

5 Eu e outro: performances

Neste capítulo, abordaremos dois romances de Bernardo Carvalho – **Mongólia** e **Nove Noites** – a partir dos quais pretendemos dar ênfase aos procedimentos adotados pelos narradores para pôr em jogo as instâncias dos diversos *eus* e *outros* que, em cada uma das narrativas, apresentam-se ao leitor.

Assim, no primeiro romance discutiremos as implicações decorrentes do emprego do diário na estruturação da narrativa, destacando a pluralidade de *vozes etnográficas* que dialogam entre si a partir da existência de vários diários. Evocaremos, ainda, a proposição sobre um novo conceito de narrador, qual seja aquele inserido na questão que dá título a este capítulo: a performance.

Quanto ao segundo romance, desenvolveremos a problematização das diversas instâncias narrativas que nele atuam, bem como o desdobramento da figura do etnógrafo, duplicado e multiplicado em diversos personagens do texto.

5.1 O diário

*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.*
Bernardo Carvalho – **Nove noites**

Um jovem fotógrafo brasileiro desaparece em viagem à Mongólia, e um funcionário do Itamaraty, denominado no romance como o Ocidental, que servia na China, é designado para tentar encontrar o desaparecido. Empreende a viagem, sem ter ao menos pistas seguras para sua busca, pois a situação do desaparecimento é a seguinte:

Tínhamos o telefone do guia, um homem chamado Ganbold que, um ano antes, levava o rapaz da fronteira com a Rússia, no extremo norte, ao deserto de Bobi, no extremo sul da Mongólia, e com quem, ao que tudo indicava, ele havia se desentendido ao voltar para Ulaanbaatar, dois meses antes de partir de novo, em busca ninguém sabia do quê, agora com outro guia e contra todo o bom senso, já que estavam no fim do outono, numa nova viagem, pelo oeste, onde acabou desaparecendo durante uma das muitas nevascas que assolaram o país naquele inverno, um dos mais rigorosos de que já se tivera notícia.¹⁵⁸

Apesar dos percalços, a missão do Ocidental é bem-sucedida, pois consegue encontrar o jovem desaparecido. Assim, o que traz complexidade ao romance não é tanto o enredo, mas o modo pelo qual se organiza a narrativa: através de diários.

Tal forma poderia ser empregada no sentido de impor ordem, seqüência cronológica e arranjo linear para os fatos, tomando-se por

¹⁵⁸ CARVALHO, Bernardo. **Mongólia**. São Paulo: Companhia das Letras, 2003, p. 35.

pressuposição o fato de que estas são características intrínsecas à própria concepção de um diário como tal. No romance de Bernardo Carvalho, entretanto, apresenta-se uma situação diversa.

O narrador, também um diplomata, à época dos acontecimentos referentes ao desaparecimento do jovem brasileiro servia também em Pequim. Coubera a ele a função de designar o Ocidental para a missão de busca do desaparecido. Durante a viagem pela Mongólia, o Ocidental tem acesso a dois diários deixados pelo desaparecido, um deles interrompido subitamente. Registrando suas impressões de viagem, o Ocidental também redige um diário, que contém um certo tom confessional, provavelmente dirigido à sua esposa.

Pouco tempo após o término da missão, o Ocidental abandona a carreira diplomática e retorna ao Brasil, tendo o narrador perdido o contato com ele. Deixa, entretanto, alguns papéis para o narrador, os quais este nunca tivera curiosidade de ler. Passados seis anos, já aposentado, e também de volta ao Brasil, o narrador depara com a notícia da morte do Ocidental, e

Só ao deparar com a notícia da morte dele, mais de seis anos depois do incidente, quando de repente me lembrei dos papéis que ainda deviam estar comigo, e depois de começar a lê-los, é que me passou pela cabeça que talvez ele não os tivesse esquecido antes de voltar para Xangai, mas que os tivesse deixado de propósito, para mim, como uma explicação.¹⁵⁹

Será, pois, nessa clave do *manuscrit trouvé*, que se empreenderá a narrativa de Mongólia. Não um manuscrito, mas três: os dois diários do desaparecido e o do Ocidental. Baseando-se nesses “documentos”, recortando-lhes trechos, intercambiando suas informações, e acrescentando-

¹⁵⁹ Idem, p. 13.

lhês os próprios comentários, o narrador constrói, à maneira de um quebra-cabeças, a história contada. Assim, desde o aspecto gráfico o texto apresenta a estrutura do quebra-cabeças, pois intercalam-se três tipos diferentes de letras: uma para a voz do narrador, outra para os fragmentos do diário do Ocidental, a terceira para os dos diários do desaparecido.

Assim, o que se lê na confluência desses vários textos – ou fragmentos de textos – que se cruzam, se misturam, se interpenetram, é uma pluralidade de vozes que, mesmo distintas, trazem para as cenas narradas pelo menos uma problematização comum: a revelação das impressões incertas, duvidosas e até mesmo angustiantes que marcam um *eu* em contato com um lugar e uma cultura distantes.

Assim, o material que o narrador organiza são as etnografias produzidas pelo Ocidental e pelo desaparecido, marcadas a um só tempo por sensações de descoberta, encanto, perplexidade, desconforto e até mesmo raiva em relação ao *outro* observado. Vejamos um trecho do diário do Ocidental, ao relatar sua aproximação com uma habitante local durante sua viagem pela Mongólia:

Fica muito interessada em mim. Faz perguntas a Purevbaatar e a Bauaa, que se juntou a nós. Quer saber se sou casado, quantos anos tenho. É como se tivesse alguma coisa em vista. /.../ Ela quer que eu cante uma canção brasileira. Diz que é o costume quando um estrangeiro visita uma iurta. Digo que não sei cantar. Ela ri e diz que eu posso dançar, se preferir. Começo a perder a paciência. Pergunto a Purevbaatar se não está na hora de irmos. Ela quer saber como se diz “até logo” em inglês.¹⁶⁰

¹⁶⁰ Idem, p. 123.

Essa impressão de desconforto que o eu revela em presença do outro merece destaque se temos em foco o fato de ser expressa num diário, pois traz para a discussão a polêmica sobre o que seria um “diário no sentido estrito do termo” nos casos em que sua escrita registra o contato entre alteridades.

Inevitável a referência, nesse caso, à polêmica obra póstuma de Malinowski, publicada sob a responsabilidade de sua esposa, qual seja **Um diário no sentido estrito do termo**, em que se lêem fatos referentes a seu trabalho de campo na Nova Guiné e nas ilhas Trobriand, durante a primeira década do século XX.

Clifford Geertz assim resume a polêmica:

Grande parte do choque parece ter sido conseqüência da mera descoberta que Malinowski não era, para expressa-lo de uma forma delicada, um sujeito muito simpático. Dizia coisas bastante desagradáveis sobre os nativos com quem vivia, e usava palavras igualmente desagradáveis para expressar estes comentários. Passava grande parte do seu tempo desejando estar em outro lugar. E projetava uma imagem de total intolerância, talvez uma das maiores intolerâncias do mundo.¹⁶¹

Ainda segundo Geertz, o fato de muitos críticos terem privilegiado a leitura do diário de Malinowski sob a perspectiva ética ocultou o que seria a principal, ou seja, a proposição de uma nova possibilidade epistemológica, isto é,

/.../ a questão profunda e genuinamente importante que o livro havia levantado, isto é, se não é graças a algum tipo de sensibilidade extraordinária, a uma capacidade quase sobrenatural de pensar, sentir e perceber o mundo como um nativo (uma palavra, que, devo logo dizer, usei aqui “no sentido estrito do termo”) como é possível que antropólogos

¹⁶¹ GEERTZ, Clifford. “Do ponto de vista dos nativos: a natureza do entendimento antropológico”. In: **O saber local: novos ensaios em antropologia interpretativa**. Petrópolis: Vozes, 1997, p. 86.

cheguem a conhecer a maneira como um nativo pensa, sente e percebe o mundo? /.../ A questão é epistemológica. Se é que vamos insistir – e, na minha opinião, devemos insistir – que é necessário que antropólogos vejam o mundo do ponto de vista dos nativos, onde ficaremos quando não pudermos mais arrogar-nos alguma forma unicamente nossa de proximidade psicológica, ou algum tipo de identificação transcultural com nossos sujeitos? O que acontece com o *verstehen* quando o *empfinden* desaparece?¹⁶²

Após colocar a questão nestes termos, Geertz evoca os conceitos de “experiência próxima” e “experiência distante” como estratégias a serem consideradas de modo não mutuamente excludente, o que deslocaria a questão para os seguintes termos:

como devem ser estes empregados, em cada caso, para produzir uma interpretação do *modus vivendi* de um povo que não fique limitada pelos horizontes mentais daquele povo – uma etnografia sobre bruxaria escrita por uma bruxa – nem que fique sistematicamente surda às tonalidades de sua existência – uma etnografia sobre bruxaria escrita por um geômetra.¹⁶³

Com essa proposição sobre uma maneira específica de conduzir a análise e organizar os resultados, retomemos a questão conforme desenvolvida em **Mongólia**.

Se há, no romance, também esse movimento entre aproximação e distanciamento na experiência do contato com o *outro*, podendo gerar o registro de impressões por vezes excessivamente judicativas, como vimos anteriormente, há também estratégias organizadoras sobre os limites desse procedimento. Nesse sentido, o princípio organizador fundamental é o narrador.

Antes de mais, este narrador demonstra ter plena consciência sobre o território moedeção sobre o qual constrói as bases do que narra. Assim, por

¹⁶² Idem, p. 86.

¹⁶³ Idem, p. 88.

exemplo, faz a seguinte advertência logo no início da narrativa, como que a prevenir o leitor sobre uma das fontes de sua narrativa, o diário do Ocidental:

Não sei até que ponto posso confiar no que escreveu, já que ele mesmo, como acabei entendendo, não confiava nas próprias palavras. Seus olhos distorciam a realidade. Eu já sabia o que ele tinha visto na China, que não correspondia ao que eu via.¹⁶⁴ (grifo nosso)

Instaurada a marca da desconfiança, essa vai se manifestar ao longo da narrativa em diversos outros momentos, como se o narrador fizesse uso dessa recorrência para lembrar ao leitor sobre o signo da “possibilidade” como princípio organizador da matéria narrada.

Referindo-se a seu guia na Mongólia, por exemplo, o Ocidental assim se manifesta:

*Estou nas mãos de Purevbaatar. Dependo dele para tudo e não confio no que diz ou traduz. /.../ Não tenho escolha. Tenho que me acostumar com o ritmo das coisas – não adianta querer ir direto ao assunto ou confrontar Purevbaatar. /.../ é impossível saber se estou sendo enganado ou não. E, como se não bastasse, tenho que me acostumar com a falta de banho. É apenas o primeiro dia de viagem, e já estou imundo, coberto de poeira, e pelo jeito não há a menor perspectiva de me lavar.*¹⁶⁵

Se o fio da navalha entre a verdade e a mentira pode causar algum desconforto ao leitor, acrescente-se a isso o aspecto fragmentário da narrativa, que desloca-se todo o tempo de um diário para outro, além das interferências e comentários do narrador. A fragmentação poderia entendida

¹⁶⁴ CARVALHO, Bernardo. Op. cit., p. 34.

¹⁶⁵ Idem, p. 119.

simplesmente como um percurso a esmo, e indicar a impossibilidade de apreensão dos espaços e indivíduos lidos e escritos nos diários, já que as freqüentes interrupções dos percursos narrativos não permitem que se chegue a algum lugar. Para demonstrar que tais elementos, ao contrário, fazem parte da estratégia de construção dos lugares, textos e alteridades, o narrador explica, metaforicamente, que

As estradas da Mongólia na realidade são pistas que o motorista tem que decifrar entre dezenas de outras, são marcas de pneus em campos de pedras, desertos e estepes. Marcas deixadas por pneus que, de tanto incidirem sobre o mesmo caminho, acabam criando uma pista. Muitas vezes, no deserto, por exemplo, não há nenhum ponto de referência além das trilhas deixadas pelos pneus de outros carros. Os motoristas insistem em segui-las, como quem toma o caminho seguro, tradicional. O bom motorista é aquele que sabe achar a sua pista no deserto. A boa pista. A repetição é a condição de sobrevivência. É essa também a cultura dos nômades. Apesar da aparência de deslocamento e de uma vida em movimento, fazem sempre os mesmos percursos, voltam sempre aos mesmos lugares, repetem sempre os mesmos hábitos.¹⁶⁶

É esse narrador que, segundo Sílvia Regina Pinto, deve ser denominado *performático*, “porque põe em prática uma encenação narrativa de referências e identidades perdidas, transitando muitas vezes pela simulação e pelo simulacro.”¹⁶⁷

Mapeando o contexto em que se move e as funções desse *narrador performático*, a autora explica que

No estudo da tendência performática dos narradores da ficção contemporânea, vê-se que, através da encenação irônica de sua falta de identidade como sujeito – que resulta numa incapacidade de compreenderem a si próprios – tentam descobrir caminhos para a compreensão do mundo atual. As obras, como sistemas de representação

¹⁶⁶ Idem, p. 137-138.

¹⁶⁷ PINTO, Sílvia Regina. “Demarcando territórios ficcionais: aventuras e perversões do narrador.” In: NUÑEZ, Carlinda Fragale Pate. (org). **Armadilhas ficcionais: modos de desarmar**. Rio de Janeiro: 7Letras, 2003, p. 89.

histórica e cultural, permitem que se leia, nestas *performances* dos narradores, as contradições e ambivalências que constituem os paradoxos da própria estrutura da subjetividade humana nas circunstâncias da atualidade, o que vem sinalizando uma certa angústia, traduzida em variadas situações de busca de identidade, a par da crença de que na criação de uma nova e “produtiva” referencialidade esconde-se a única e sublime possibilidade de tornar a vida real e suportável.¹⁶⁸

A partir da emergência desse tipo de narrador, a autora ressalta o fato de que a linguagem ganha como espaço privilegiado para a construção de subjetividades, “porque não existe nenhum outro testemunho objetivo da identidade do sujeito, mas apenas aquele que, assim sendo, ele dá a respeito de si mesmo. Antes de mais nada, esta é a sina dos narradores, sua *performance*, que acaba por apanha-los em flagrante.”¹⁶⁹

Potencializa-se, em **Mongólia**, essa situação com a presença de um *narrador performático* que manipula diários, ou seja, aproxima-se mais ainda do espaço da linguagem como local de construção de subjetividades. Mas pode-se deduzir, pela própria declaração deste narrador, que cumpriu seu objetivo:

Escrevi este texto em sete dias, do dia seguinte ao enterro até ontem à noite, depois de mais de quarenta anos adiando o meu projeto de escritor. A bem dizer, não fiz mais do que transcrever e parafrasear os diários, e a eles acrescentar a minha opinião. A literatura quem faz são os outros.¹⁷⁰

¹⁶⁸ Idem, p. 90.

¹⁶⁹ Idem, p. 93.

¹⁷⁰ CARVALHO, Bernardo. Op. cit., p. 182.

5.2 O etnógrafo

Tome a posição mais confortável: sentado, estendido, encolhido, deitado. Deitado de costas, de lado ou de bruços. Em uma poltrona, um sofá, uma cadeira de balanço, uma espriguiçadeira, um pufe. Ou em uma rede, se acaso tiver uma./.../ Não é fácil encontrar a posição ideal para ler, é verdade.
Italo Calvino – **Se um viajante numa noite de inverno**

A narrativa de Nove noites constrói-se a partir do percurso de uma investigação. O fato a ser investigado é o suicídio de Buell Quain, um jovem e promissor antropólogo, aluno de Rth Benedict. Quain mata-se de forma violenta em 2 de agosto de 1939, no percurso que tentava fazer a pé entre a aldeia de Cabeceira Grossa e a cidade de Carolina, após ter passado alguns meses junto aos índios Krahô, em pesquisa de campo.

O narrador do livro, ao tomar conhecimento da história do suicídio, num jornal, em 12 de maio de 2001, propõe-se investigar as razões do suicídio. Assim, realiza pesquisas em diversos arquivos e entre os índios, e a narrativa do romance constrói-se a partir das informações encontradas pelo narrador. Temos, portanto, diversas vozes ao longo do texto: a do narrador, a das informações e documentos obtidos através de sua pesquisa, a de Buell Quain, através de cartas que teria deixado, e uma espécie de testamento deixado por um engenheiro que fora amigo do morto.

Propomos organizar nossa análise do romance dividindo-a em dois níveis específicos: o primeiro refere-se à tessitura narrativa de que se compõe o romance, cujo acúmulo e superposição de vozes e instâncias narrativas aponta para uma estrutura narrativa bastante interessante, porque múltipla; o segundo nível de nossa análise pretende deslocar-se do campo

estético-discursivo para o ético-político, buscando investigar um elemento que nos parece pulsante na obra, qual seja a proposição de uma discussão epistemológica que permeia as investigações do narrador e dos personagens, à medida que seu adentrar no universo científico problematiza questões de extrema relevância para o cenário acadêmico contemporâneo.

Os conselhos do narrador de *Se um viajante numa noite de inverno* devem ser cuidadosamente considerados pelo leitor de *Nove noites*, já que este, por mais que busque uma "posição confortável" para a leitura, já nas primeiras linhas do romance percebe a difícil tarefa do ato de ler.

Além da imediata desconstrução de qualquer expectativa de verdade, as sentenças são organizadas com um emprego extremamente sofisticado de recursos dêiticos geradores de indeterminações sintático-semânticas que atiram aos olhos do leitor um acúmulo de referências vagas. O que é "isto"? Quem é o "você"? Se há um "você", há uma interlocução. Quem são os interlocutores? Algo levou o interlocutor até "aqui". O que o levou? Até onde?

Tirar o leitor de uma posição confortável, rasurar-lhe as referências discursivas convencionalmente organizadas, eis o procedimento básico presente nas primeiras linhas de *Nove noites*, o que, aliás, mantém-se – embora haja revelações parciais ao longo da narrativa – até o final do romance.

Há que se observar que uma das grandes questões apresentadas pela narrativa da história sobre o suicídio do antropólogo Buell Quain é exatamente o questionamento das verdades absolutas. A constatação da impossibilidade de reconstrução dos fatos, da História, da memória, faz-se

marca constante em todo o percurso do narrador que, à maneira do investigador de *A grande arte*, de Rubem Fonseca, procura algo incessantemente e, quando encontra o objeto da busca, este nada revela, já que os motivos do suicídio do antropólogo não são elucidados.

Sendo assim, verifica-se que as primeiras sentenças de *Nove noites* funcionam como protocolo de leitura para toda a narrativa, ou seja, já assinalam uma confusão de vozes, problematizando as instâncias de "quem fala", "de onde fala", "para quem fala". Apresentam-se, portanto, no nível da organização discursiva, as rasuras com que o leitor vai se deparar ao longo do texto também no nível temático, que lhe apresentará uma profusão de relatos, testemunhos, cartas, enfim, um sem-número de vozes etnográficas, de diferentes versões sobre os fatos. Por isso, "É preciso estar preparado".

Em resenha publicada pela *Folha de S.Paulo*, Marcelo Coelho¹⁷¹ chama a atenção para a sensação de desconcerto em que o leitor é lançado pelas primeiras frases de *Nove noites*, ressaltando a habilidade do autor em manter este desconcerto até o final da narrativa. Tal constatação pode ser encontrada na quase totalidade de críticas publicadas sobre o romance, revelando-se, portanto, como uma pista para a verificação de um *valor* de que está imbuído o texto de Bernardo Carvalho.

Propomos, a seguir, fundamentar este primeiro *valor* presente em *Nove noites*: a construção da narrativa segundo princípios que trazem para a cena a profusão de vozes.

¹⁷¹ COELHO, Marcelo. "Nove noites: Carvalho vai e vem entre realidade e ficção". *Folha de São Paulo*, 09/10/2002.

Nesse sentido, Ulla Mussarra¹⁷², em um artigo bastante elucidativo sobre a construção da narrativa em romances pós-modernistas, propõe a revisão do modelo de análise da diegese introduzido por Gérard Genette e outros, na década de 1970. A partir da verificação de que uma das principais marcas do narrar pós-modernista é o fato de burlar as fronteiras estabelecidas por aquele modelo, Mussarra esclarece que existem basicamente dois movimentos que norteiam a rarefação das *instâncias narrativas*: o de extrapolação - como se o romance rompesse as fronteiras da moldura narrativa convencional, trazendo para a ficção elementos extradiegéticos; o de expansão interna - em que ocorre uma espécie de difusão do romance em direção ao seu próprio centro.

Com base nesses argumentos, nota-se que as obras pós-modernistas passam a reclamar procedimentos de leitura que põem em xeque a rigidez das fronteiras entre os níveis *extra*, *intra* e *hipodiegético*, conceitos propostos por Gérard Genette e posteriormente desenvolvidos por outros teóricos. Pode-se afirmar, neste caso, que a exigência de novos olhares analíticos está prevista pelas próprias obras ficcionais, uma vez que “In the Postmodernist novel the borderlines between the various narrative levels, between frame and narrated story and between the story and ‘the story in the story’, are often obliterated”¹⁷³.

Se, por um lado, esses procedimentos narrativos são extremamente inovadores, por outro estabelecem um fértil diálogo com a tradição literária,

¹⁷² MUSSARA, Ulla. “Narrative discourse in postmodernist texts”. In: CALINESCU, Matei e FOKKEMA, Douwe. *Exploring postmodernism*. Amsterdam/Philadelphia: John Benjamins, 1990, p. 215-231.

¹⁷³ Op. cit., p. 216.

sobretudo a romanesca – fato que, aliás, é apontado por Linda Hutcheon¹⁷⁴ como uma das características mais potentes que ao mesmo tempo definem o pós-modernismo e o distinguem do modernismo. A aproximação entre tradição e inovação ocorre a partir da constatação de que o romance pós-modernista não raro lança mão de convenções literárias já estabelecidas, principalmente desde o século XVIII, ainda que, para executar os novos projetos narrativos, dê um tratamento diverso àquele material, de modo a obter resultados diversos e que, no entanto, não pretendem anular ou agredir a tradição, mas, pelo contrário, somar-se a ela. Assim, se um *Leitmotiv* anterior é resgatado, torna-se, ao mesmo tempo, parte de um jogo que se processa sob novas regras no campo da organização narrativa:

In many Postmodernist texts, the multiplication of narrative instances – which will be our main topic – is combined with the exploration of some of the most celebrated conventions of the (early, in part eighteenth-century) tradition of the novel: the convention of ‘le manuscrit trouvé’, and further the conventions of the epistolary novel, the diary, the novel of recollection, and the frame-story. It is in conformity with these conventions that the narrative instances may represent not only narrators and narratees, but also – in a sometimes ‘nonselective’ manner – authors, editors, commentators, translators, copyists and readers.¹⁷⁵

Esses procedimentos, já presentes na escola do *nouveau roman*, passam pela obra de Borges, Cortázar e Nabokov, encontram campo muito propício ao desenvolvimento em autores como John Barth e os integrantes do grupo OULIPO, e são exemplarmente empregados por Umberto Eco em *O nome da rosa*.

¹⁷⁴ Essa discussão é lançada em *A poética do pós-modernismo* e particularmente aprofundada, a partir da apresentação de novas concepções para o conceito de paródia, em *Uma teoria da paródia*.

¹⁷⁵ MUSSARRA, Ulla. Op. cit., p. 215.

É dessa genealogia que julgamos provir a estrutura narrativa apresentada no romance *Nove noites*, obra que se revela useira e vezeira dos recursos característicos da ficção pós-modernista, sobretudo no que se refere à questão das instâncias narrativas segundo a proposta de Ulla Mussarra, já que a reconstrução da trajetória do antropólogo suicida organiza-se em torno de toda uma profusão de instâncias narrativas que se articulam a partir do *manuscrit trouvé*, certamente o epicentro dos textos e subtextos - cartas, depoimentos, entrevistas, comentários do narrador, lembranças - que se lêem no romance.

Um segundo tópico referido de forma unânime pela crítica atribui a *Nove noites* o valor da abordagem do tema da identidade, destacando este procedimento como algo presente de forma sofisticada e adequadamente explorada não só neste romance, como também no conjunto da obra do autor.

Sobre *Nove noites*, Marcelo Coelho afirma que "as questões mais amplas da identidade pessoal, da herança familiar e da pertinência a um grupo vão se espelhando ao longo da narrativa e terminam, creio, por elucidar-se mutuamente."¹⁷⁶ Expandindo essas observações para o conjunto da obra do autor, Beatriz Resende argumenta que "na obra de Bernardo Carvalho identidades pessoais, de gênero, etnográficas, espaciais e temporais são questionadas, em construções que evidenciam sempre o quanto é fictício o texto ficcional."¹⁷⁷ Análise semelhante encontramos em crítica de José Castello que, além de reforçar a temática da crise da representação das identidades dos personagens, os quais "em geral, são

¹⁷⁶ COELHO, Marcelo. Op. cit.

¹⁷⁷ RESENDE, Beatriz. "Bernardo Carvalho ousa escrever um anti-Quarup". *Jornal do Brasil*, caderno de Idéias, 08/03/2003.

inconstantes e cheios de evasivas, trocando com naturalidade de nome, perfil psicológico e até sexo"¹⁷⁸, expande a problematização em direção à própria identidade autoral de Bernardo Carvalho, a qual, segundo Castello, é permeada também por evasivas e pelo jogo entre o mostrar-se e o esconder-se, assemelhando-se, dessa forma, à própria constituição de seus personagens. Nesse sentido, afirma que

A identidade literária do próprio Bernardo Carvalho, um homem de espírito reservado e um tanto arredo, se furta ao conhecimento do leitor - já que a idéia que move seus livros é a da decomposição de qualquer vestígio de 'estilo', a anulação de qualquer marca, ou padrão, que possa garantir uma assinatura literária. /.../ Para o leitor mais desprevenido, é legítima a apreensão: será que tal Bernardo Carvalho, ele mesmo, o autor de "Nove noites", existe?¹⁷⁹

Verifica-se, a partir desses comentários, a assunção da questão da identidade pela mediação crítica como um *valor* a ser destacado em autores que exploram tal tópico.

Neste ponto do nosso percurso, para melhor delimitar tal questão, vale retomar aquela primeira estratégia discursiva com que se nos apresenta a narrativa de *Nove noites*, isto é, o fato de as primeira sentenças do texto - tomadas como protocolo de leitura, já como orientações sobre o percurso, oferecidas pelo *narrador performático* - remeterem a uma profusão de vozes e a um processo de interlocução indefinida que lançam ao leitor as seguintes questões: quem fala? para quem fala? de onde fala?

CASTELLO, José. "A armadilha de Bernardo". O Globo, caderno Prosa & Verso, 09/11/2002.

¹⁷⁹ CASTELLO, José. Op. cit.

Tais indagações revelam-se extremamente pertinentes sobretudo porque passam pela busca da delimitação das vozes dos sujeitos envolvidos no processo. Assim, o que se procura investigar hoje são os embates que compõem as redes discursivas que se formam à medida que, no contraponto da ilusória unificação globalizante, indivíduos e pequenos grupos constroem suas práticas de afirmação identitária. Daí a necessidade de focar as investigações em perguntas que remetem à posição dos falantes no ato da interlocução.

Resta confirmar, assim, como ocorrem estes deslocamentos na narrativa de *Nove noites*, frisando de que modo se problematiza a temática da identidade ao longo do texto.

Aspecto fundamental para abordarmos essa questão é o fato de o personagem antropólogo - em seus diversos desdobramentos - ser escolhido para ocupar o lugar central da trama. Este seria, por definição, aquele que se debruça sobre a investigação dos indivíduos, de suas identidades, com o objetivo teórico de compreender o *outro*. Numa primeira visada, tal tarefa pressupõe um grau significativo de objetividade, de capacidade de observação, enfim, uma base analítica.

Ocorre, no entanto, que todos esses pressupostos são desconstruídos na narrativa de Bernardo Carvalho. Uma questão básica já se impõe nesse sentido, qual seja a dificuldade de identificar, na verdade, quem é o antropólogo. Seria Buell Quain? O narrador? O autor das cartas para a posteridade, cuja identidade não é revelada nas primeiras páginas? Ou todos os personagens, cada um a seu modo, apresentariam facetas diversas compondo um mosaico que revelaria, de modo fragmentário e diverso,

várias identidades de antropólogos? Cremos que é este mosaico que se pretende apresentar, ao fim da narrativa.

Assim, a multiplicidade de vozes encontra-se não apenas ao considerarmos os vários personagens, mas também já se faz presente na constituição do próprio Buell Quain: alimenta uma visão romântica sobre ilhas paradisíacas; relativiza o perfil do cientista comprometido com sua pesquisa, à medida que seus dramas pessoais afastam-no gradativamente do exercício etnográfico imparcial; apresenta juízos de valor negativos sobre seu objeto de pesquisa¹⁸⁰, ao afirmar que "Não gosto deles /.../ Se essas pessoas fossem bonitas, não me incomodaria tanto, mas são as mais feias do Coliseu."¹⁸¹

Também registra-se a pluralidade de vozes na constituição do engenheiro que escreve as cartas sobre o suicídio de Quain, já que este trabalha incessantemente com a categoria da relativização, da consideração de múltiplas possibilidades, não pretendendo, em seu relato, atingir a verdade, até mesmo descartando-a já no início da narrativa. Tal postura confere também a este personagem um papel extremamente relevante no texto, dada a sua capacidade de compreender a identidade como algo semovente, confuso, rasurado.

Pode-se afirmar, inclusive, que este personagem revela um dos principais processos de *deslocamento* presentes na narrativa, já que o lugar ocupado por ele é intermediário. Se temos de um lado os índios e de outro os indivíduos originados do meio urbano que vão observar-lhes o comportamento, o missivista caracteriza-se entre essas duas posições:

¹⁸⁰ Antes de ser um aspecto negativo, trata-se de uma escolha de posição interpretativa, como discutido na seção anterior.

¹⁸¹ CARVALHO, Bernardo. *Nove noites*, p. 54

"Posso ser um humilde sertanejo, amigo dos índios, mas tive educação e não sou tolo."¹⁸² Essa é, portanto, uma *instância narrativa* que se instaura numa posição intermediária, através de um processo de *deslocamento*, já que sua identidade não é una, mas, ao contrário, cunhada por marcas das diferentes culturas com as quais conviveu.

O narrador principal, por sua vez, o jornalista que empreende a busca em direção ao esclarecimento do suicídio de Quain, revela-se, ao longo de seu percurso, também como um antropólogo, já que mergulha num mundo desconhecido na tentativa de compreender o *outro*. É movido, por outro lado, por um desejo de auto-compreensão que se vai revelando ao longo das páginas, sobretudo a partir do trecho em que tece longas reflexões sobre sua relação com o pai na infância, trazendo à tona um passado que se situa também num contexto de contato com os índios do Xingu, o que aproxima, de certa forma, sua experiência da de Buell Quain.

O que se pode perceber, neste entrecruzar de personagens cujas histórias de vida lêem-se e escrevem-se de forma imbricada, é o fato de que a narrativa põe em destaque, durante todo o seu percurso, a própria atividade etnográfica, não só de Buell Quain, como também dos demais personagens.

É exatamente neste sentido que julgamos pertinente retomar um trecho bastante revelador sobre a personalidade de Buell Quain:

Isto é para quando você vier. **A ele, só restava observar, que em princípio era a única razão da sua presença entre os Trumai.** Quando chegou aqui, estava cansado desse papel. Mas também tinha horror da idéia de ser confundido com as culturas que observava. /.../ **Ele estava cansado de observar,** mas nada podia lhe causar maior repulsa do que ter

¹⁸² Idem, p. 9.

que viver como os índios, comer sua comida, participar da vida cotidiana e dos rituais, fingindo ser um deles. **Tentava manter-se afastado e, num círculo vicioso, voltava a ser observador.** (grifos nossos)¹⁸³

Retomar, à luz dessas revelações, o trecho em que Quain apresenta seu horror aos índios e julga-os feios, torna-se útil para resgatar um importante traço de humanização do jovem antropólogo suicida, cuja referência anterior pode ter retratado com uma imagem por demais negativa. cremos que este movimento, este lançar dois olhares distintos sobre o personagem situa, de forma definitiva, a proposta de *deslocamento* na leitura das identidades que procuramos demonstrar até aqui.

Portanto, conclui-se que o romance apresenta como questão central a problematização da questão da identidade na perspectiva de que *eu* e *outro* são categorias relativas, que só se dão a ler num processo relacional, a partir de um jogo narrativo engendrado por aquela perspectiva performática de narrar.

¹⁸³ Idem, p. 55.