ou imaginários, transformados por essa forma de manifestação artística.

A voz do narrador encanta no palco da ficção, num mistério envolvente. Agindo assim, esse componente às vezes clama para si o enredo, às vezes o despista, mas sempre o manipula. O narrador apresenta-se ao leitor ora como conhecedor dos fatos que vai contar, ora como elemento envolvido nos fatos, mas sempre consciente de sua tarefa de condutor dessa barca literária.

As narrativas, na sua forma oral, são reconhecidas pela voz do experiente contador de histórias, que as repassa para as gerações, agregando-lhes sua sabedoria. Como disse Benjamin, a origem desse narrador remete a dois grupos, exemplificados pelo camponês sedentário e pelo marinheiro comerciante (BENJAMIN, 1985, p. 199).

Elevando-se à condição de romance, a narrativa moderna tem como foco, principalmente, um narrador ensimesmado, um sujeito isolado que nem por isso contempla as gerações com histórias menos brilhantes. A força de sua voz ressoa na mente do leitor, revelando o óbvio que a sociedade lhe esconde e também o não tão óbvio que ele esconde de si mesmo.

Amadurecendo, evoluindo, modernizando-se e transfigurando-se, a narrativa sobrevoa o século XXI, ainda sem sinal de aterrissar, mas permitindo que seus contornos sejam vistos, e o narrador está lá, comandante atento, da linhagem do contador de história e do sujeito ensimesmado, consciente, porém, da liberdade atingida pelos componentes da narrativa.

Quem procura agora a companhia do narrador deve estar atento: a interpretação do texto não é mais tão retilínea. Os elementos estéticos não primam tanto pela moral e pelos bons costumes, passando a compor histórias por meio de outros preceitos, ou, até mesmo, sem nenhum preceito.

Ambigüidade, multiplicidade de efeitos, lacunas propositais, tudo isso se torna pertinente nas narrativas, e o leitor deve estar prevenido, para acompanhar esse outro ritmo,

sem se esquecer, contudo, das grandes histórias da literatura e das fantásticas narrativas orais, por meio das quais a maioria dos seres humanos foi iniciada na arte de contar histórias.

Sherazade tem aqui seu feito reconhecido. Sua imaginação garantiu-lhe a vida e a imortalidade. As histórias rendem-se aos seus encantos, e o sonho de cada narrador deveria ser o de desposar a jovem princesa, garantindo-lhe, porém, a liberdade incondicional de seus pensamentos.

Muito tempo depois, Bernardo Carvalho torna-se escritor, e a sua técnica literária ainda tem muito que ser estudada e explicada. O narrador, porém, já deixa marca em suas histórias, confundindo o leitor e perturbando a crítica, que deve aceitar o desafio proposto e mostrar que um narrador habilidoso também pode deixar vestígios nas coisas narradas.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

a) Bibliografia de Bernardo Carvalho

CARVALHO, B. **Aberração**. São Paulo: Companhia Das Letras, 1993.

_____. **Onze**. São Paulo: Companhia Das Letras, 1995.

_____. **Teatro**. São Paulo: Companhia Das Letras, 1988.

_____. **As iniciais**. São Paulo: Companhia Das Letras, 1999.

_____. **Medo de Sade**. São Paulo: Companhia Das Letras, 2000.

_____. **Nove noites**. São Paulo: Companhia Das Letras, 2002.

_____. **Mongólia**. São Paulo: Companhia Das Letras, 2003.

_____. **Minha cegueira**. **Literatura e sociedade/ Departamento de Teoria Literária e Literatura Comparada/ Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas/ Universidade de São Paulo**. N.8. São Paulo: USP/FFLCH/DTLLC, 2005.

b) sobre Bernardo Carvalho

CASTELLO, J. Dissonância e atrito. **Revista Bravo!** Rio de Janeiro: 2003. Disponível em: <<http://www.planeta.terra.com.br/tropico/html/textos.htm>> Acesso em: 31 mar. 2005.

CIACCHI, A. O dizível e o indizível: representabilidades e conflitos na narrativa brasileira contemporânea. **Revista Engenho**. Governo da Paraíba: 2003. Disponível em: <<http://www.funesc.pb.br/004-literatura01shtml>>

COSTA LIMA, L. **Intervenções**. São Paulo: EDUSP, 2002.

DALCASTAGNE, R. Vivendo a ilusão bibliográfica. A personagem e o tempo na narrativa brasileira contemporânea. **Literatura e sociedade/ Departamento de Teoria Literária e Literatura Comparada/ Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas/ Universidade de São Paulo**. N.8. São Paulo: USP/FFLCH/DTLLC, 2005.

KLINGER, D. I. Nove noites em liberdade. **Revista Grumo**. Buenos Aires e Rio de Janeiro: 2003. p. 58 – 65. ISBN: 1667 – 3832.

MOURA, F. A trama traiçoeira de Nove noites. **Revista Semear**, 2005. Disponível em: <pphp.uol.com.br/tropico/html/textos>. Acesso em: 25 abr 2005.

PÉCORA, A. Segredos e distorções. **Revista Z – Revista do Programa Avançado de Cultura Contemporânea**. Rio de Janeiro: UFRJ, 2003. Disponível em: <<http://www.ufrj.br/pacc/z.html>>. Acesso em: 28 mar. 2005.

PINTO, S. R. Desmarcando territórios ficcionais: aventuras e perversões do narrador. In: OLIVEIRA, A.L.M. (org.) **Armadilhas ficcionais: modos de desarmar**. Rio de Janeiro: Editora 7 Letras, 2003. p. 81 – 96.

RESENDE, B. Enigma indecifrável. **Revista Z – Revista do Programa Avançado de Cultura Contemporânea**. Rio de Janeiro: UFRJ, 2003. Disponível em: <<http://acd.ufrj.br/pacc/beatriz.html>>. Acesso em: 28 mar. 2005.

SOARES, C. M. **O território em cena: limite e ficção em Bernardo Carvalho**. 2004. 80 p. Dissertação (Mestrado em Letras) – Departamento de Letras, Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro: 2004.

c) BIBLIOGRAFIA GERAL

ADORNO, T. A posição do narrador no romance contemporâneo. In: BENJAMIN, W. et al. **Textos escolhidos**. Trad. De José Lino Grünnewald et al. São Paulo: Abril Cultural, 1980. (Os Pensadores)

_____. Lírica e sociedade. In: BENJAMIN, W. et al. **Textos escolhidos**. São Paulo: Abril Cultural, 1983.

BAKHTIN, M. **Marxismo e filosofia da linguagem**. São Paulo: Hucitec, 1981.

BENJAMIN, W. **Obras escolhidas. Magia e Técnica, Arte e Política**. São Paulo: Brasiliense, 1985.

CALVINO, I. **Seis propostas para o próximo milênio**. Trad. Ivo Barroso. São Paulo: Companhia Das Letras, 1990. Cap. 5. p. 119 – 138.

CÂNDIDO, A. **Literatura e sociedade**. São Paulo: T. A. Queiroz, 2000.

_____. (org) **A personagem de ficção**. São Paulo: Perspectiva, 2002.

CHIAPPINI, L. Ficção, cidade e violência no Brasil pós-64: aspectos da história recente narrada pela ficção. In: LEENHARDT, J. & PESAVENTO, S. (orgs). **Discurso histórico e narrativa literária**. Campinas: Unicamp, 1998.

COELHO, C. F. M. Por que tanta saudade de Sherazade? **Semear**, n 7. Rio de Janeiro: Instituto Camões/PUC-Rio, 2002, p. 89 – 97.

COUTINHO, L. A mártir da floresta. **Veja**, Rio de Janeiro, Edição 1893, ano 38, p. 54 – 61, 23 fev. 2005.

- ECO, U. **Seis passeios pelos bosques da ficção**. Trad. Hildegard Feist. São Paulo: Companhia das Letras, 1994.
- _____. **Lector in fábula**. São Paulo: Perspectiva, 1979.
- EIKHENBAUM, B. et al. **Teoria da literatura: formalistas russos**. Porto Alegre: Globo, 1978.
- GAGNEBIN, J.M. **História e narração em Walter Benjamin**. São Paulo: Perspectiva, 1999. (cap. 3 - “Não contar mais?”).
- FOUCAULT, M. **Ditos e escritos III (Estética, Literatura e Pintura; Música e Cinema)**. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2001.
- HUTCHEON, L. **Poética do pós-modernismo**. Rio de Janeiro: Imago, 1988.
- JOLLES, A. **Formas Simples**. São Paulo: Perspectiva, 1972.
- LEITE, L.C.M. **O foco narrativo**. São Paulo: Ática, 1989.
- LEVY, P. **O que é virtual?**. Trad. Paulo Neves. São Paulo: Editora 34. 1996, p. 35 – 50.
- LIMA, I. P. A nova ficção. **Semear**, n. 7. Rio de Janeiro: Instituto Camões/PUC-Rio, 2002. p. 9 – 16.
- MACHADO, R. (org) **Nietzsche e a polêmica sobre o nascimento da tragédia**. Trad. Pedro Sussekind. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2002.
- NAZARIO, L. Quadro Histórico do Pós-Modernismo. In: GUINSBURG, J. & BARBOSA, A. M. (Org). **O Pós-Modernismo**. 1ª. ed. São Paulo: Perspectiva, 2005, v. 1, p. 23 – 70.
- NIETZSCHE, F. **O nascimento da tragédia ou helenismo e pessimismo**. Trad. J Guinszburg. São Paulo: Companhia Das Letras, 1992.
- NUNES, B. **O tempo na narrativa**. São Paulo: Ática, 1988.
- PEREIRA, C. A. et al. **Linguagens da violência**. Rio de Janeiro: Rocco, 2000.
- SANTAELLA, L. **Comunicação e pesquisa. Projetos para Mestrado e Doutorado**. São Paulo: Hackner Editores, 2001.
- SANTIAGO, S. O narrador pós-moderno. **Nas malhas da letra**. São Paulo: Companhia Das Letras, 1989.
- _____. A nova ficção. **Semear**, n 7. Rio de Janeiro: Instituto Camões/PUC –Rio, 2002. p. 293 – 295.
- _____. Posfácio. In: LYOTARD, J. F. **A condição pós-moderna**. Trad. Ricardo Correia Barbosa. Rio de Janeiro: José Olympio, 2004.
- SARAMAGO, J. **O ano da morte de Ricardo Reis**. São Paulo: Companhia das Letras, 1988.

SOUZA, E. M. Saberes narrativos. **Semear**, n 7. Rio de Janeiro: Instituto Camões/PUC –Rio, 2002. p. 17 – 30.

SEGOLIN., F. **Personagem e anti-personagem**. São Paulo: Olho d'água, 2006.

SOUZA, O. A volta do bom selvagem: A escolha do pobre Vanuatu como o país mais feliz reabre a questão: o que é felicidade? **Veja**, Rio de Janeiro: Edição 1965, ano 39, no. 28, p. 76 – 77, 19 jul. 2006.

This document was created with Win2PDF available at <http://www.win2pdf.com>.
The unregistered version of Win2PDF is for evaluation or non-commercial use only.