



Victoria Gonçalves Rebello

**Perdidos no espaço de um Brasil desconhecido: ditadura,
violência e memória em *Os substitutos*, de Bernardo Carvalho**

Dissertação de Mestrado

Dissertação apresentada como requisito parcial para obtenção do grau de Mestre em Letras pelo Programa de Pós-graduação em Literatura, Cultura e Contemporaneidade, do Departamento de Letras e Artes da Cena da PUC-Rio.

Orientador: Karl Erik Schøllhammer
Coorientadora: Rosana Kohl Bines

Rio de Janeiro,
setembro de 2025



Victoria Gonçalves Rebello

**Perdidos no espaço de um Brasil desconhecido: ditadura,
violência e memória em *Os substitutos*, de Bernardo Carvalho**

Dissertação apresentada como requisito
parcial para obtenção do grau de Mestre
em Letras pelo Programa de Pós-
graduação em Literatura, Cultura e
Contemporaneidade, do Departamento de
Letras e Artes da Cena da PUC-Rio.

Prof. Karl Erik Schøllhammer

Orientador

Departamento de Letras – PUC-Rio

Profa. Rosana Kohl Bines

Coorientadora

Departamento de Letras – PUC-Rio

Profa. Vera Figueiredo

Departamento de Comunicação – PUC-Rio

Profa. Leila Lehnen

UNM

Rio de Janeiro, 23 de setembro de 2025

Todos os direitos reservados. É proibida a reprodução total ou parcial do trabalho sem a autorização da universidade, da autora e do orientador.

Victoria Gonçalves Rebello

Licenciada em Letras – Português e respectivas literaturas pela Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro (PUC-Rio). Pós-graduada em Interpretação de Conferências pela mesma universidade. Enquanto mestranda em Literatura, Cultura e Contemporaneidade, foi Pesquisadora Visitante no Departamento de Portuguese and Brazilian Studies da Universidade da Universidade de Brown (Providence, RI, EUA). Desde 2019, atua como editora, tradutora, preparadora e revisora de textos em editoras como Antofágica, Seiva, Harper Collins e Intrínseca. Como intérprete de conferências, atuou em eventos como o Fórum Social do G20 (2024) e a Cúpula dos BRICS (2025).

Ficha Catalográfica

Rebello, Victoria Gonçalves

Perdidos no espaço de um Brasil desconhecido: ditadura, violência e memória em *Os substitutos*, de Bernardo Carvalho / Victoria Gonçalves Rebello; orientador: Karl Erik Schøllhammer; coorientadora: Rosana Kohl Bines. – 2025.

282 f.: il. color.; 30 cm

Dissertação (mestrado)–Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro, Departamento de Letras, 2025.

Inclui bibliografia

1. Letras – Teses. 2. Bernardo Carvalho. 3. Os substitutos. 4. Ditadura militar. 5. Povos originários. 6. Ficção científica. I. Schøllhammer, Karl Erik. II. Bines, Rosana Kohl. III. Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro. Departamento de Letras. IV.

CDD: 800

Agradecimentos

Para que este trabalho pudesse existir, foi preciso contar com a condução intelectual e humana de muitos professores e amigos queridos, da escola à pós-graduação, citados ao longo da apresentação da pesquisa, seção que vem a seguir.

De todo modo, aproveito o espaço para agradecer ao meu orientador Karl Erik Schøllhammer, que, desde cedo, me ensinou que responder a perguntas difíceis com tranquilidade diminui a agudeza do pensamento crítico. Eis uma prática de pensamento que busco conservar: maior afeição à dúvida e à decifração que à sedutora armadilha da resposta.

À Rosana Kohl Bines, coorientadora e professora que, desde o primeiro dia da graduação, ensina que o exercício do pensamento vivo exige coragem e não pode ser abordado com critérios tímidos. O equilíbrio entre vencer a timidez e temer respostas definitivas é o que baliza esta escrita, sempre de risco.

À Leila Lehen, por me acolher na minha breve temporada como Pesquisadora Visitante na Universidade de Brown, entre fevereiro e março de 2025. À Lua Gill, por me ajudar a vislumbrar caminhos possíveis; e aos amigos que tão rápido fiz e deixei em terras distantes — em especial, Maria Frigotto, Joyce Fernandes, Heloísa Krueger e Marina Adams.

Aos amigos da Pontificia Universidad Católica de Valparaíso (PUCV) pela temporada chilena que tanto transformou os rumos desta pesquisa, sobretudo Mónica García e Raúl Rodríguez Freira. A Vera Follain e Claudete Daflon, pelos comentários que animaram e guiaram boa parte desta nova trilha de investigação.

À CAPES, pelos auxílios ao desenvolvimento da pesquisa. À Coordenação Central de Cooperação Internacional (CCCI) da PUC-Rio e ao *Office of International Student & Scholar Services* (OISSS), nas pessoas de Daniel Castro, June Drinkwater, Sonja Paulson, Mary Ellen Woycik, por viabilizarem as aventuras do pensamento em outros espaços.

Ao grupo *Práticas do contra-arquivo*, em especial à professora Patricia Machado, a quem devo a oportunidade de participar da organização da exposição “32 dias: imagens da prisão” sobre a greve de fome dos presos políticos do Frei Caneca pela Anistia. À Elizama Almeida, Joana Passi e a todo o grupo *Lacuna*, que deu a esses arquivos corpo e espaço.

A Frederico Coelho, Patricia Lavelle, Claudia Chigres, Marília Rothier e Paulo Henriques Britto, que instigam meu pensamento desde os primeiros passos nesta universidade; a Saul Gabriel e Marília Moreira pelo carinho e bem-querer.

A Ana Luiza Fernandes, Brunno Abrahão, Luiz Guilherme Fonseca e Sofia Osthoff pelas ricas conversas sobre literatura latinoamericana, organização de congressos, edição de livros e risadas estridentes em espaços insalubres.

A André Luiz Costa e Tomás Bartholo, amigos queridos que, com o tão breve quanto memorável grupo de estudos de História e Literatura, quinzenalmente clarearam e nublaram minha visão de textos herméticos em mesas sujas dos bares do Rio de Janeiro.

À Antofágica, minha escola no mercado editorial, e aos colegas e amigos queridos, em especial Daniel, Luciana, Rafael, Sergio, Roberto, Isabel, Gabriela, Mayra, Bárbara, Guilherme e Giovanna.

Aos amigos da Pós-Graduação em Interpretação de Conferências da PUC-Rio, que me acompanharam ao longo do segundo ano desta pesquisa, em especial a Isabella Tibiriçá Marianna Marins e Ângela Sánchez. A Raffaella Quental, Anelise Gondar e a todo o corpo docente, que me ensinou, a partir da prática semanal da tradução simultânea, a “despalavrar” o discurso para chegar ao tutano das ideias.

A Julia Barandier, Dafne Cunha e Lígia Leite, que há tantos anos me emocionam com sua amizade e apoio incondicionais.

À minha mãe e primeira incentivadora de leitura, Ana Claudia. Ao meu pai e incansável coreógrafo do pensamento, Alberto. A João Pedro, irmão, Rebeca, irmã, Bia, madrastra, Nancy, avó, e Manoel, avô, pelo amor sem o qual a vida não seria possível.

O presente trabalho foi realizado com apoio da Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior - Brasil (CAPES) - Código de Financiamento 001.

Resumo

Rebello, Victoria Gonçalves. Schøllhammer, Karl Erik. **Perdidos no espaço de um Brasil desconhecido: ditadura, violência e memória em *Os substitutos*, de Bernardo Carvalho**. Rio de Janeiro, 2025. 282 p. dissertação de Mestrado – Departamento de Letras e Artes da Cena, Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro.

Esta dissertação investiga a relação entre história, memória e ficção na obra de Bernardo Carvalho, com foco em seu mais recente romance, *Os substitutos* (2023). A pesquisa busca delinear o imaginário da ditadura militar brasileira (1964-1985) construído na obra, destacando seu aceno às transações privadas, ao extrativismo, ao “entreguismo”, às políticas culturais estadunidense de promoção à ficção científica em contexto de Guerra Fria e ao massacre de populações indígenas do Brasil Central. A partir da aproximação com *Nove noites* (2002), romance com o qual forma um díptico, o trabalho explora a maneira como um mesmo insumo biográfico e geográfico é articulado para a construção de projetos literários distintos, com ambições éticas próprias, intensificando a voltagem crítica ao período autoritário no caso do romance em questão. O trabalho aborda os paralelos entre os espaços heterotópicos do romance: o avião bimotor, em que o narrador é confinado na infância, e a nave espacial, espaço em que se confina por meio da leitura incessante de ficção científica. Destaca-se ainda o contraste desses espaços de enclausuramento com outros espaços mais amplos do Brasil Central — especialmente a região do Araguaia, frequentemente entendida na historiografia, na política e na literatura como “ilocalizável”. Ao realizar a costura literária desses territórios com uma narrativa de ficção científica, Carvalho dá origem a uma espécie de “Brasil alienígena”. Com esse gesto, o autor ilumina recantos negligenciados da história da ditadura militar brasileira e convoca o leitor a uma participação ativa na decifração da obra, marcada por sobrevivências da violência de Estado que transcendem o espaço-tempo 64-85.

Palavras-chave

Bernardo Carvalho, *Os substitutos*, Ditadura militar, Povos originários, Ficção científica, Brasil Central, Amazônia

Abstract

Rebello, Victoria Gonçalves. Schøllhammer, Karl Erik. **Alien Territories: Dictatorship, Violence, and Memory in Bernardo Carvalho's "Os substitutos"**. Rio de Janeiro, 2025. 282 p. dissertação de Mestrado – Departamento de Letras e Artes da Cena, Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro.

This study examines the interplay of history, memory, and fiction in Bernardo Carvalho's latest novel, "Os substitutos" (2023), with a focus on its portrayal of Brazil's military dictatorship (1964-1985). The research analyzes how Carvalho constructs a narrative that critiques private transactions, extractivism, and the betrayal of national interests, while highlighting the persecution of indigenous populations in Central Brazil. By comparing "Os substitutos" with Carvalho's earlier work "Nove noites" (2002), this dissertation explores how shared biographical and geographical elements are reimagined to create a distinct literary project with heightened ethical and critical engagement. The analysis centers on the novel's heterotopic spaces, drawing on Foucault's concept to interpret the twin-engine airplane of the narrator's childhood confinement and the spaceship of his science fiction escapism. These spaces are contrasted with representations of Central Brazil, particularly the Araguaia region, often depicted in historiography and literature as "unlocatable". The study argues that Carvalho's juxtaposition of these settings with Cold War-era science fiction narratives creates an "alien Brazil," shedding light on overlooked aspects of state violence. This dissertation contends that Carvalho's narrative technique demands intense reader engagement to decode both the novel and the persistent survivals of Brazil's military dictatorship. By blending historical critique with science fiction tropes, "Os substitutos" offers a unique perspective on national trauma and memory.

Keywords

Bernardo Carvalho, Brazilian literature, military dictatorship, indigenous rights, science fiction, Central Brazil

Mapa topográfico

(Aerofotogrametria)

Índice de figuras 11

Introdução 14

Apresentação: Primeiras cenas de leitura, ou a permeabilidade dos tempos 22

A paranoia como método, ou Modos de ler Bernardo Carvalho 42

(Paralelos e Meridianos)

1. Nove noites e Os substitutos: duplo, díptico 81

A ditadura por Bernardo Carvalho 82

Das convergências 87

Das divergências 92

A casa de máquinas da narração 99

2. Uma geografia sentimental 106

No galope da infância 106

Memória, mata fechada 114

A forquilha genealógica 116

Em nome do pai, do filho e do cramulhão 117

Rio da Dúvida 123

(Curvas de nível)

3. Arabescos de fumaça: tempo-espaco na ditadura 134

O exótico, o estéril 134

Sobre a Amazônia, sob a ditadura 136

És tu, Brasil? 138

Uma cidade-maquete 139

Não verás país nenhum 145

A esponja molhada de Euclides 146

Psicose colonial nas Américas 153

Belongo 160

A metafísica do deserto 171

4. O cio da terra 179

Laçar a língua 180

Cinzas do Norte 188

O indígena como vítima ancestral 194

O indígena no díptico carvalhiano 199

Aves em revoada 201

Léxico familiar 205

Índio é bicho 207

A vaca sagrada do latifúndio 211

5. Um Brasil alienígena 215

Ficção científica e Guerra Fria 218

A degradação da cena de leitura 230

Uma ficção quase-científica 235

Escritas do fim 244

(Zero hidrográfico)

De volta ao hangar 255

Bibliografia 258

Anexos 266

Índice de figuras, fotos, imagens, mapas e quadros

Figura 1 – “Inserções em circuitos ideológicos: Projeto cédula (Zero Cruzeiro)”

Figura 2 – “Inserções em circuitos ideológicos: Projeto cédula (Zero Real)”

Figura 3 – Imagem da série coletas, Brígida Baltar

Figura 4 – "Expedição Científica Rondon-Roosevelt"

Figura 5 – Frente e verso da cédula de mil cruzeiros com a efígie de Marechal Rondon, que circulou no Brasil entre 1990 e 1994

Figura 6 – Mapa do “Rio da Dúvida”, rebatizado como “Rio Roosevelt”

Figura 7 – Don Aquilino aponta para o mapa da fronteira amazônica entre Brasil e Peru

Figura 8 – Cartaz do MNU convocando à Marcha contra a farsa da abolição

Figura 9 – Fitzcarraldo visita as ruínas da Transandean Railways (Herzog, 1982)

Figura 10 – Capa de documento de outubro de 1967 sobre a Operação Amazônia

Figura 11 – *Geopolítica do Brasil*, General Golbery (1965)

Figura 12 – *Uma geopolítica pan-amazônica*, General Meira Mattos (1980)

Figura 13 – Crianças indígenas yanomami brincam em sucata de aeronave da Força Aérea Brasileira no aeroporto de Surucucu, Roraima

Figura 14 – Jaider Esbell. *Maldita e desejada*, 2012, acrílica sobre lona, 400 x 400 cm

Figura 15 – Trabalhadores adentrando a máquina do deus Moloque em *Metrópolis* (1927), de Fritz Lang

Figura 16 – Primeira edição do livro de estreia de Rubem Fonseca, *Os prisioneiros*. Rio de Janeiro: GRD, 1963.

Figura 17 – Capa de *Madeira feita cruz*, de Nélida Piñon. Rio de Janeiro: GRD, 1963

Figura 18 – *O valete de espadas*, de Gerardo Mello Mourão. Rio de Janeiro: GRD, 1960

Figura 19 – Primeira edição da Revista *Amazing Stories*, fundada por Hugo Gernsback e publicada em 1925

Figura 20 – Edição da Revista *Science Wonder Stories*, também editada por Hugo Gernsback, publicada em 1929

Figura 21 – Capa da edição de 1971 de *A revolução dos bichos*, de George Orwell

Figura 22 – Capa da edição de *A fazenda dos animais*, de George Orwell, publicada pela Companhia das Letras em 2021

Figura 23 – *Re-antropofagia* (Denilson Baniwa)

Podem-se percorrer estas linhas como uma selva, deixando-se levar numa fuga vegetal: um emaranhado de trilhas que constituem variações em torno de um motivo que não para de se esquivar. Alguns caminhos mal foram abertos, forçando-nos a voltar sobre nossos passos, a seguir passagens que já foram usadas, mas que, tomadas numa direção diferente ou numa hora diferente do dia, assumem um aspecto completamente diferente. Em vez de certezas, um tremor...

Dénèyem Touam Bona (*Sabedoria dos cipós*)

Introdução

Metrópolis (1927), obra de ficção científica da alemã Thea von Harbou, foi escrita em 1926 e adaptada para o cinema já no ano seguinte por seu marido e célebre cineasta Fritz Lang. Idealizado já para as telonas, o longa se consagrou de imediato como um clássico do gênero. Thea e Lang foram pioneiros na criação de figuras como, por exemplo, a do cientista tão genial quanto louco¹ e a do robô de aparência quase humana,² além de usar uma estética maquinica e robótica para denunciar problemas essencialmente humanos, como o abismo entre os que circulam na superfície e aqueles que habitam o mundo subterrâneo do trabalho exaustivo. É também a tensão da subjugação pelo trabalho que rege a ficção científica lida de maneira incessante pelo narrador de *Os substitutos*, como veremos adiante.

Não é esse, porém, o filme de Lang mais relevante às palavras iniciais deste trabalho, e sim um outro, lançado dois anos mais tarde: *A mulher na lua* (1929). Para esta produção, Lang contratou o próprio cientista, Herman Oberth, à época o maior especialista em foguetes, para ajudá-lo a conferir realismo à cena do lançamento de sua engenhoca espacial. O cineasta tinha um problema em mãos: como fazer com que o espectador soubesse o exato momento em que momento o projétil seria lançado aos céus? Caso recorresse à contagem *progressiva* — 1, 2, 3 (...) — não seria possível se preparar para o clímax. Surge, então, o mecanismo da contagem *regressiva*.

É desta estratégia que me aproprio para introduzir a dissertação. Afinal, a relação entre o imaginário ditatorial construído em *Os substitutos* e a ficção científica é força motriz do trabalho. Essa relação é anunciada desde o título — tomado de empréstimo da série *Perdidos no espaço* (1965-1968) — e reforçada no

¹ Embora essa figura já tivesse aparecido nas primeiras adaptações de obras clássicas como *Frankenstein* (1910) e *O médico e o monstro* (1908), nestas, os cientistas ainda eram homens dotados de aparência fina e composta. Thea e Lang foram pioneiros em atrelar a genialidade aos cabelos desgrenhados, olhos esbugalhados, posturas encurvadas e falta de traquejo social, arquétipo que perdura até hoje, como visto no recentíssimo *Pobres criaturas* (2023).

² Do mesmo modo como os cientistas, outros robôs já haviam figurado nas telonas, mas sua conformação mais fiel à forma corporal humana incorporou-se à cultura cinéfila, tendo servido de referência explícita para a criação de C-3PO, da saga *Star Wars*, além de ter-se infiltrado na cultura pop, já tendo sido reapropriado esteticamente por ícones como Madonna, Queen, Lady Gaga e outros.

resumo. Ela aparece com força, no entanto, apenas no capítulo final, de número 5. Sinto que devo ao leitor, portanto, explicações.

No derradeiro **Capítulo 5: Um Brasil alienígena**, me detenho sobre os efeitos estéticos e políticos produzidos pelo entrelaçamento de memórias da ditadura militar brasileira com uma história de ficção científica (FC). A FC aparece na forma de um romance em abismo, lido incessantemente pelo narrador principal. O menino lê a todo momento, sobretudo quando enclausurado no avião bimotor de seu pai, um homem de aspecto demo-megalomaniaco, à moda de um *Fitzcarraldo* (1982) de Werner Herzog.³ Embora apareça tardiamente em forma de capítulo, referências à ficção científica contaminam toda a extensão do trabalho, em um gesto pautado pela infiltração, pelas goteiras,⁴ e pelo entrelaçamento quimérico dos cipós.⁵

Para ler de perto os efeitos estéticos provocados pelo enxerto desta “ficção de leitura”, nas palavras de Max Hidalgo⁶, encaixada em abismo (como primeiro disse André Gide), anoro-me no que transcende essa cena de leitura⁷ degradada: o extratextual. Me permito deambulações sobre os usos políticos conferidos ao gênero da FC durante a Guerra Fria. Dou eco a pesquisadores do campo da historiografia, que demonstraram que o Brasil constituiu importante *front* de uma guerra cultural, responsável pela (nada orgânica) disseminação da ficção científica em solo nacional. Um gênero que, embora não tenha sido *Made in USA* — já que teve origem nas obras dos europeus Verne e Wells — popularizou-se graças a uma ação coordenada e promíscua entre órgãos de estado americanos (como USIS e USAID) e editores anticomunistas e fascistas no Brasil, como Gumercindo Rocha Dorea e Plínio Salgado.

A mera aproximação entre as incursões aéreas do menino sobre o Brasil Central e suas rasantes pela FC faz emergir um paralelo inescapável: aquele entre o avião bimotor e a nave espacial. O romance produz um transe entre esses dois

³ O filme aparece textualmente em *Nove noites* (2002), e diluído em essência em *Os substitutos*, como veremos.

⁴ Tomo de empréstimo, aqui, as palavras propulsoras de Luiz Guilherme Fonseca em sua dissertação *As alianças demoníacas do animalismo por vir* (PUC-Rio, 2018), por sua vez mutantemente apropriadas de Gregory Bateson.

⁵ Dénètem Touam Bona. *Sabedoria dos cipós*. São Paulo: Ubu, 2025.

⁶ Hidalgo utiliza ambos os termos na Apresentação de *Testemunhos tangíveis*, de Nora Catelli (Relicário, 2025).

⁷ Conceito de Nora Catelli que será devidamente mobilizado no momento de lançamento do projétil.

espaços heterotópicos, nos termos de Michel Foucault; espaços que conduzem o leitor pelas memórias de infância do narrador, vividas em sobrevoo por um Brasil tão alienígena quanto as histórias que lê. Um Brasil revelado por fragmentos em sobreposição — como nas máquinas analógicas, quando nos esquecíamos de girar a reloagem da câmera e acabávamos com uma montagem involuntária. Fragmentos do bimotor e da nave entram em constante estado de sobreposição, fundindo-se progressivamente ao longo da narrativa. Por vezes, formam imagens complementares, em outras, cliques disparatados, difíceis de decifrar. Borrões, daqueles que nos faziam lamentar a perda de uma das doze imagens disponíveis no rolo Kodak.

Essa tríplice-fronteira entre o espaço sideral, as paisagens do Brasil Central e o panorama da ditadura nos leva, no **Capítulo 3: Arabescos de fumaça: tempo-espaço na ditadura**, a investigar que espaço é esse produzido pelo romance. No capítulo 3 teremos visto, então, como a relação analógica que o narrador constrói entre suas imagens de infância e as “visões do pensamento” (Schøllhammer, 2007, p. 7) evocadas pela ficção científica implicam um alheamento radical do meio externo. O Brasil Central — territorialidade rasgada por pai e filho de dentro de uma engenhoca aeronáutica —, aparece em imagens da ordem do artificial, do *décor*. Um espaço construído a partir de paisagens nubladas e repetitivas, que conduzem a um imaginário do estéril e do desértico. Esse espaço aponta para algo de ordem muito mais profunda do que o mero estado psicológico desse filho, alheado e dissociado do mundo lá fora, como defende Caio Yurgel em seu *Landscape's Revenge* (ou *A vingança da paisagem*, em tradução livre).⁸ A figuração desse Brasil Central por meio de imagens que gaguejam na mesmice do que Yurgel chama de “tiques linguísticos” ajuda na construção de um projeto literário com implicações éticas e estéticas para representar o período ditatorial no Brasil. Esse período, normalmente circunscrito às datas de 1964 e 1985, parece desenrolar-se, no campo literário (e mesmo no historiográfico), exclusivamente em paisagens intelectuais e urbanas. Carvalho move-se, no entanto, até o Alto Xingu e

⁸ *Landscape's Revenge: The Ecology of Failure in Robert Walser and Bernardo Carvalho*. (Walter de Gruyter, 2018). Neste livro, o autor analisa obras outras, mas sua asserção adequa-se também a *Os substitutos*.

a Ilha do Bananal, às margens do Araguaia, adentrando um espaço “ilocalizável”,⁹ uma terra sem tempo, sem história¹⁰ e sem contornos topográficos. Não é sem consequências ético-políticas que se produz tal deslocamento, o que propicia reflexões acerca das temporalidades que se cruzam e se embrenham nesses espaços, marcados por um extrativismo de raízes ancestrais, inevitavelmente remetendo à época das colônias. São essas matas em que teremos nos enfronhado neste capítulo.

A imersão em territórios amazônicos, somada à sobreposição com temporalidades coloniais inevitavelmente nos conduz a um tratamento da questão indígena, dando origem ao **Capítulo 4: O cio da terra**. Em *Os substitutos*, o menino tem um contato alheado com essas populações — um contato definido mais pelo sobrevoo e pela animalização do que pelo reconhecimento e humanização. É na questão indígena que reside a principal chave de leitura do romance, que revela, ao final, ter-se construído nas margens de uma memória reprimida, e que o coloca diante da descoberta de que seu pai esteve envolvido com as chamadas “correrias”, código utilizado para referir-se a massacres de populações indígenas perpetrados, em geral, a mando de grandes donos de terras, madeireiros, garimpeiros e outros parasitas fundiários. A questão indígena é também um dos aspectos que se encontra, ainda, à margem dos estudos historiográficos sobre o período da ditadura militar, embora o regime tenha se organizado, desde a primeira hora, para ocupar os “vazios” demográficos da floresta, rasgando-os com estradas e invadindo-os com epidemias fatais, seguindo as miragens de um “Brasil potência” calcado no extrativismo, no geontopoder (Povinelli, 2023) e em práticas neocoloniais (Bona, 2025), sem que a existência das comunidades originárias fosse sequer mencionada. Esse silêncio segue ecoando até mesmo nas iniciativas mais recentes de reparação do Estado, simbolicamente representado pelos 434 mortos políticos identificados pelo relatório final da Comissão Nacional da Verdade — excluindo os mais de seis mil¹¹ indígenas dizimados durante o mesmo período. Não chega a ser necessário

⁹ Termo mobilizado por Roberto Vecchi no artigo “A impossível memória de Araguaia: um patrimônio sem memorial?”, in *Literatura e ditadura*, org. Rejane Piveta de Oliveira e Paulo C. Thomaz. (Zouk, 2020), e que será desdobrado no capítulo em questão.

¹⁰ Expressão usada por Euclides da Cunha em seu *À margem da história* (1909), que será, no entanto, contestada neste trabalho com a ajuda de trabalhos historiográficos mais recentes.

¹¹ Como veremos à frente, este número é contestado, e varia entre cerca de seis e oito mil (ou até mais) indígenas mortos entre 1964 e 1985.

afirmar a importância política de tais gestos — tanto o de deslocamento geográfico, como da mobilização da questão indígena em um livro sob¹² a ditadura.

Ocorre, no entanto, que estamos tratando de uma obra de Bernardo Carvalho: escritor sudestino, nascido no Rio de Janeiro, radicado em São Paulo e declaradamente avesso ao tratamento de temas políticos, apaziguadores¹³ e “panfletários” na literatura. Tratamos, também, de um escritor movido pelo trabalho ficcional de sua própria biografia, ainda que transmutada, como ele costuma chamar, em recursos de “segundo” ou “terceiro grau”,¹⁴ não ficando, portanto, restritas à disputada categoria da autoficção. Como se dá, então, sua entrada em uma narrativa que coloca em cena tantos aspectos políticos importantes da história brasileira do período militar de 1964 a 1985? No **Capítulo 2: Uma geografia sentimental**, trabalharemos as armadilhas biográficas escamoteadas no livro, como o incontornável fato de que Carvalho é bisneto de Marechal Rondon, ilustremente conhecido pela criação do SPI (Serviço de Proteção ao Índio) e do lema “Morrer se preciso for, matar, nunca”. Este fato entra em conflito com uma outra herança biográfica: Carvalho é filho de um homem que se beneficiou das terras distribuídas pelos militares durante a ditadura militar, ocupação responsável por dizimar essas mesmas comunidades originárias que seu bisavô pioneiramente buscou proteger. O capítulo busca, portanto, investigar de que maneiras essa forquilha genealógica se imiscui de modo sorrateiro em *Os substitutos*, e de que formas Carvalho manipula sua biografia para a conformação de um romance situado na temporalidade ditatorial.

Para proceder a uma leitura informada sobre os usos da biografia na obra de Carvalho, evitando uma abordagem que se ancore sem pudor sobre os postulados teóricos da autoficção e da autobiografia, fez-se necessário abrir as picadas do imbróglio biográfico em que Carvalho nos insere. O autor é, ao mesmo tempo, dado às inserções de forte lastro autobiográfico na composição de suas obras, ao mesmo tempo que sua persona pública nos incita a repelir tais interpretações. Surge, assim,

¹² Sobre a discussão sobre a diferença de situar um romance “sobre” ou “sob” a ditadura, cf. Capítulo 4.

¹³ A fala, proferida durante a Feira Literária Internacional de Paraty (FLIP) de 2023, foi noticiada em: <<https://www1.folha.uol.com.br/ilustrada/2023/11/literatura-nao-tem-que-apaziguar-afirma-bernardo-carvalho-na-flip.shtml>>.

¹⁴ Afirmação feita por Carvalho em entrevista ao Paiol Literário. (Rascunho, 2007b.) Disponível em: <<https://paiolliterario.com.br/bernardo-carvalho/>>.

a sessão metodológica “**A paranoia como método, ou modos de ler Bernardo Carvalho**”, que pretende fazer um apanhado de procedimentos utilizados ao longo de sua obra, que mais tarde repercutirá na nossa análise de *Os substitutos*.

Para refletir sobre as tortuosas sendas construídas por Carvalho entre sua biografia e sua obra literária, temos em em mãos um valioso insumo comparativo — seu mais célebre romance: *Nove noites*. Lançado no ano de 2002, mais de duas décadas antes de *Os substitutos*, *Nove noites* é conhecido por ficcionalizar uma investigação da trágica morte do antropólogo estadunidense Buell Quain em pleno Xingu. Menos comentadas pela crítica e encaixadas de maneira sutil no texto, são, porém, as cerca de duas dúzias de páginas marcadas por um arroubo autoinvestigativo do narrador-jornalista. Mais explicitamente autobiográfico, esse narrador parte da geografia que compartilha com Quain — já que passou a infância nas fazendas que o pai detinha no Xingu —, para fazer um relato minucioso, embora breve, de parte de sua infância no Brasil Central. De forma sorrateira, o narrador de *Nove noites* sequestra a narrativa sobre Quain e volta a investigação para si próprio, numa espécie de virada autoetnográfica prefigurada em *Onze* e que será, mais tarde, expandida até tomar a forma de um romance completo: *Os substitutos*.

Tomando partido do fato de que o excerto de *Nove noites* e o romance *Os substitutos* compartilham o que parece ser um mesmo insumo geo-biográfico, este trabalho de montagem e comparação pode ser produtivo para entender de que maneira Carvalho transmuta imagens comuns — como as do avião bimotor, do pai-algoz, dos povos indígenas e das cenas de leitura —, para concretizar um projeto literário fundamentalmente distinto: um romance *sob* a ditadura militar brasileira. É assim que se compõe o **Capítulo 1: *Nove noites e Os substitutos: duplo, díptico***. Vê-se que a relação entre *Nove noites* e *Os substitutos* é, portanto, basilar para a construção do trabalho, e se insinuará ao longo de toda sua extensão.

Tendo antes investigado sua relação com o autobiográfico, poderemos palmilhar com mais firmeza o solo arenoso das questões evocadas por *Nove noites* e *Os substitutos*, evitando cair nas armadilhas, armando-as nós mesmos. A compreensão de *Nove noites* e *Os substitutos* como uma espécie de díptico, informando e contradizendo um ao outro, nos permite lê-los em esquema de montagem — montagem essa operada não só entre os dois livros, mas com toda a

obra carvalhiana, pautada por uma reciclagem constante de imagens, que se espraíam desde seu primeiro volume de contos, *Aberração*, até este que constitui o centro nervoso da análise, *Os substitutos*. Espera-se que a seção convença o leitor a embarcar nas estradas vicinais e de terra batida em que insiste a escrita carvalhiana, perseguindo os sentidos criados pela paranoia em seu curso natural de delírio, sonho e curiosidade mordida.

A a título de prelúdio — como se o trabalho já não se estendesse o bastante — consta no início uma seção denominada **Apresentação: Primeiras cenas de leitura ou a permeabilidade dos tempos**. Nela, apresento brevemente as etapas de desenvolvimento da pesquisa, traçando seu início no meu percurso escolar, familiar e acadêmico, assim protelando (desde o início) o fim desta escrita, como até aqui o fiz, mais por gosto que por outra coisa. A fim de defender-me, evoco mais uma vez o longa *Metrópolis*, que, em sua versão completa de 2h28, recuperada de um arquivo obscuro em Buenos Aires,¹⁵ exhibe um *frame* preto em que se lê, em elegantes letras brancas e serifadas, “Fim do prelúdio”. Este quadro aparece a exatas 1h06 minutos, isto é, pouco antes da metade da extensão total da película.

Vemos, portanto, que minha contagem regressiva possui incoerências científicas — do tipo que seria intolerável a Verne, por exemplo, tão cientista quanto escritor (ou, quiçá, mais pra lá do que pra cá). Se começamos esta contagem do número cinco, afinal — ignorando-se a conclusão, diga-se —, passamos ao três, seguindo ao quatro, chegando ao grau zero para retornar, então ao um. E vimos que o trabalho não culmina no *um*, como seria esperado, e nem mesmo no *zero*, e sim no *menos um*, um prelúdio autobiográfico não solicitado pelas boas-práticas acadêmicas. É esse o caminho de pensamento proposto por Carvalho em sua obra: o da trapaça, o dos anúncios que não se concretizam, e das concretizações que não se anunciam.

Fique o leitor, portanto, à vontade para seguir pela lógica Fritz-Languiana do *countdown*; ou do empertigado fluxo progressivo-cronológico; ou ainda segundo a lógica do caleidoscópio, à moda da amarelinha de Cortázar, das figuras de barbante, propostas por Donna Haraway, dos arabescos dos cipós, de Dénètem Touam Bona, ou de um *Avalovara*, de Osman Lins. Me despeço, agora, das

¹⁵ O filme foi alvo de censuras múltiplas, que levou sua versão completa a extraviar-se por muito tempo antes que fosse recuperado e remasterizado.

instruções autoritárias de leitura, abandonando o leitor à própria sorte e desígnios na deriva espacial deste pensamento errante.

Apresentação: Primeiras cenas de leitura ou a permeabilidade dos tempos

L'image est peu de chose: reste ou felure.
Un accident du temps qui le rend momentanément visible ou lisible.
Didi-Huberman (*La survivance des lucioles*)

O triunfo sobre os soberanos adversários nos fez herdeiros de suas prolongadas ruínas.
Italo Calvino (*As cidades invisíveis*)

No hay un instante que no esté cargado como un arma.
Jorge Luís Borges ("Doomsday")

1. A parte de Botafogo

Esta pesquisa teve início muitas vezes. Ela teve início no primeiro ano do Ensino Médio, quando meu então professor de História subiu ao “púlpito” de um tradicional colégio católico do Rio de Janeiro, giz em punho, e riscou o quadro com as palavras “Ditadura militar brasileira (1964-1985)”. Não foi uma aula como outra qualquer: foram quase duas horas de testemunhos, letras de música, trechos de livros e fragmentos de filmes mostrando a vida de guerrilheiros, artistas e pessoas comuns que viveram durante aquele período. Um período que estava logo ali, virando umas esquinas para o passado, e do qual eu jamais tinha ouvido falar. Ao final, vi esse mesmo professor confessar, aos suspiros, ter sido a primeira aula “de verdade” que dava sobre a ditadura. Construíra sua carreira em colégios militares, afinal. Lá, não se podia tocar no assunto a não ser para saudar Castello ou mastigar a palavra “revolução”.

Pela primeira vez, as palavras “Brasil” e “democracia” passaram a se chocar no meu imaginário. O conceito de democracia, no meu percurso escolar, surgia na pólis grega e aterrissava, como num passe de mágica, por sobre todo o território nacional — excetuando-se alguns percalços causados por líderes excêntricos a uma população bestializada. A ideia de que o Brasil *nem sempre* fora uma democracia — ou melhor, de que *quase nunca* o fora e que talvez *ainda não o fosse* propriamente — era algo novo para mim. (E o questionamento a respeito do caráter democrático

das democracias só viria muito, muito mais tarde). Sentada naquela carteira de madeira, apertada na blusa do uniforme um tamanho menor do que deveria ser, era possível sentir o peso de todo o entulho autoritário que tínhamos esquecido de levar para fora enquanto país. A falta de uma reforma significativa das instituições policiais, da criação de políticas e espaços de memória e de discussões sobre o período no espaço público (e escolar) tinham me transformado em uma adolescente alheia ao fantasma do autoritarismo que se insinuara desde a colônia, e que seguia assombrando um passado mais recente do que eu, uma quase universitária, ousaria conceber. Via-se também que o tradicional colégio católico tinha mais semelhanças com os colégios militares do que seria de se esperar, materializadas nos gestos de uma direção que rasgava e jogava no lixo quaisquer manifestações que os alunos pregavam nos quadros de cortiça contra injustiças cometidas no perímetro da instituição. Mas essa é história para outra hora.

Em busca de respostas mais claras, a pesquisa se deslocou para outra instância de socialização durkheimiana, uma ainda anterior à escola: o seio familiar. Na fila de uma exposição do Centro Cultural Banco do Brasil (CCBB), perguntei à minha avó, a mais próxima testemunha que eu detinha, sobre sua memória daquele período recém-descoberto. Nos idos dos anos de 60 e 70, contou, ela trabalhava como empregada doméstica num casarão em Botafogo, a poucas quadras da minha escola de elite, que eu só acessaria graças à ascensão social de minha mãe — mais uma história para outra hora. Nesse casarão, vivia um casal de imigrantes húngaros e suas duas filhas universitárias, ambas mais velhas que ela. Filha de uma mãe indígena e com fundamental incompleto, minha avó não tinha idade ou tempo para se engajar na luta contra a ditadura, mas se indignava diante do que via e ouvia sobre a repressão. Uma das filhas — esta sim, envolvida em movimentos sociais — notou sua revolta e ajudou-a a se manifestar como podia. A estudante passou a lhe dar cédulas marcadas com frases de protesto contra a ditadura, para que com elas pagasse suas passagens de ônibus para casa. Minha avó apertava aquelas cédulas entre os dedos, e as entregava aos cobradores — dobradas ou viradas, de modo que não se notasse o vandalismo subversivo —, sentindo a adrenalina e a coragem de espalhar, silenciosamente, mensagens de protesto pelos ônibus da cidade. Uma forma de protesto tão discreta quanto obsoleta, já que conta com dois fósseis da nossa época: dinheiro em espécie e cobradores de ônibus.

É possível que essas notas fossem, ou não, parte do Projeto Cédula, de Cildo Meireles, que durou de 1970 a 1975, e que tinha como objetivo fazer mensagens como esta abaixo se infiltrarem no nosso sistema financeiro como "parasitas simbólicos".

Figura 1: “Inserções em circuitos ideológicos: Projeto cédula (Zero Cruzeiro)”



Coleção Instituto Vladimir Herzog. Licenciado por Cildo Meireles. Carimbo sobre cédula de uso corrente.

Fonte: Google Arts & Culture

Considereei esta uma modalidade astuta de protesto, já que, concordando ou não com a mensagem, o receptor estaria fadado a passá-la adiante. Era um protesto que apostava que o limite do conservadorismo político residia, afinal, na disposição para rasgar dinheiro — loucura-limite de uma ideologia tão sádica quanto capitalista.

2. A parte da Central do Brasil (e do Myanmar, antiga Birmânia)

A pesquisa teve início mais uma vez no momento em que ingressei na Faculdade Nacional de Direito da UFRJ, em 2016, e testemunhei toda uma geração de futuros juristas de olho na votação do *impeachment* da presidenta Dilma Rousseff pela televisão da cantina. Aqueles mesmos garotos que pintaram os corpos seminus no trote e imploraram por trocados no centro da cidade agora assistiam, sérios, à derrocada de uma longa temporada de ilusões. Ilusões de continuidade e fortalecimento democrático, de progressão linear de uma história do país que

parecia, desde 1988, “ganha” — como se uma nova constituição nos blindasse jurídica e institucionalmente de golpes. A cada voto contrário ao *impeachment*, vibravam como quem torce pelo time do coração, e lamentavam, como diante de um pênalti perdido, cada deputado que abria a boca para cuspir um voto “pela família”, “pelas crianças” ou “por Israel”. Nessa época, minha escrita acadêmica voltou-se para o dispositivo do *impeachment* na América Latina, que muitos cientistas políticos entendem como uma nova forma de se mascarar o autoritarismo dos antigos golpes militares.¹⁶ Golpes, mas com ares democráticos. Junto à recém-criada Clínica de Direitos Humanos da UFRJ, sob a batuta do professor Siddharta Legale, participei da elaboração de um parecer sobre o dispositivo do *impeachment* na América Latina. Em meio ao crescente desamparo das instituições “democráticas”, a Corte Interamericana de Direitos Humanos anunciara que faria um julgamento a respeito da prática do *impeachment*, cada vez mais (suspeitamente) comum no continente. Foi um momento de grandes esperanças, e decepções ainda maiores diante do anúncio conseguinte de que o julgamento fora adiado: a Corte não ousaria tratar do tema naquele momento sensível.

Esta pesquisa iniciou-se mesmo em um momento singular, que tornaria a ditadura alvo de meu interesse mais profundo: o voto de Jair Messias Bolsonaro na ocasião do *impeachment* da Dilma. Faço, aqui, questão de citar:

(...) Perderam em 64, perderam agora em 2016. Pela família e pela inocência das crianças em sala de aula que o PT nunca teve (sic). Contra o comunismo, pela nossa liberdade, contra o Foro de São Paulo. Pela memória do Coronel Carlos Alberto Brilhante Ustra, o pavor de Dilma Rousseff. Pelo Exército de Caxias, pelas nossas Forças Armadas. Por um Brasil acima de tudo e por Deus acima de todos, meu voto é sim. (Bolsonaro, 2016)

Até então, meu interesse pela ditadura fora da ordem do *studium*¹⁷ — uma espécie de “afeto médio” (Barthes, 1984 [1980], p. 45) por testemunhos e fatos históricos, fruto de uma educação sentimental sobre um período rigidamente situado entre

¹⁶ Alguns exemplos se encontram em Linz, 1978; Hochstetler, 2006; Pérez-Liñan, 2007; Llanos & Marsteintredet, 2010; Hochstetler & Samuels, 2011; Negretto, 2006; entre outros.

¹⁷ Tomo de empréstimo aqui, com bastante liberdade, as duas conhecidas categorias postuladas por Roland Barthes em *A câmara clara: nota sobre a fotografia* (Nova Fronteira, 1984 [1980]). Em sua busca pela essência da fotografia, o *studium* aparece como uma espécie simples de interesse humano pelo aspecto cultural de uma foto, como gestos, cenários, ações, capaz de despertar um afeto médio; já o *punctum* aparece como uma flecha que transpassa o *studium*, um “lance de dados”, um acaso capaz de ferir o espectador e provocar afetos radicais (pp. 44-46).

1964 e 1985. No entanto, naquela tarde de 16 de abril de 2016, perfurou-se a fotografia do Brasil de forma irremediável. Nos dois anos que se seguiram, testemunhamos uma sucessão de imagens e falas que fabricaram co-presenças entre o nosso contemporâneo e a ditadura militar brasileira. *Fabricar*, neste caso, é a palavra errada — essas co-presenças serviram para *explicitar* a ruína do paradigma moderno da história, isto é, da compreensão do curso histórico enquanto um “vetor de progresso irreversível”, ou um “rio que corre em direção ao seu estuário” (Mosès, 2008, p. 33). Emergem, com muito mais força, os messianismos de Franz Rosenzweig, Gerschom Scholem e Walter Benjamin, que, embora distintos, confluem em sua concepção do tempo como essa “irrupção repentina e imprevista de uma outra realidade no seio de um mesmo tempo”, dotado de uma capacidade para uma “*atualização permanente do fim dos tempos*” (Mosès, 2008, p. 33, grifo meu).

Para cerca de metade da população de eleitores, os fins dos tempos eram atualizados por imagens e falas de um deputado que, se antes pertencia ao “baixo clero” da política carioca e era motivo de chacota em programas de auditório de segunda categoria, viria a se tornar o 38º presidente da nossa República. Além da apologia a Ustra e, portanto, à tortura, em pleno Congresso Nacional (ato de que não só saiu impune, como ainda lhe rendeu notoriedade para arriscar uma eleição presidencial), proferiu diversas outras falas que reavivaram a ditadura naquele momento do nosso contemporâneo.

Espero contar agora com a paciência e estômago do leitor para suportar uma breve, mas incômoda, retomada da história recente do país, já que ela me permite dar sequência aos acontecimentos que conduziram ao desenvolvimento desta pesquisa.

Em entrevista à Jovem Pan no dia 08 de julho de 2016, menos de três meses após o *impeachment* de Dilma, Bolsonaro afirmou que “o erro da ditadura foi torturar e não matar”, e que “o período de 64 foi pintado errado pelo PT”.¹⁸ Na campanha presidencial de 2018, Bolsonaro afirma no Roda Viva que *A verdade*

¹⁸ Falas relatadas em artigo da própria emissora: <https://jovempan.com.br/programas/panico/defensor-da-ditadura-jair-bolsonaro-reforca-frase-polemica-o-erro-foi-torturar-e-nao-matar.html>

sufocada, obra de revisionismo histórico de Brilhante Ustra, era seu livro de cabeceira.¹⁹ No mesmo ano, ameaça mandar a “petralhada” para a “ponta da praia”, referência à Restinga da Marambaia, área de desova de corpos durante a ditadura.²⁰ Em 2019, na estreia de seu mandato, o Planalto disseminou nos canais de mídia um vídeo em comemoração ao golpe militar de 1964, que afirmava, entre outras coisas, que “o Exército nos salvou”.²¹ Em abril do ano seguinte, agora no período da pandemia, Bolsonaro discursaria em manifestação em frente ao Quartel-General do Exército em defesa de uma intervenção militar, enquanto os manifestantes pediam por um novo AI-5 e pelo fechamento do Congresso e do Supremo Tribunal Federal.²²

Algumas das “novas” falas que inundaram a mídia eram, simplesmente, imagens de arquivo reavivadas, que, voltando a circular, adquiriam caráter de boa-nova para alguns, e de profecia apocalíptica para outros. Em uma entrevista à TV Bandeirantes em 1999, Bolsonaro afirma que o pau de arara “funciona” e declara: “Eu sou favorável à tortura, tu sabe disso. E o povo é favorável a isso também”.²³ Na mesma entrevista, disse que a ditadura deveria ter fuzilado “uns 30 mil”.²⁴

Certas falas do passado se traduziram em ação política. Enquanto parlamentar, posou ao lado de um cartaz com os dizeres “Desaparecidos do

¹⁹ A participação de Jair Bolsonaro no Roda Viva está disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=IDL59dkeTi0>

²⁰ Episódio noticiado em: <https://www1.folha.uol.com.br/poder/2018/12/bolsonaro-fez-referencia-a-area-de-desova-de-mortos-pela-ditadura.shtml>.

²¹ É possível assistir ao vídeo em: <https://noticias.uol.com.br/ultimas-noticias/agencia-estado/2019/03/31/planalto-distribui-video-em-defesa-do-golpe-militar-de-1964.htm>

²² Mais informações em: <https://g1.globo.com/politica/noticia/2020/04/19/bolsonaro-discursa-em-manifestacao-em-brasilia-que-defendeu-intervencao-militar.ghtml>

²³ Fala disponível em vídeo em: <https://www.youtube.com/watch?v=VRzVMcOdKII>

²⁴ Embora tenha se eleito com forte discurso anticorrupção, é importante lembrar que Bolsonaro promoveu um desmonte do arcabouço anticorrupção estatal, livrando familiares e amigos de acusações criminais, além de ter estado envolvido pessoalmente em esquemas, entre os mais famosos o indiciamento por peculato, associação criminosa e lavagem de dinheiro na venda ilegal de joias da Presidência da República, a chamada “rachadinha”, os repasses do “orçamento secreto” e dos 107 imóveis comprados pela família, 51 um dos quais em dinheiro vivo. Mais em: <https://g1.globo.com/politica/noticia/2023/01/31/governo-bolsonaro-promoveu-desmanche-no-combate-a-corrupcao-diz-transparencia.ghtml>; <https://g1.globo.com/rj/rio-de-janeiro/noticia/2022/05/16/tj-rj-rejeita-denuncia-contr-flavio-bolsonaro-no-caso-das-rachadinhas.ghtml>; <https://www.cnnbrasil.com.br/politica/bolsonaro-recebeu-dolares-das-joias-na-viagem-em-que-disse-na-onu-que-extirpou-a-corrupcao/>; <https://diplomatie.org.br/bolsonaro-pode-ser-o-autor-do-maior-esquema-de-corrupcao-da-historia-do-brasil/>; <https://g1.globo.com/politica/noticia/2022/08/30/qual-o-problema-comprar-com-dinheiro-vivo-algum-imovel-questiona-bolsonaro.ghtml>.

Araguaia: quem procura osso é cachorro”. Enquanto presidente, extinguiu o grupo que trabalhava para identificar corpos de desaparecidos políticos entre as ossadas da vala comum do cemitério de Perus²⁵. Bolsonaro elevou em 70% o número de militares em postos civis na administração pública federal em relação aos dois presidentes anteriores, além de ter editado oito decretos que ampliaram a participação de militares na estrutura da União.²⁶ Em 2021, a Advocacia-Geral da União recebeu aprovação de recurso que permitia celebrações do golpe de 1964.²⁷ Bolsonaro também ficou conhecido por entoar “Deus, pátria, família e liberdade”, bordão que remonta originalmente não à ditadura, mas ao integralismo, espécie de ramo brasileiro do fascismo, que reaparecerá no capítulo 6 deste trabalho.²⁸ Além de remeter, é claro, à célebre Marcha pela Família com Deus pela Liberdade, ocorrida em 19 de março de 1964, a primeira do regime (Cordeiro, 2021).

Os atos autoritários e remissivos da ditadura transcenderam a própria pessoa do presidente, como quando Sérgio Camargo, a cargo da Fundação Palmares, banuiu mais de 300 livros do acervo da biblioteca por “bandolatria”, “iconografia delinquencial”, “demonização da polícia e da pessoa branca”, dentre outros pecadilhos ideológicos.²⁹ Já Roberto Alvim, então Secretário Especial da Cultura, realizou apologia ao nazismo em convocatória oficial para edital do governo.³⁰

Mesmo diante de tantos indícios, para muitos, a ideia de uma ruptura democrática parecia alarmista. Até que, em novembro de 2024, veio à tona um

²⁵ A vala de Perus foi, na década de 1970, um dos locais onde policiais e militares enterraram presos políticos assassinados. Apenas seis foram identificados no local, além de outros sete em outras sepulturas do cemitério. O número total estimado é de quarenta. Sabe-se que dois deles foram mortos sob o comando do Coronel Carlos Alberto Brilhante Ustra. Em 2025, a autora Julia Codo lançou o romance *Caderno de ossos* (Companhia das Letras), cuja premissa é, justamente, a escavação do passado de uma avó possivelmente enterrada nesta vala. Mais detalhes em: <https://veja.abril.com.br/politica/bolsonaro-encerra-grupo-que-identificava-corpos-de-desaparecidos-politicos>

²⁶ Mais em: <https://veja.abril.com.br/politica/presenca-de-militares-em-cargos-civis-dispara-sob-bolsonaro-revela-estudo>

²⁷ Mais em: <https://congressoemfoco.uol.com.br/projeto-bula/reportagem/governo-bolsonaro-ganha-na-justica-direito-de-celebrar-golpe-de-1964/>

²⁸ Bolsonaro utilizou o bordão para encerrar sua participação no debate presidencial de 2º turno, no dia 28 de outubro de 2022. A expressão remete ao “Deus, Pátria, Família”, que consta, até o presente dia, como lema no site da Ação Integralista Brasileira, fundada em 1932 por Plínio Salgado. Veja em: https://integralismo.org.br/helpie_faq/por-que-o-lema-deus-patria-e-familia/.

²⁹ Mais em: <https://revistacult.uol.com.br/home/autores-banidos-pela-fundacao-palmares/>

³⁰ Mais em: <https://www.bbc.com/portuguese/brasil-51149263>

detalhado relatório da Polícia Federal que deixava patente que Jair Bolsonaro liderou uma tentativa de golpe de Estado, não concretizada apenas em razão da discordância do então comandante do Exército, general Freire Gomes,³¹ pela qual o ex-presidente encontra-se em prisão domiciliar no momento de escrita deste trabalho.

Diante de todo esse cenário, aquela jovem da carteira de madeira e da cantoria na cantina viu suas aspirações juvenis à construção de um futuro democrático por meio da burocracia se desfazerem em meio a códigos de letra morta. Aproximei-me, assim, das letras vivas: a literatura.

A súbita impressão de que o Estado Democrático de Direito não passava de uma ficção eficaz me fez debandar de vez para o lado das ficções ineficazes, esses inutensílios que me fascinam desde então. Por isso, agradeço especialmente à professora Juliana Neuenschwander e sua disciplina Direito e Literatura, ministrada em 2017.1, na FND-UFRJ — casa que concedeu diploma a figuras como Jorge Amado, Clarice Lispector e Eduardo Bolsonaro.

Embora a leitura coletiva em sala de aula tenha resgatado minha vontade de vislumbrar um horizonte de país, não foi preciso recorrer à bibliomancia para entender, já naquela época, tudo o que nos esperava, e que, como vimos, se concretizou: um futuro mais parecido com um arremedo de passado. Foi nesse espírito de “profecias retrospectivas”, para ecoar o clássico da ficção científica e especulativa Aldous Huxley, que Cildo Meireles retomou o Projeto Cédula, agora pautado em uma vítima não da ditadura, mas da democracia: Amarildo.

Figura 2: “Inserções em circuitos ideológicos: Projeto cédula (Zero Real)”

³¹ Diante da derrota nas eleições de 2022, Jair Bolsonaro arquitetou um plano de golpe de Estado junto ao general da reserva Mário Fernandes, que ocupava o cargo de secretário-executivo da Secretaria-Geral da Presidência da República. Para além das minutas do golpe, foi encontrado um documento que relatava a “Operação punhal verde e amarelo”, que planejava o “sequestro ou homicídio” do ministro Alexandre de Moraes, do Supremo Tribunal Federal (STF), e de Lula e Geraldo Alckmin, seu vice. Mais em: <https://agenciabrasil.ebc.com.br/politica/noticia/2024-11/plano-de-tentativa-de-golpe-foi-impresso-no-planalto-diz-pf>; <https://oglobo.globo.com/politica/noticia/2024/11/26/em-depoimentos-chefes-do-exercito-e-da-aeronautica-relataram-que-bolsonaro-apresentou-plano-de-golpe.ghtml>



Cildo Meireles. CADÊ AMARILDO?, 2010, cédula carimbada, 6,5 x 14 cm.

Fonte:

Acesso em: <<https://www.artmgileioes.com.br/ver-lote/UWd1bTl1TzBDeVF6SExDQnorN3loZz09/cad%C3%8A-amarildo-2010-c%C3%A9dula-carimbada-65-x-14-cm>>

No ano seguinte, ingressei, portanto, na faculdade de Letras da Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro (PUC-Rio) e, em seguida, no Programa de Pós-Graduação em Literatura, Cultura e Contemporaneidade, com um projeto de pesquisa que buscava entender de que modo metabolizávamos esse passado-presente na literatura do contemporâneo.³²

Entre essas duas encarnações acadêmicas — o Direito e a Literatura —, a pesquisa seguiu vias vicinais quando assumi um posto em uma ONG no Myanmar, atraída pela literatura (via *Dias na Birmânia*, de George Orwell) e pelo autoritarismo que assolou o país por tantas décadas. Atraía-me sobretudo — de maneira problemática — o “exótico”, aos modos de Buell Quain, personagem de *Nove noites*. Assim como ele, que buscou estudar os Trumai por serem um povo intocado, assumi um posto jamais ocupado por um ocidental em um lugar inóspito e violento, o que me fez tombar diante da doença física e mental, tendo retornado

³² Esta pesquisa é tributária das trocas com tantos professores, sobretudo aquelas que se deram na sala L-501, com as carteiras dispostas de modo circular, sob a batuta de Rosana Kohl Bines e Lua Gill, sobre “A escrita da história e da memória”; além das disciplinas “Imagem e experiência da literatura” e “Modernidades e Modernismos”, conduzidas por Karl Erik Schøllhammer e Luiz Guilherme Fonseca, e “História da ditadura militar brasileira”, com Larissa Rosa Correia, todas ministradas em 2024.

antes de sucumbir ao mesmo destino trágico do antropólogo. Embora essa aventura me tenha gerado profunda atração pela literatura de Carvalho, não cabe estender-me mais do que já faço sobre minhas próprias peripécias individuais.

3. A parte da Gávea

Arrisquei entediar o leitor com essa retomada histórica e autobiográfica pois esta não é uma pesquisa se que pode fazer no vácuo, e também por considerá-la útil para ler a produção que constitui hoje meu objeto de estudo: as obras contemporâneas sobre a ditadura militar. Isto pois, se ingressei e qualifiquei com um projeto que se debruçava sobre dois romances — *Não falei*, de Beatriz Bracher (2004) e *O corpo interminável*, de Claudia Lage (2019) —, eles agora me parecem separados por uma cisão temporal inelutável: a do ressurgimento de um projeto fascista de poder.

Em *A câmara clara*, Barthes recusa-se a publicar a fotografia de sua mãe no jardim de inverno, ainda que use descrições dessa mesma foto para tecer reflexões-chave para todo o livro. Afirma que, para nós, meros leitores, que não temos com ela qualquer relação de filiação, uma fotografia teria o efeito vulgar do *studium* — nos permitiria observar aspectos como época, vestimentas, fotogenia. Enquanto espectadores, sairíamos ilesos, sem ferimentos. Seria, como formulou Vera Figueiredo em outro contexto,³³ “imagem sem lastro, esvaziada de conteúdo, irremediavelmente apartada da crônica familiar que lhes conferiria sentido” (2010, p. 116).

Talvez possa se pensar algo parecido em relação à ficção literária sobre a ditadura publicada entre 1985 e 2015. O retrogosto de “ficção histórica” que talvez rondasse essa produção se extingue a partir de 2016. Com a retomada mais vigorosa do autoritarismo na política nacional, esses livros passam a afetar uma parcela dos leitores (e escritores) a ponto de *punctum*. Essa parcela se vê em uma situação parecida com a dos habitantes de Zaíra, uma das cidades invisíveis de Italo Calvino. Zaíra se “embebe como uma esponja” de ondas que refluem das recordações de um

³³ Embora não se refira a Barthes ou à foto de sua mãe, a citação pertence ao capítulo “Narrativas sem lastro”, em que curiosamente discute obras como *O homem que copiava* (2023), que trata de cédulas falsas, *Teatro* (1998), da autoria de Bernardo Carvalho, e da fotografia enquanto forma dissociada de suas referências no contexto moderno. *Narrativas migrantes: literatura, roteiro e cinema*. Rio de Janeiro: 7 Letras, 2010.

passado e "se dilata" (Calvino, 2017 [1972], p. 16). Calvino diz que, para descrever uma cidade como esta, seria preciso descrever todo o seu passado. Mas, assim como o Brasil, Zaíra não conta o seu passado, mas o traz inscrito “nos ângulos das ruas, nas grades das janelas, nos corrimãos das escadas, nas antenas dos pára-raios, nos mastros das bandeiras, *cada segmento riscado por arranhões, serradelas, entalhes, esfoladuras*” (Calvino, 2017 [1972], p. 16). Arranhões, serradelas, entalhes, esfoladuras — todas essas palavras poderiam ter sido usadas por Barthes para descrever o efeito de *punctum*.

À diferença de Zaíra, o Brasil não conta seu passado, e sim o traz inscrito — nos parlamentares que elege, em suas falas criminosas, apologias à tortura, políticas de extermínio, conchavos públicos e privados. Com essa história agora representificada, e as feridas reabertas como nunca, esses livros se tornam objetos repletos de escoriações, que não nos permitem ler sem levantar a cabeça, e afundá-la novamente na ficção, em busca de um refúgio possível.

Neste momento, então, as leituras e escrituras que fazíamos das obras literárias esmagadas no período de trinta anos entre a ascensão (1985) e queda (2015)³⁴ do nosso processo de construção democrática ganham, agora, sentidos outros. O mesmo ocorre com aquelas produzidas pós-ascensão do neofascismo — ou do “neogolpismo”, ou “libertarismo bolsonarista”³⁵ (2016-hoje).

Não é que os livros que tratam do tema da ditadura tenham apenas agora se tornado *vivos*, para seguir com a analogia fotográfica barthesiana, e sim que, diante deles, *nós* tenhamos nos animado (no sentido de ganharmos *anima*, alma). Somos nós que, ao lermos e analisarmos essas obras do passado recente, acabamos por situá-las (com ainda mais força) num passado presente. Essa série de acontecimentos deletérios nos leva a produzir montagens inevitáveis entre o

³⁴ Apesar da controvérsia popular, e até mesmo acadêmica, envolvida no uso do termo “fascismo” para designar regimes que extrapolem o cenário europeu do século XX, ou mesmo que extrapole o regime implementado por Benito Mussolini na Itália, a literatura científica fundamentando o parentesco entre o Bolsonarismo e a conceituação clássica de fascismo é crescente. (Boito Jr., 2021; Bernardi e Morais, 2021; Amaral e Silveira, 2023, Sahd, 2024; entre outros). Assim como o *impeachment* é entendido por muitos como um modo de atualizar a tradição de golpes militares para tempos democráticos (Pérez-Liñan, 2007), o “populismo de direita é uma espécie de pós-fascismo que reformula o fascismo para tempos democráticos”.

³⁵ Para dar conta do que o Bolsonarismo traz de novo ao fascismo histórico, Renato Lessa cunha esse termo, e o situa temporalmente a partir de 2018. *Homo Bolsonarus*. Serrote, Rio de Janeiro, 2020.

contemporâneo e esse suposto passado, questionando temporalidades estanques e ideais de ruptura com o autoritarismo institucional. É inevitável, hoje, olhar para fotografias, filmes, fotos, testemunhos da ditadura militar e neles flagrar pequenos rasgos do contemporâneo. Bem como tornou-se impossível olhar para o contemporâneo e não enxergar um tecido roto, crivado de perfurações do passado.

Como argumenta Karl Erik Schøllhammer em seu artigo “*The Predicament of Contemporary Brazilian Fiction and its Spatiotemporal Modalities*”:

O contemporâneo extrapola sua coloquial definição de coincidência temporal entre dois fenômenos, e passa a significar algo para além do argumento cronológico, evocando a percepção de uma multiplicidade de tempos que coexistem e que, em razão disso, promovem uma permeabilidade exacerbada dos conceitos de passado, presente e futuro (2021, p. 81, tradução minha).

O que nossa época nos oferece é um "presente *dilatado*", como aquele de Zaíra, em que "o passado cresce à nossa frente e o futuro consta como uma visão do passado" (Schøllhammer, 2012, n.p., grifo meu).

Em 2016, as imagens da ditadura são ofuscadas pelos refletores ferozes do neofascismo de que fala Georges Didi-Huberman em *A sobrevivência dos vagalumes* (2011 [2009], p. 82). Emerge uma aparente contradição: ao mesmo tempo em que essas imagens do passado se tornam mais *visíveis*, nos parecem também menos *legíveis*. A condição para enxergar os vagalumes — essas luzes pulsantes, frágeis e intermitentes que restam, sobrevivem e pairam — é a própria escuridão, afinal.

Para criar *legibilidade* diante dos refletores cegantes, o caminho tomado por Bernardo Carvalho para conceber um romance sob a ditadura pós-2016 foi o uso blanchotiano do silêncio. Para lidar com tamanho influxo, para não terminarmos como insetos ressequidos diante da luz, foi preciso apagar essa luz e manejar com habilidade a imposição de silêncios.³⁶ Veremos que é isso que faz Bernardo

³⁶ Há, certamente, outros procedimentos possíveis para se produzir literatura diante dos refletores. Em *O presidente pornô* (2023), Bruna Khalil Othero opera com a lógica inversa: a autora reúne todos os presidentes que o Brasil já teve em apenas um personagem, criando um amálgama que reproduz uma ecolalia tão ensurdecadora quanto são cegantes as luzes, em uma espécie de batalha assíncrona de vozes.

Carvalho em *Os substitutos*, com engenho renovado de procedimentos já esboçados em obras anteriores. É por meio do uso dos silêncios que Carvalho enxerga e produz, no campo literário, imagens não só visíveis como legíveis sobre a ditadura militar — ainda que essa legibilidade se dê, justamente, no gesto de cifrar e ocultar.

Assim, esboço uma divisão arriscadamente esquemática entre dois momentos de escrita e leitura sobre a ditadura: aquele em que foi preciso contemplar a escuridão para enxergar as sobrevivências (caso dos escritores do período democrático, entre 1985-2015),³⁷ e o mais recente movimento de proteger os olhos da luz cegante, permitindo ao leitor contemplar, ainda que com dificuldade, aquilo que já não se deixa distinguir com clareza, tamanha confusão e entrelaçamento com o contemporâneo (2016-hoje).

O leitor brasileiro pós-2016 é acometido de uma sensação obsessiva de referencialidade constante, identificando sinais, paralelos, coincidências, repetições, experimentando a sensação descrita por Didi-Huberman como uma asfixia e angústia que nos toma diante da proliferação calculada das imagens (2011 [2009] p. 87). Essa é uma história que, agora, mais do que antes, nos machuca e rasga, e uma literatura que nos ajuda a manter os olhos abertos, quando mais convém uma vista embaçada.

Esse rearranjo contínuo das obras literárias de acordo com o curso histórico das sociedades foi retratado por Roberto Bolaño nas deliciosas profecias de Auxilio Lacoutoure, protagonista de *Amuleto* e mãe de todos os poetas, proferidas enquanto ainda presa no banheiro da Universidade Autónoma do México (UNAM) diante de uma invasão militar. Opto por reproduzir esta profecia em sua integralidade por duas razões: em parte, em razão do prazer do texto e, em parte, por sua força de crítica literária e ilustração potente dos rearranjos temporais à mercê dos quais sempre estão leitores, escritores e suas obras:

Vladimir Maiakóvski voltará a ficar na moda lá pelo ano de 2150. James Joyce reencarnará num menino chinês no ano de 2124. Thomas Mann se converterá num farmacêutico equatoriano no ano de 2101.

³⁷ Tomemos como exemplo obras que, diante da transição para a democracia, trataram da ditadura não recorrendo a uma estética de denúncia ou do escancaramento da violência, e sim evocando as sobrevivências, como *Stella Manhattan* (2017 [1980]), de Silviano Santiago, *Onde estará Dulce Veiga?*, de Caio Fernando Abreu (1990), entre outras.

Marcel Proust entrará num desesperado e prolongado esquecimento a partir do ano de 2033. Ezra Pound desaparecerá de algumas bibliotecas no ano de 2089. Vachel Lindsay será um poeta de massas no ano de 2101.

César Vallejo será lido nos túneis no ano de 2045. Jorge Luis Borges será lido nos túneis no ano de 2045. Vicente Huidobro será um poeta de massas no ano de 2045.

Virginia Wolf reencarnará numa narradora argentina no ano de 2076. Louis-Ferdinand Céline entrará no Purgatório no ano de 2094. Paul Éluard será um poeta de massas no ano de 2101. Metempsicose. A poesia não desaparecerá. Seu não-poder se fará visível de outra maneira.

Cesare Pavese se transformará no Santo Padroeiro do Olhar no ano de 2034. Pier Paolo Pasolini se transformará no Santo Padroeiro da Fuga no ano de 2100. Giorgio Bassani sairá do túmulo no ano de 2167.

Oliverio Gironde encontrará seu lugar como escritor juvenil no ano de 2099. Roberto Arlt verá toda a sua obra levada ao cinema no ano de 2102. Adolfo Bioy Casares verá toda a sua obra levada ao cinema no ano de 2015.

Arno Schmidt ressurgirá das cinzas no ano de 2085. Franz Kafka voltará a ser lido em todos os túneis da América Latina no ano de 2101. Witold Gombrowicz gozará de um grande apreço nos extramuros do Rio da Prata lá pelo ano de 2098.

Paul Celan ressurgirá das cinzas no ano de 2113. André Breton ressurgirá dos espelhos no ano de 2071. Max Jacob deixará de ser lido, isto é, seu último leitor morrerá no ano de 2059.

No ano de 2059, quem lerá Jean-Pierre Duprey? Quem lerá Gary Snyder? Quem lerá Ilarie Voronca? Essas são as coisas que me pergunto.

Quem lerá Gilberte Dallas? Quem lerá Rodolfo Wilcock? Quem lerá Alexandre Unik?

Nicanor Parra, no entanto, terá uma estátua numa praça do Chile no ano de 2059. Octavio Paz terá uma estátua no México no ano de 2020. Ernesto Cardenal terá uma estátua, não muito grande, na Nicarágua no ano de 2018.

Mas todas as estátuas voam, por intervenção divina ou mais usualmente por dinamite, como voou a estátua de Heine. De modo que não confiemos demasiadamente nas estátuas.

Carson McCullers, no entanto, continuará sendo lida no ano de 2100. Alejandra Pizarnik perderá sua última leitora no ano de 2100. Alfonsina Storni reencarnará em gato ou leão-marinho, não posso precisar, no ano de 2050.

O caso de Anton Tchekov será um pouco diferente: reencarnará no ano de 2003, reencarnará no ano de 2010, reencarnará no ano de 2014. Finalmente, voltará a aparecer no ano de 2081. Depois, nunca mais.

Alice Sheldon será uma escritora de massas no ano de 2017. Alfonso Reyes será definitivamente assassinado no ano de 2058, mas na realidade será Alfonso Reyes que assassinará seus assassinos. Marguerite Duras viverá no sistema nervoso de milhares de mulheres no ano de 2035. (Bolaño, 2008, pp. 113-115)

Em seu arroubo verborrágico, Lacoutoure posiciona a literatura como essa luz frágil, intermitente, que desaparece e ressurge a depender do fluir da história. As obras produzidas no contemporâneo e que se interceptam com o período da ditadura estão sob o risco de, hoje, “voltar a ficar na moda”, como Lacoutoure prevê que ocorrerá a Vladimir Maiakóvski — basta ler as orelhas e contracapas dos mais recentes lançamentos em todas as livrarias.³⁸ Há mais chances de escaparem do desesperado e prolongado esquecimento que, segundo ela, acometeria Proust, já que a repressão está na ordem do dia, embora não corra tantos riscos de se tornar uma literatura de massas, como Auxílio prevê, de modo otimista, no caso de Huidobro.

4. A parte do Chile

“O que têm a ver Coca-Cola, Brigitte Bardot e casamento?”, pergunta uma repórter a Caetano Veloso em entrevista exibida em *Uma noite em 67* (2010).³⁹ Caetano, em seu jeito de sempre, faz que não entende. A repórter então repete: “O que foi que te deu vontade de escrever uma música que fale sobre Coca-Cola, Brigitte Bardot e casamento?”. “O que eu queria”, diz Caetano, caetanamente, “era escrever uma música que falasse sobre Coca-Cola, Brigitte Bardot e casamento”.

Unir assuntos como a ditadura militar brasileira, Amazônia e ficção científica pode, a princípio, parecer uma espécie de colagem tropicalista. Talvez fosse possível alinhar algumas coincidências cronológicas, notando, por exemplo, que em dezembro de 1968, mês do AI-5, surge a primeira foto do nascer da Terra, capturada pela Apollo 8, em plena corrida espacial — nada mais ficcional ou científico do que um acontecimento como esses. Ou lembrar do fato de que a ditadura cogitou encabeçar um projeto que envolvia a inundação da Amazônia,

³⁸ *Caderno de ossos*, de Julia Codo (Companhia das Letras, 2025), *Dakota Blues*, de Simone AZ (Companhia das Letras, 2025), *Do teu fantasma vejo só o coração*, de Thiago Souza de Souza (Companhia das Letras, 2025), *Na corda bamba: memórias ficcionais*, de Daniel Aarão Reis (Record, 2024), *Jean e João*, de Jorge Bastos (Editora do Silvestre, 2024), *A violência gentil*, de Daniel Longhi (Cachalote, 2024), *No muro da nossa casa*, de Ana Kiffer (Bazar do Tempo, 2024), *Codinome Daniel*, de Zé Henrique de Paula (Ercolano, 2024), *Chumbo*, de Matthias Lehmann (Nemo, 2024), *Sobre o que não falamos*, de Ana Cristina Braga Marques (Editora 34, 2023) são apenas alguns exemplos dos títulos ficcionais que abordam o período da ditadura e chegaram às livrarias desde o início da escrita deste trabalho.

³⁹ Documentário de Renato Terra e Ricardo Calil sobre o icônico 3º Festival de Música Popular Brasileira.

empreitada que submergiria 29 cidades e as transformaria todas em um enorme lago, projeto também digno de uma história de Jules Verne.

Ainda assim, parece difícil chegar à tríplice-fronteira, o ponto onde os três assuntos convergem. Eles seguem parecendo desbaratados, e, as conexões, forçadas. É, por vezes, essa a sensação que acomete acadêmicos quando rumam a congressos. Afinal, a depender do tema, é preciso dobrar e desdobrar seus caminhos de pesquisa para alinhar-se a eles.

Foi assim que esta pesquisa passou pela inesperada inflexão que a trouxe a este ponto. A participação nas XIX Jornadas Brasileñas (Pontificia Universidade Católica de Valparaíso) e nas XVI Jornadas Andinas de Literatura Latinoamericana (Pontificia Universidade Católica de Santiago) me desafiou a apresentar comunicações sobre os temas das utopias, distopias e do fim do mundo. Nasce ali a vontade de entender de que modo a literatura que versa sobre um passado-presente autoritário afeta nossas concepções de futuro. Foi seguindo as trilhas do realismo especulativo de Donna Haraway,⁴⁰ esta modalidade de ficção que combina um lastro na catástrofe real com a fabulação de perspectivas futuras, que cheguei a *Os substitutos*, obra que então capturou meu interesse investigativo.

O romance de Carvalho sobrepõe uma espécie de distopia político-climática, centrada na história de um filho que passa os dias vendo seu pai engajar-se com negócios escusos de devastação da Amazônia durante a ditadura, e uma utopia intergaláctica, que imagina mundos possíveis para além do calor vertiginoso do bimotor em que passa seus dias. Essa utopia intergaláctica aparece na forma de um romance, que ele lê repetidamente, e que se entrelaça com os acontecimentos da sua vida. O romance não deixa de ter um quê também de ficção climática, ou realismo especulativo climático, talvez, já que o livro nos joga no seio de um momento da história do Brasil em que o regime militar estava "rifando" as terras amazônicas ao setor privado, que, por sua vez, as entregava nas mãos do empresariado internacional, sobretudo estadunidense.

⁴⁰ Donna J. Haraway, *Ficar com o problema: fazer parentes no Chthluceno*. São Paulo: N-1 edições, 2023 [2016]. Tradução: Ana Luiza Braga.

No romance, as temporalidades do passado da ditadura e de um contemporâneo catastrófico colidem com vigor, além de evocar uma miríade de perguntas, às quais dedicarei menos tentativas de respostas e mais delírios especulativos. Que efeitos ético-políticos o entrelaçamento entre ditadura e ficção científica provocam? O que esse gênero literário e esse período informam a respeito um do outro? O que têm a ver ficção científica, imperialismo americano, Guerra Fria e colonização interplanetária? O que tem a ditadura a ver com o fim do mundo? E o futuro — tanto global como planetário⁴¹ — o que tem a ver com o passado ditatorial, e vice-versa?

Talvez o argumento central desta dissertação seja justamente que há, sim, uma ligação fundamental entre os três temas, e que *Os substitutos* se encontra no ponto de convergência dessa tríplice-fronteira. Uma trama ficcional que torce cipós e arma figuras de barbante para urdir ditadura, ficção científica, ficção climática, realismo especulativo, utopias, distopias, extrativismo e neocolonialismo, produzindo legibilidade a partir do que está cifrado.

Há no livro de Bernardo Carvalho uma constelação de luzes fracas, que emite sinais luminosos vacilantes. São imagens fugazes, cujo brilho esparso nos remete a um determinado passado. Nas palavras de Didi-Huberman ainda em *A sobrevivência dos vagalumes*, a imaginação, esse trabalho produtor de imagens de pensamento, libera constelações ricas em porvir, surgidas a partir do encontro entre o Agora e o Outrora. Nesse livro, vê-se a importância dessa colisão, desse reencontro dos tempos, desse presente ativo sobre um passado remanescente (2011 [2009], p. 52). Daí a importância de abaixar o volume da minha própria voz e deixar vibrar um som mais sutil, desligar os refletores e observar a luz pulsante, passageira e frágil dos vagalumes que, em um bando luminescente e inquieto, compõem esta obra.

Este trabalho deseja, portanto, rastrear as sobrevivências que Bernardo Carvalho foi capaz de evocar em seu livro, ainda que escrito sob holofotes cegantes do autoritarismo renascente. Busca também recriar ou explicitar constelações presentes na obra, que suscitam cantos há muito não iluminados da história que

⁴¹ Dipesh Chakrabarty. *O global e o planetário*. São Paulo: Ubu, 2025. Tradução: Artur Renzo.

conhecemos sobre a ditadura. O ímpeto é o de interrogar o livro para entender como se configura essa constelação fullgás, reconhecendo-a como um “carregado invólucro de símbolos”, e destrinchando o que ela contém e o que esconde (Calvino, 2017 [1972], p. 40).

5. A parte de Rhode Island

O último recomeço da pesquisa se deu, por fim, na cidade de Providence, no estado americano de Rhode Island, onde iniciei a escrita da versão final deste trabalho como pesquisadora visitante na Universidade de Brown.⁴² Recomeço que se deu ainda na fila do Consulado, momento em que ouvi uma agente destratar um homem colombiano e uma mulher venezuelana, negando seus vistos e despachando-os com pressa. Diante da minha chegada, a mesma agente sorri, me parabeniza ao ler o nome de uma Ivy League e pergunta sobre meus livros preferidos. Essa mudança súbita de tratamento evidenciava, já em dezembro de 2024, o acirramento de tensões migratórias que estaria por vir com a volta de Donald Trump ao poder, que levaria a ondas de deportação em massa de imigrantes em situação irregular e irregular⁴³ e à desistência de alunos de pós-graduação a embarcar em períodos “sanduíche” como este.⁴⁴

Por mais que eu tenha ensaiado uma resposta à agente que não envolvesse a ditadura militar brasileira — afinal, hoje sabemos que os Estados Unidos deram amparo para o golpe militar no Brasil,⁴⁵ já que nosso país representava uma importante fronteira da vigilância anticomunista estadunidense durante a Guerra Fria, sobretudo após a Revolução Cubana⁴⁶ — meu visto foi concedido sem

⁴² Por essa experiência, sou grata sobretudo ao meu orientador, Karl Erik Schøllhammer pelo incentivo, a Leila Lehnen, pela recepção calorosa em meio ao inverno branco do campus, e ao prof. Luiz Valente, pioneiro e entusiasta da parceria entre as duas universidades.

⁴³ Mais em: <<https://www.bbc.com/portuguese/articles/cj3ep7ydznl0>>.

⁴⁴ Quase cem alunos de pós-graduação desistiram de período sanduíche nos Estados Unidos, mesmo com bolsa. Mais em: <https://agenciabrasil.ebc.com.br/educacao/noticia/2025-07/capes-96-brasileiros-desistiram-de-doutorado-sandui-che-nos-eua>

⁴⁵ Entre as obras jornalísticas e historiográficas que se debruçam sobre a influência estadunidense sobre a instauração da ditadura militar brasileira, destacam-se *O papel dos Estados Unidos da América no golpe de estado de 31 de março*, de Phyllis Parker, 1964: visto e comentado pela Casa Branca, de Marcos Sá Corrêa — jornalista que descobriu a Operação Brother Sam — e *Operação Grande Irmão: da operação brother sam aos anos de chumbo*, de Carlos Fico.

⁴⁶ Marcos Napolitano, 1964: *A história do regime militar brasileiro*. São Paulo: Contexto, 2014.

percalços. Eu falo de literatura, afinal. E um dos riscos que se corre, ao falar de violência e literatura, como alerta Schøllhammer, é deslocar o centro da problemática do âmbito sociopolítico para o literário (2000, p. 236).⁴⁷ Graças a uma miríade de fatores, a literatura sempre foi um espaço privilegiado para a aventura do pensamento, tendo por muito tempo passado incólume pela censura ditatorial, mesmo diante do acirramento de suas políticas na década de 70. Nos entrincheiramos no imaginário para discutir o real, e voltamos sempre ao imaginário, em um movimento aparentado ao da fita de Möbius.

Foquemos, portanto, em Bernardo Carvalho, sua obra *Os substitutos*, e seus gestos éticos, estéticos e políticos. O que me resta é, assim, recolher as pistas deixadas pelo autor no romance, remontando o quebra-cabeças do imaginário ditatorial que ele construiu. Quebra-cabeças do qual sempre faltará uma peça, e é essa peça que mantém viva a potência de sua obra.

Esta pesquisa, que aconteceu e acontece em tantas espacialidades — Rio de Janeiro, Valparaíso, Santiago, Providence, Yangon — e temporalidades — no período escolar, na primeira graduação, no *impeachment* de Dilma, na segunda graduação, na eleição de Bolsonaro, nas descobertas recentes da Polícia Federal — termina por se debruçar, justamente, sobre esses dois aspectos: espaço e tempo. Convoco para a conversa outras obras além desta. *Os substitutos* funciona neste trabalho, como um dínamo, o nó central em um regime de aproximações imperfeitas. Está no centro de uma teia, de uma cama de gato, de um cipoal quimérico. Essas obras outras — entre livros, filmes, objetos artísticos e exposições — dialogam com o livro de Bernardo Carvalho, mas também sobre, com e contra ele.

O romance perpassa e é perpassado por histórias pregressas e futuras. A partir e através dele, embaralho outras linhas, que correm paralelas e transversais, têm extensões variadas, mas com as quais me limito a ter encontros fortuitos e articulares. Para se fazer uma cama de gato como essas, é preciso dois pares de mãos. É preciso ter boa vontade para confundir as linhas, torcê-las em nós e formar,

⁴⁷ “Os cenários urbanos da violência na literatura brasileira”, In: *Linguagens da violência*. Org. Carlos Alberto Messeder Pereira, Elizabeth Rondelli, Karl Erik Schøllhammer, Micael Herschmann. Rio de Janeiro: Rocco, 2000.

quem sabe, algo bonito. Tenho as minhas mãos abertas e atadas, mas, para que esses entrecruzamentos façam sentido, vou precisar da generosidade do meu leitor-ouvinte, e que me empreste seu par de mãos e ouvidos, e assim possamos fazer esse mapeamento cartográfico de lugares inventados.

A paranoia como método, ou modos de ler Bernardo Carvalho

Nenhuma doutrina senão a da dúvida hiperbólica.

Antoine Compagnon (*O demônio da teoria*)

A beleza está em fazer segundo o risco que se descobre na reflexão e não segundo as manias, isto é, a vontade própria, a consciência individual do sujeito.

Silviano Santiago (*Stella Manhattan*)

Para o paranoico as coincidências não existem

Bernardo Carvalho (*Os bêbados e os sonâmbulos*)

1. Movediças fronteiras entre história e literatura

É verdade que a apresentação desta pesquisa se deu entremeada a uma espécie de recapitulação histórica de um passado recente. Com isto não pretendo afirmar, no entanto, a necessidade de reconstrução das circunstâncias de composição do texto literário para sua leitura e interpretação. Tal análise determinista temporal ou espacial enseja o risco, afinal, como alerta Antoine Compagnon, de devolver o texto à esfera da não literatura (2019 [1998], p. 44) — e não é isto que queremos. O que desejo, sim, é buscar na própria obra de Bernardo Carvalho indícios de como decifrá-la.

Quando se fala a respeito de livros agrupados em torno de um período histórico, como é o caso daqueles ambientados ou escritos durante a ditadura, os riscos são especialmente prementes. Há o risco já anunciado de, como coloca Schøllhammer, deslocar o centro do problema do social para o literário. Problema similar àquele apontado por Carlo Ginzburg em seu ensaio “Estranhamento: pré-história de um procedimento literário”: o de “banalizar a realidade” (2001, p. 41). Contra esse risco, Ginzburg sugere um antídoto presente no título do próprio ensaio:

o estranhamento, o olhar deslocado e marginal propiciado pela literatura. Ao proceder à crítica de ficções intimamente ligadas a acontecimentos históricos, há ainda o risco de tomar as primeiras como ilustrações dos segundos, ou que estes se prestem a mero pano de fundo daquelas, como destaca Julio Pimentel já na apresentação de seu *História e literatura: como a ficção constrói a experiência*. Pesquisar esses textos é, portanto, flertar e conviver com todos esses riscos.

Em *Ficção brasileira contemporânea*, Karl Erik Schøllhammer aponta para a “grande urgência” que hoje sentem os escritores em se relacionar com a realidade histórica, ensejo que costuma conviver com a consciência da “impossibilidade de captá-la na sua especificidade atual, em seu presente” (2009, p. 10). Bernardo Carvalho não escapa a esta análise — e aparece com certo destaque no livro de Schøllhammer. A obra carvalhiana estabelece diálogos constantes com a realidade extratextual e dela bebe para compor ficções que, com frequência, dão notícias de sua própria precariedade ou fracasso. É precisamente o caso de *Os substitutos*. O romance é situado no contexto da ditadura, mas a narração é deslocada a um momento posterior. Ouvimos a voz de um homem de meia-idade que recompõe as tramas de sua infância, mas sem camuflar as lacunas, omissões e precariedades do relato. Com os enxertos que faz de sua memorabilia — os trechos de livros, gravações de áudio e fotos — não remenda as lembranças para formar um conjunto coeso, e sim expõe seu caráter de ilha de edição.

Tal interação com o fato histórico não se inaugura, porém, nessa que é, no momento de escrita deste trabalho, a obra mais recente do escritor. Desde seu primeiro livro, *Aberração* (1993), lançado exatas três décadas antes, já é possível flagrar essa interação em curso. A Alemanha nazista, a Espanha de Franco, o Brasil da ditadura, a derrubada das torres gêmeas, a guerra ao terror, a guerra da Chechênia são todos eventos históricos que já figuraram na ficção de Carvalho ao longo de seus trinta anos de carreira. Personagens “do mundo real” também aparecem com frequência, como é o caso do terrorista estadunidense Unabomber, em *Teatro* (1998), do antropólogo Buell Quain em *Nove noites* (2002) ou do escritor japonês Junichiro Tanizaki, em *O sol se põe em São Paulo* (2007), perturbando as fronteiras entre fato e ficção.

A interação com a realidade histórica se intensifica em *Reprodução* (2013). Publicado em meio à efervescência das manifestações que tomaram as ruas do país naquele ano — a princípio em favor da diminuição das tarifas do transporte público, mas, depois, rumada para direções outras —, o livro capta, ao modo do sismógrafo de Reinhart Koselleck, uma realidade embrionária de pós-verdade, *fake news* e discursos de ódio, que se tornou parte integrante do debate público brasileiro no pós-2018. Já *O último gozo do mundo* (2021) talvez seja o maior dos exemplos desse corpo a corpo com o extratextual: no calor do momento pandêmico, Carvalho se arrisca a imaginar um Brasil pós-vírus. No livro, o autor tensiona os conceitos de memória individual e coletiva, explicita o caráter político de ambas as instâncias e ecoa debates públicos evocados com fervor durante o governo Bolsonaro. Na trama, as perspectivas de futuro se veem esvaziadas e impera um presente petrificado, aos modos do presentismo de Hartog.⁴⁸ Só resta uma opção aos “nostálgicos” — alusão clara aos bolsonaristas e negacionistas — a alucinação do passado e a glorificação do esquecimento. Embora publicado imediatamente antes de *Os substitutos*, carece da sutileza narrativa do último, e é guiado por um narrador-cronista, conforme veremos. Isso indica que pode ser improdutivo recorrer a qualquer análise que tome as obras de Carvalho como simples elos de uma cadeia evolutiva, fato que se poderia deduzir da análise que se seguirá do aperfeiçoamento da representação da ditadura ao longo de sua obra. Ou talvez *O último gozo do mundo* tenha mesmo representado um lapso, um tropeço diante do grande desafio de transformar o “calor do momento” em literatura, como apontou Jeferson Tenório em conversa com Carvalho.⁴⁹

Dado que da obra de Carvalho emerge, portanto, forte diálogo com múltiplos cenários políticos — nacionais e estrangeiros —, torna-se importante sondar nesta leitura o contexto pertinente a esses textos literários. Tão importante quanto será, decerto, manter em mente aquilo que faz desses textos, justamente, textos literários: o fato de que a sociedade que os consagra faz deles uso separado de seu contexto político de origem (Compagnon, 2019 [1998]). É isso que buscaremos fazer em relação a *Os substitutos* e o panorama ditatorial que ele cria,

⁴⁸ *Regimes de historicidade: presentismo e experiências do tempo*. François Hartog. Belo Horizonte: Autêntica, 2013.

⁴⁹ Veja em: <<https://www.youtube.com/watch?v=PZXmhcZcf3Q&t=3815s>>.

buscando na esfera do extratextual possíveis rotatórias e retornos para dentro do próprio texto. Não se trata, no entanto, de instrumentalizar as condições extraliterárias como determinantes para análise da obra, buscando no texto “ecos” ou “espelhamentos” de um “contexto”. Convém, sim, oferecer relevo aos acenos e piscadelas ficcionais que a obra de Carvalho dá à história da ditadura na medida em que auxiliem a decifrar o próprio texto, e a construção de mundo que este representa.

Volto a citar Calvino quando diz que os olhos não veem coisas, mas figuras de coisas que, por sua vez, significam outras coisas. Pois *Os substitutos* é abundante em construir imagens que remetem a outras imagens — extra e intra texto. E o modo como recebemos e interpretamos essas imagens não é de ordem estética apenas — para nos aproximarmos delas, importa ter em conta o valor que adquirem em circulação. Como nos lembra Didi-Huberman, bebendo de conceitos antes tecidos por Agamben, o estatuto da imagem, o valor de uso que a ela atribuímos, depende do aparato político que rege e determina o “valor de exposição” dos povos diante do “reino” e de sua “glória” (2011, p. 102). O sentido do texto emerge, portanto, como uma negociação entre a invenção literária e os discursos do mundo em que se amparam suas matrizes de produção e condições de leitura, como formulou o historiador Roger Chartier (2000, p. 197). Ou ainda, na esteira de como Benedito Nunes condensa parte do pensamento de Luiz Costa Lima na apresentação de *Mimese e modernidade*: a experiência estética não pode ser tomada como princípio do trabalho de crítica pois a própria experiência estética se inicia e se perpetua a partir da prática social dos significados. “Na rede de símbolos”, diz, “já se forma, portanto, a trama ideológica que vincula as enunciações do discurso”. (Nunes, In: Lima, p. XV).

O texto de Carvalho nos conduz por sendas que evocam uma intensa e estranha brincadeira literária, um jogo que exige do leitor atenção ao texto e ao que está fora. Nos convoca a prestar atenção na paisagem invisível que condiciona a paisagem visível (Calvino, 2017 [1972], p. 42). *Os substitutos* representa, até aqui, a culminação de um projeto de ficcionalização da ditadura que se inicia timidamente em *Aberração* e *Onze* e se desdobra progressivamente em *Os bêbados e sonâmbulos* e *Nove noites*. Um projeto que conduz o leitor pelos perímetros verdejantes da

ficção, apenas para enganchá-lo e afogá-lo nas margens escuras de um lago submerso do extratextual. Este trabalho e este livro são, de certo modo, fruto do ímpeto de escancarar essa paisagem invisível e um protesto contra o implícito. No entanto, antes de adentrar uma análise da obra de Carvalho, considero importante abrir as picadas do meu tratamento de Bernardo Carvalho *ele mesmo*, de seus heterônimos midiáticos, da autoria que reúne os livros aqui tratados, e todas as contradições entre essas instâncias.

2. Bernardo Carvalho e a via crucis do autor

O crítico francês Gustave Lanson postulava que, a partir do momento em que “se lê o nome do autor na capa do livro”, já não se está mais no domínio da teoria ou da crítica literária, e sim no da história da literatura. Embora o chamado “lansonismo positivista” tenha sido refutado e superado pelos sucessivos modos de abordagem crítica da literatura — desde a sartriana, à análise genética, ao estruturalismo e o pós-estruturalismo — as teorias que destituíram o sujeito e a história como categorias explicativas dos textos literários seguiram gozando de ampla aceitação⁵⁰ — muito embora Roland Barthes, conhecido por primeiro matar o autor, tenha, em *A formação do romance vol. II*, admitido sua ressurreição graças à sociedade midiática que bebe sedenta da biografia dos escritores. Como lidar, então, com a obra de um autor que não só interage intensamente com a realidade histórica, como é ele próprio o que Vera Figueiredo chamou de um “escritor multimídia”, com fortes relações com o cinema e com a imprensa?⁵¹

Escritor multimídia pois, embora apresente relativo isolamento dos círculos literários tradicionais, vocalizando seu distanciamento de outros autores, é convidado esporádico de festivais como Bienais do Livro ou a Festa Literária de Paraty (FLIP), e atua há anos como colunista de jornais como a Folha de São Paulo,⁵² para além dos textos e crônicas que publica, e das falas diversas que repercutem e se proliferam por toda a internet. Sua eventual ausência em eventos

⁵⁰ Um breve apanhado sobre esta longa querela pode ser encontrado em “De Lanson à teoria do campo literário”, de Joseph Jurt (2004).

⁵¹ O tema ensejou a produção de uma dissertação de mestrado *A relação entre arte e mercado na obra ficcional e crítica de Bernardo Carvalho*, de Paula Alves das Chagas, defendida na Universidade Federal Fluminense (UFF) em 2015.

⁵² Muitos de seus escritos estão consolidados em *O mundo fora dos eixos*. São Paulo: Publifolha, 2005.

como a FLIP talvez seja parcialmente explicada por suas constantes alegações de que é um escritor malcompreendido. Foi mesmo em Paraty que ele deu uma de suas declarações mais polêmicas, que até hoje lhe é objeto de perguntas e perturbações jornalísticas, e que citarei logo mais.

O tratamento dado ao marco autobiográfico nos romances de Carvalho é, portanto, algo a se delimitar *a priori*, já que pode constituir terreno pantanoso para o leitor e crítico de sua obra. As aproximações entre a *persona* do autor, esta que se projeta na mídia, e o nome do autor, aquele que se inscreve sobre a capa dos livros (e a que se referia Lanson), são a um só tempo inevitáveis e proibitivas. Para aqueles mais propensos a esse tipo de equalização, as coincidências satisfazem e abundam: a escrita de *O filho da mãe* (2009), romance ambientado na Guerra da Chechênia, se deu durante viagem à Rússia; do mesmo modo, *Mongólia* (2003) foi escrito no mês que o autor passou no deserto de Gobi-Altai: ambos frutos de encomendas e concretizados a partir do deslocamento do corpo físico do autor para o local da ação ficcional. *Os bêbados e os sonâmbulos* (1996), que trata do desaparecimento e reaparecimento de um psiquiatra no Chile, envolveu uma viagem ao país. Durante a pesquisa de *Nove noites* (2002), Carvalho famosamente embarcou em uma temporada entre os Krahô. Estes são apenas alguns dos variados exemplos que explicitam o entrelaçamento entre as dimensões corpórea e geográfica dessa autoria, e da criação ficcional que a ela atribuímos.

As esferas confundem-se ainda mais ao observarmos que, para além da mera coincidência espacial, a própria postura do Carvalho-autor se mescla com seu fazer ficcional. No artigo “*Fiction as exception*”, ele relata que a escrita de seus romances envolve a criação prévia de um romance mental, que tenta concretizar por meio da experiência. A escrita prévia de seus romances se inicia quando, por exemplo, exige um apartamento na Avenida Niévski, em São Petersburgo, no caso de *O filho da mãe*. Além de dar nome ao conhecido conto de Nikolai Gógol, essa avenida é onipresente na literatura russa. Apesar disso, há muito perdeu seu caráter residencial e hoje abriga prédios comerciais apenas. No mês que passou em São Petersburgo, Carvalho se viu, portanto, sozinho em um espaço que era meio mundo, meio literatura, e, em sua mais plena inadequação, circulava, estrangeiro, por localidades desertas e perigosas, ligadas ao espaço livresco que desejava acessar apenas pela

formalidade de um nome: Niévski. Lá, foi assaltado já nos primeiros dias, e relata ter utilizado o pavor e o medo despertados por essa experiência como ignição de sua escrita.

Sua atração pelo literário, neste caso, o conduziu à vivência de um episódio romanesco, que, por sua vez, fez nova incursão em sua escrita ficcional. Como resultado, *O filho da mãe* representa uma São Petersburgo aos moldes de um panóptico, em que nada pode ser ocultado e em que a vigilância constante obriga os personagens a se esgueirarem por becos escuros — bem como o próprio Carvalho passou a fazer depois de seu episódio traumático, saindo apenas à noite e às escondidas. O autor conta também que foi aos Krahô já predisposto à experiência do medo, acreditando que funcionaria como motor para a escrita de *Nove noites*. Essa escrita imaginária que precede e molda a experiência o faz alucinar o conteúdo das tratativas que ocorriam entre os indígenas e o antropólogo que o acompanhava, realizadas num idioma que ele não compreendia. Em seu isolamento linguístico, Carvalho passou a cultivar a crença de que todos conspiravam contra ele, quando apenas combinavam seu batismo de boas-vindas.

Existe, portanto, uma atmosfera de paranoia que circunscreve seu processo de escrita e os relatos que dá enquanto autor, paranoia esta que se transmite para o texto ficcional. Carvalho se contradiz. Ao mesmo tempo em que é vocal quanto à ideia de que a ficção deve transcender a experiência do autor — colocando essa como *condição* para a criação de boa literatura — relaciona sua experiência corpórea de maneira direta ao resultado da ficção. "Eu ia para a vida e a vida me dava mais romance", diz em entrevista a Manuel da Costa Pinto.⁵³ Na mesma conversa, chega a afirmar que foram as experiências entre os russos e os Krahô que lhe permitiram criar os personagens que desejava criar, como se sua ficção fosse mesmo um derivativo da experiência. No caso de *Nove noites*, atribui ainda parte do sucesso do livro à pesquisadora que lhe fornecia informações, dizendo que foi sua relutância enquanto informante que o levou a compor o romance a conta-gotas, apagando, assim, seu próprio gesto de autor criador de suspense.

⁵³ Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=mKqud1nSVYk&t=3528s>>.

O leitor de Carvalho é colocado, então, em estado de dúvida permanente, e fica às voltas na tentativa de desalinhar vida e obra, trocando seus livros entre as prateleiras de ficção, autoficção e, em momentos de desconfiança aguda, não-ficção. E é esse estado de paranoia que pode ser útil ao navegar *Os substitutos*, já que a autobiografia e a história do país se misturam num enovelamento produtivo.

Não é o caso de considerar que a mera cisão conceitual entre a figura do autor e da função-autor, para voltar a Michel Foucault, resolveria o imbróglio, já que tais “coincidências” se inscrevem no próprio texto ficcional. *As iniciais* (1999), seu quinto livro, é um marco das confusões biográficas no romance carvalhiano. Já nas primeiras páginas, o narrador afirma estar incursionando em uma escrita autobiográfica, e se apresenta como correspondente internacional de um jornal, função já desempenhada pelo próprio Carvalho para a Folha de São Paulo em Paris e Nova York. Diz ainda que tem o costume de acumular sinopses para romances futuros, hábito que o autor já revelou cultivar — os contos de *Aberração* surgiram, aliás, como um modo de dar proveito a esse inventário de projetos inconclusos. Em dado momento da história, o espectro de Carvalho *ele mesmo* toma conta da narração com mais força:

(...) G. sugeriu que fizéssemos um jantar no mosteiro, no dia seguinte, para A. e seus hóspedes. (...) Eram, na verdade, além do irmão e do namorado sul-africano, um velho amigo, "administrador de grandes fortunas", que vivia em S. e que eu acabei transformando no narrador do meu primeiro conto, o mesmo em que A. apareceria como um monstro; (...) (Carvalho, 1999, p. 15, grifo meu).

Aqui, ouvimos a voz que parece ser a de Bernardo Carvalho, já que o protagonista do primeiro conto de *Aberração*, “A valorização”, é, de fato, um administrador de grandes fortunas. Se voltamos ao conto, percebemos que ele administra a fortuna de um artista e falsário chamado *ae* — nome atípico, e que remete à própria dinâmica de batismo dos personagens de *As iniciais*. Esses são alguns dos pequenos acenos que Bernardo Carvalho faz a si próprio, à sua biografia e à sua obra através de seus narradores e personagens.

Para além do entrelaçamento entre a voz do narrador e aquilo que conhecemos da vida do autor, as confusões e coincidências chegam a se manifestar na materialidade do objeto-livro. Sabe-se que, na capa de uma das edições de *Nove noites* — em que vemos um homem indígena de mãos dadas a um menino branco

—, a criança é ninguém menos que o próprio Carvalho. Esta foto foi, aliás, tirada em uma das terras no Xingu que seu pai recebeu no contexto da ditadura militar — fato que nos remete diretamente à trama de *Os substitutos*, livro em que o narrador rememora sua infância no bimotor do pai, também agraciado pelos militares com terras devolutas no interior do Brasil.

Foi com base nessas confluências — entre as quais a capa de *Nove noites* ganha destaque — que Diana Klinger⁵⁴ argumentou que Bernardo Carvalho opera em sua obra uma *quebra* do pacto ficcional. Em uma abordagem comparativa, o autor é trazido como um dos marcos do que Klinger chama de um “retorno do autor” e de uma “virada etnográfica” na literatura. A pesquisadora aproxima a obra de Carvalho do terreno da autoficção, pautando-se pelo conceito de Philippe Lejeune, que situa a diferença entre ficção e autobiografia não em questões estilísticas, mas na natureza do pacto ficcional. Proponho, portanto, investigar brevemente as sinuosas relações entre este autor, sua biografia e sua produção ficcional para refletir acerca de que outros verbos possíveis — trapaça, quimera, esgarçamento, entre outros — são capazes de descrever a operação de Carvalho diante do pacto ficcional, e que não impliquem sua necessária quebra, mas, do contrário, deem sinais de seu fortalecimento.

2.1. Fragmentos de um discurso autobiográfico

Certa vez, Bernardo Carvalho revelou não gostar de assistir a entrevistas de seus autores preferidos já que, com frequência, é capaz de rastrear espelhamentos das opiniões pessoais dos escritores nos livros e personagens deles, diminuindo assim a voltagem do pacto ficcional. O mesmo ocorre com leitores de Carvalho que porventura se dediquem a ouvi-lo falar. Embora costume afirmar que não escreve livros para defender teses, é verdade que, por vezes, seus personagens exprimem ideias que ele próprio já sustentou publicamente. A noção de que a literatura e a ciência partem de uma confluência basilar — a necessidade de imaginação e ficcionalização — aparece com frequência em suas falas. Essa ideia é também a

⁵⁴ Diana Klinger. *Escritas de si, escritas do outro: o retorno do autor e a virada etnográfica*. 2. ed. Rio de Janeiro: 7Letras, 2012.

hipótese defendida de maneira ferrenha por um personagem de *O último gozo do mundo* (2021, p. 63). O personagem em questão é, por acaso, escritor. Neste caso, um leitor de Carvalho que chegasse ao livro depois de ouvir suas entrevistas poderia se questionar não apenas a respeito da relação entre as ideias do autor e de seus personagens em geral, como de um possível caráter biográfico deste próprio personagem. Por vezes, Carvalho narra episódios de sua vida pessoal que podem ser encontrados integralmente transcritos em seus livros. É o caso de *O sol se põe em São Paulo*, que inclui a cena de um jantar macabro à luz de velas já relatado pelo escritor em entrevistas. As duas cenas — aquela narrada pelo escritor e pelo narrador — acontecem nas mesmíssimas circunstâncias: desde a abordagem de uma mulher no trem enquanto lia um livro de Junichiro Tanizaki, passando pelo fax que recebe do marido com lábio leporino aos pedaços de frango e batata semicrus servidos como cardápio. A tentação de encaixá-lo no domínio da autoficção é grande. Já não é possível saber quem fabula: se autor ou personagem. Carvalho nos faz crer que, ao chegar no lugar da escrita — o Japão, a Rússia, a Mongólia — transforma-se a si mesmo em personagem, despersonalizando-se e, portanto, escrevendo sobre alguém que já é outro.

Tais coincidências, que se proliferam por todos os seus livros, e o ímpeto de ler os narradores carvalhianos como escoamento do próprio autor, já conduziram parte da crítica especializada a acidentes de percurso, como este, narrado por Carvalho no Paiol Literário de 2007, em que uma professora universitária:

(...) escreveu um ensaio longuíssimo sobre *Nove noites e Mongólia*, dizendo que em ambos o personagem era um gay enrustido. E como os romances eram autobiográficos, só podia ser eu o gay enrustido.' (Carvalho, 2007b, conteúdo não paginado)

Essas coincidências entre os fragmentos autobiográficos de Carvalho e seus personagens, embora aconteçam com frequência, raramente se sustentam de maneira sólida considerando-se o todo de sua obra. Se voltarmos ao romance *As iniciais*, aquela mesma ideia acerca da relação intrínseca entre arte e ciência aparece, agora proferida por uma voz outra, que o narrador não consegue identificar, mas que tem a entonação de um profeta:

A ciência avança por especulações e por especulações vai criando uma nova realidade que se descortina aos nossos olhos. Não demos a devida

importância à especulação. Não passamos de especulação. (Carvalho, 1999, p. 131)

Embora aqui compareça a mesma tese já repetida por Carvalho em entrevistas, o narrador que constrói como *fac-simile* de si mesmo não a corrobora. Aos seus ouvidos, tudo aquilo soava “ridículo” e “professoral”. Ele descobre, mais tarde, que a voz que ouvia pertencia a um ator, e que o argumento era parte de um texto que ensaiava. Aqui, vemos que uma ideia que seria supostamente rastreável às declarações do Carvalho *autor* se desloca, dentro da ficção, para uma outra instância que não a do narrador que se disfarça como ele próprio. Aparecem sem lastro ou autoria definida: em um *script*, ouvido por acaso, escrito e lido por dois alguéns que ele não conhece. Ou seja, para dizer que Carvalho *ele mesmo* se coloca no romance, seria preciso admitir que sua consciência não toma a forma de *uma* voz autoficcional, e sim que se espraia entre diversas consciências, que se desautorizam mutuamente. Ele seria, nesse caso, tanto o personagem que ouve a leitura do roteiro, como o autor do roteiro, do qual afirma discordar.

Essas contradições explicitam a extrema instabilidade entre autor e seus personagens, e desanimam uma leitura que siga as pistas da trilha autobiográfica que Carvalho simula traçar. Anima, por outro lado, visitas às trilhas ocultas, aos lagos submersos.

É possível flagrar contradição semelhante ocorre em *O sol se põe em São Paulo*. No livro, um nissei aposentado se dispõe a escrever as memórias de uma senhora japonesa de 80 anos, e eis, como descreve Schøllhammer, a tese que o move enquanto escritor:

A ficção imita a vida ou será a vida que imita a ficção que imita a vida? Lembramos logo da morte do escritor suíço Robert Walser, morto na neve assim como ele mesmo havia descrito a morte de um de seus personagens, ou de Victor Segalen, que aparentemente morreu imitando sua própria descrição da morte de Chagall. Pode a literatura ser entendida como prognose e antecipação da realidade? A realidade é feita na imagem da ficção? Essas são as perguntas que inquietam o escritor, um enorme clichê talvez, mas uma intuição (...). (Schøllhammer, 2009, p. 123).

Assim como a tese anterior, a ideia de literatura como profecia já havia aparecido em sua literatura. Em *Aberração*, o protagonista de “O astrônomo” tem seu destino definido por uma profecia (autorrealizadora) de uma vidente. Em *Teatro*, a primeira

cena já traz uma previsão: em uma leitura de mãos, a intérprete de destinos observa que a linha da vida do personagem se interrompe em um corte repentino. Isso, segundo ela, significa que, lá pelos cinquenta ou sessenta anos, o homem estaria fadado a tornar-se terrorista, entrar para a clandestinidade, ou coisa que o valha. Este narrador, que ao longo da vida trabalhou como escrivão da polícia — contratado a princípio com a função de ler e escrever, apenas —, passa, em determinado momento, a ter de criar. Envolvido no caso do Unabomber, seu trabalho se transforma no de escrever cartas que antecipem os atentados (parte de uma estratégia da polícia). Os atentados começam, então, a coincidir exatamente com o conteúdo das cartas que escreve, como se estas fossem dotadas de algum poder divinatório ou de autorrealização; ou como se sua escrita ficcional-policial acabasse o transformando no próprio terrorista, como previra a oraculista.

O caráter antecipatório é parte essencial de toda ficção especulativa, que abrange desde os clássicos da ficção científica de Jules Verne, H. P. Lovecraft e H.G. Wells, até romances de escritores contemporâneos como Joca Reiners Terron, com seu *A morte e o meteoro*, Daniel Galera em *Deus das avencas*, e Natalia Borges Polesso com *A extinção das abelhas*, para citar apenas alguns. A FC aparece tardiamente na ficção carvalhiana: primeiro em *O último gozo do mundo* e, logo depois, em *Os substitutos* — neste último, por razões ético-políticas, como veremos no capítulo final. Mas, como vimos, já é possível vislumbrar essa vocação especulativa desde cedo na sua ficção. Em *Da Terra à Lua*, romance que voltará a ser citado mais à frente via Foucault, Verne antecipa a criação de um *Gun Club*, clube ianque dedicado a enviar um projétil para a lua e fazendo lembrar atuais projetos megalomaniacos de bilionários como Elon Musk muito *avant-la-lettre*. Embora a comparação seja injusta — afinal, Verne antecipou em um século e meio uma situação que surpreendeu muitos contemporâneos, o que Carvalho faz em *Reprodução* nos permite identificar seu faro para o futuro.

Dessa vez, não é a ficção de Carvalho que contradiz sua fala, mas sua fala que contradiz a ficção. Afinal, embora seus livros pareçam aventar a tese de que há algo de profético na escrita e na literatura, ele próprio chega a afirmar que "só se fosse muito mago" para acreditar nisso. Ao mesmo tempo, já relatou casos em que a sua escrita pareceu mesmo desdobrar-se em eventos reais. Em *Reprodução*, por

exemplo, o autor cria uma personagem que deseja se suicidar. Sem coragem, cria a estratégia de induzir alguém a matá-lo. Para isso, visita um antigo conhecido que está internado em um hospital psiquiátrico, travando com ele uma interação tão violenta que o interno acaba por concretizar o desejo suicida do amigo, matando-o, enfim. Pouco depois de publicado o livro, sua mãe lhe contou, assustada, sobre o caso de uma amiga que morreu no hospital psiquiátrico Pinel, no Rio de Janeiro, assassinada em visita a seu sobrinho esquizofrênico.⁵⁵

Se a questão da autoria em Carvalho ensejou uma dissertação de mestrado, as discrepâncias entre suas afirmações enquanto escritor e o que concretiza em seus livros rendeu fôlego para uma tese de doutorado.⁵⁶ O fato de dispormos desta teia complexa em que o escritor mente e desmente teses apresentadas na embocadura de seus narradores e personagens facilita o descarte de um biografismo enquanto chave de leitura. O próprio Carvalho já afirmou que as coincidências autobiográficas de que se utiliza são dispostas como armadilhas — e que se frustra ao ver que parte do público recebe essas pistas “em primeiro grau, não em segundo grau” (Carvalho, 2007b, n.p.).

Mas confiar na sua declaração a respeito de serem elas armadilhas, trapaças, miragens, não seria também conferir ao discurso do autor lugar privilegiado na interpretação de sua própria obra? É possível fugir à interação entre o que o autor escreve, e o que diz a respeito do que escreve? Ou melhor, é necessário, ou mesmo vantajoso? Cito, aqui, Antoine Compagnon:

A teoria que denunciava o lugar excessivo conferido ao autor nos estudos literários tradicionais tinha uma ampla aprovação, mas ao afirmar que o autor é indiferente no que se refere à significação do texto, a teoria não teria levado longe demais a lógica e sacrificado a razão pelo prazer de uma bela antítese? E, sobretudo, não teria ela se enganado de alvo? Na realidade, interpretar um texto não é sempre fazer conjecturas sobre uma intenção humana em ato? (Compagnon, 2019 [1998], p. 49)

Embora tenha introduzido esta citação com perguntas, creio que, no caso de Bernardo Carvalho, não parece seguro apostar em conclusões, senão em aporias. Afinal, a construção desta linha de raciocínio baseou-se na premissa de que, por

⁵⁵ A história em questão foi relatada nesta entrevista: <https://www.youtube.com/watch?v=mKqudlnSVYk&t=3527s>.

⁵⁶ “*Não sou Machado de Assis*”: narrativas de Bernardo Carvalho, Ana Ligia Matos de Almeida, defendida na UFRJ em 2008.

mais que possamos encontrar alinhamentos aparentes entre o que escreve e o que afirma enquanto escritor, prevalecem as dissidências. A dissidência em que me apoio, no entanto, não se sustenta, uma vez que, um ano mais tarde, questionado novamente sobre o caráter profético da literatura, Carvalho profere nova fala:

Tem uma coisa na literatura que é meio estranha, não sou nem místico, nem nada, mas tem uma coisa religiosa na literatura que parece que a literatura, talvez por essa porosidade para o ar do tempo, ela diz coisas que são coisas meio imprevisíveis, inesperadas. (Carvalho, 2016).

É impossível, portanto, traçar uma ponte entre o que diz Bernardo Carvalho escritor e seus escritos ficcionais, ainda que essa contradição possa ser, a qualquer momento, também contradita.

Em “Borges e eu”,⁵⁷ texto que discute essa cisão entre o sujeito corpóreo e o sujeito autor, Jorge Luis Borges enumera uma pomposa lista de gostos — “Agradam-me os relógios de areia, os mapas, a tipografia do século XVIII, as etimologias, o sabor do café e a prosa de Stevenson”. Já ao seu outro, seu eu não-autor, atribui gostos mais mezinhas, como caminhar mecanicamente pelas ruas de Buenos Aires, ou contemplar o arco de um saguão. Como nota Roger Chartier, tornar-se autor é ceder a certo “exagero teatral” e tornar-se uma “figura pública e ostentativa” — teatro esse que o próprio Borges reconhece em seu texto ao definir-se como uma espécie de “ator” (2000, p. 200). Mas as disparidades, em Carvalho, não se dividem entre um *performer* que nutre gostos pelo profético, pelo antropológico, pelo caráter artístico da ciência, ou científico da arte, e um outro que caminha à paisana pelas ruas de São Paulo. Em Carvalho, as contradições habitam e se confundem em uma mesma esfera. Confundem-se o seu CPF e seu corpo empírico, seu corpo que viaja e o outro que escreve. Confundem-se a voz que fala aos microfones e a que se inscreve nos livros; confundem-se a que tece crônicas ácidas e que se contradiz na ficção que assina. Confundem-se a escrita que precede a experiência e a experiência que precede a escrita. Confundem-se o Carvalho que se faz assaltar para escrever, mas que nega o real enquanto lastro para a ficção, enquanto afirma que a ficção é o lugar da verdade.

⁵⁷ “Borges e eu”. In: BORGES, J. L. *O fazedor*. Tradução Josely Vianna Baptista. São Paulo: Companhia das Letras, 2008.

No teatro da vida e obra de Carvalho, ele não encarna um ator ou um *performer*, mas o dramaturgo, o iluminador de palco, o técnico de som, o encarregado de efeitos especiais, o diretor e, principalmente, o espectador inconveniente que abandona o anfiteatro a meio caminho da cena final. Trombando de propósito nas pernas de todos aqueles que assistem atentos ao espetáculo, com a disciplina de quem aguarda um desfecho final — esses são os que mais o incomodam — entra novamente no palco, não sem antes passar pelas coxias, trocando de máscaras, assumindo o jogo de identidades a que submete seus próprios personagens. Despe-os todos, despe-se também e, nu em pelo, que é quando sente-se mais vestido, acaba com a noite de quem pagou caro no ingresso para assistir àquela encenação escabrosa.

O caminho menos custoso, nesses casos, parece ser abdicar de uma procura por estabilidade entre seu eu e seus escritos, e permanecer na companhia da sua instabilidade, transformando-a em possível chave de leitura para a sua produção ficcional.

Dois procedimentos usados por Carvalho podem nos ajudar a erguer um leme para enfrentar suas correntes rebeldes. O primeiro, a dança das cadeiras das identidades. Em *Teatro*, o autor inclui na trama uma personagem real, ou um índice de uma personagem real, Ana C. — que naturalmente relacionamos à poeta marginal, crítica literária, professora e tradutora Ana Cristina César. Ao contrário do que ocorre no *roman à clef*, em que personagens reais são transpostos para a ficção sob nomes fictícios, aqui, um nome real é apropriado para a criação de um caráter fictício, e um caráter fictício duplo. Se na primeira parte do livro Ana C. aparece como uma antiga paixão de escola do narrador, na segunda, Ana C., além de tornar-se um homem, é transmutada em ator pornô e garoto de programa. Algo semelhante acontece, no mesmo livro, com sor Juana Inés de la Cruz, citada, na segunda parte, como são João da Cruz. No entanto, a cada parte do romance, descobrimos que nada do que lemos é confiável, nem mesmo na chave da ficção: cada instância de enunciação desacredita a instância anterior, afirmando tratar-se da escrita de um paciente psiquiátrico em estado alucinatório. Embora esse recurso aos personagens de nomes reconhecíveis já tenha sido lido como uma aproximação de bom-grado do real, o que esses casos parecem nos informar é que Bernardo

Carvalho trabalha essa interface na chave da trapaça: quanto mais próximos acreditamos estar de um pedaço de terra firme, mais ele nos conduz rumo a alto-mar.

Em *Os bêbados e os sonâmbulos*, encontramos ainda outro índice, dessa vez, remetendo ao nosso autor camaleão: um dos pacientes do psiquiatra tem como iniciais B.C. Para que não reste dúvidas a respeito do jogo, a ficha do paciente no livro é intitulada “Eu”. O que mais interessa, neste caso, é o diagnóstico atribuído a B.C. pelo psiquiatra louco: paranoia. Entre todas as coincidências, essa parece ser a que mais ilumina o que entendo como a “intenção humana em ato” de que fala Compagnon. Se a presença vocal do autor na mídia e seu hábito de falar sem reservas a respeito de seu processo de criação menos esclarece do que confunde, é em sua obra ficcional que encontramos as chaves mais pertinentes à sua leitura e decifração. Para a confusão, surge como chave possível a paranoia.⁵⁸

As confluências aparentemente perfeitas (e catastroficamente falhas) entre o que é, diz, faz e o que escreve até suscitam um pouco de interesse inicial, mas a leitura torna-se mais interessante quando percebemos, em sua obra, a profusão de autorreferências trapaceiras e escamoteadas. Nos transformamos, para entrar no espírito de *Os substitutos*, em leitores seringueiros, sedentos pelo fluxo-floema, pela goma elástica que se deve extrair do texto. Perfuramos e descascamos as suas camadas estratigráficas, sedentos por encontrar o jorro que se esconde por detrás das páginas.

⁵⁸ Esta não se pretende uma aproximação pioneira, visto que a ideia de paranoia circunda as falas do próprio autor e boa parte de seus textos críticos, presente em trabalhos como *Valor e paranoia em Bernardo Carvalho*, Dissertação de Mestrado defendida por Caroline Firmino na Universidade Federal de Santa Catarina (UFSC) em 2004; o artigo “Conspiração, paranoia e interpretação: *Teatro* (1998) e *Medo de Sade* (2000), de Bernardo Carvalho”, de Clara Rowland (2004) e o capítulo “Paranoid Orientalism in Bernardo de Carvalho’s *O sol se põe em São Paulo*”, de Edward King, (2015), além de Vera Follain, em *Os crimes do texto*, que menciona o “discurso circular dos narradores paranoicos” de Carvalho.

3. Carvalho por Carvalho: uma teoria do mundo pelos olhos de um paranoico⁵⁹

Todo leitor já sentiu o pequeno arrepio de satisfação que nos acomete ao esbarrarmos com o título de uma obra em meio à leitura. No livro de estreia de Carvalho, *Aberração* (1993), também seu único de contos,⁶⁰ essa sensação ocorre onze⁶¹ vezes: uma vez a cada conto. Graças à repetição, cada aparição da palavra provoca um efeito distinto, a variar de acordo com o leitor. Eis um cronograma possível. Da primeira, a satisfação inaugural. Da segunda, o *déjà-vu*. Da terceira, o incômodo da repetição. Da quarta, a desconfiança do procedimento. Da quinta, o espanto: quantas diferentes formas pode tomar a ideia de aberração? Da sexta, uma incumbência: cabe a mim investigar as pistas e prever em que momento do próximo conto a palavra surgirá. Deste marco em diante, a paranoia dos indícios.

A paranoia dos indícios é uma característica marcante da obra de Bernardo Carvalho, já desde sua fase inicial. Rastros do primeiro livro se esparramam para seu lançamento seguinte, *Onze* (1995), sua estreia romanesca. Já no título se estabelece um vínculo retroativo com os onze contos do primeiro livro, sugerindo um ímpeto de retomada e continuidade de um projeto literário. Em termos de estrutura, também há um ponto de ligação entre os primeiros dois lançamentos. Se a unidade irradiadora da palavra “aberração” reveste o livro de contos com uma vocação hesitante para romance, seu primeiro romance se imbuí de uma vocação mais resoluta para livro de contos, dado à sua natureza descontínua.⁶² Os dois livros formam uma espécie de díptico de estreia, cada um de um lado da fronteira dos gêneros, sempre flertando com o cruzamento.

⁵⁹ Frase retirada de *Teatro* (Carvalho, 1998, p. 29).

⁶⁰ Bernardo Carvalho já afirmou em entrevistas ter escrito um segundo livro de contos — este, no entanto, recusado por seu editor e jamais publicado.

⁶¹ Ou melhor, doze, já que um dos contos — o último — chama-se também “Aberração”.

⁶² Em *A ficção na pós-ditadura*, livro em que analisa obras de Bernardo Carvalho, Milton Hatoum e Caio Fernando Abreu, a pesquisadora Milena Mulatti Magri descreve o procedimento carvalhiano como uma “narração em curto-circuito”, já que a mudança constante do ponto de vista narrativo provoca uma descontinuidade na leitura, tornando necessário reestabelecer um ponto fixo de interpretação a cada vez para entender o encadeamento das ações (2019, pp. 138-139). Embora refira-se a *Os bêbados e os sonâmbulos*, este procedimento condiz também com aquele adotado em *Onze*.

Onze é dividido em três partes principais, divididas, por sua vez, em diversas subpartes, além de um apêndice. Em cada uma delas, o leitor é apresentado a novos personagens, que surgem já em meio à ação, dispensando protocolos de apresentação. Com a sensação de espiar pelas frestas, o leitor tem de esforçar-se para acompanhar os acontecimentos, dando forma aos recortes variados a que tem acesso. Pequenas coincidências criam sugestões de ligação entre os personagens, que, aos poucos, revelam-se os mesmos, a partir dos indícios que o leitor deve coletar. O aberrante, se não aparece textualmente como no primeiro livro, perpassa cada uma das histórias com a mesma insistência. E a obsessão pelo vocábulo se transforma, aqui, em uma obsessão numérica. Somando-se as três partes às oito subpartes mencionadas, tem-se onze (há de se confessar que, para sustentar a paranoia, excluí da contagem o apêndice — assim como fiz, na contagem regressiva, com a conclusão). “Onze” é também a resposta de um menino com problemas de aprendizagem à pergunta: “Quanto é um mais um?”. Onze é o dia em que começa a ação da subseção “A fotografia” — e também a hora: dia 11 de novembro, às 11 da manhã. Na subseção “O contrato”, um personagem desmaia às 11 horas. E todos esses indícios funcionam como espécie de antecipação para o desenlace final da trama, que une definitivamente os personagens do livro em um evento único: um massacre no aeroporto. Ao todo, a contagem de mortos é onze.

Como afirmou Schøllhammer, ainda em seu *Ficção brasileira contemporânea*, os personagens de Carvalho “circulam numa intensa atividade interpretativa, que eles mesmos redefinem para tentar entender os acontecimentos, lendo a vida como se lessem um livro” (2009, p. 76). Esse modo de operar dos personagens se transmite, em uma espécie de contágio, para o leitor. Milena Mulatti Magri aproxima os narradores de Bernardo Carvalho do *chiffonier* benjaminiano — “dado aos restos e àquilo que não tem serventia aparente, mas que na recolha e na justaposição elabora um novo sentido, uma nova imagem” (2019, p. 139). No entanto, graças ao curto-circuito que Carvalho produz nas vozes narrativas — multiplicando-as e alternando-as de modo sucessivo, como a pesquisadora aponta — o leitor passa, assim, a ser o único capaz de perpassar todas as histórias e conectá-las. Esse leitor ocupa então instância privilegiada de recolhimento dos indícios na obra carvalhiana, coletando rastros e seguindo pegadas deixadas ao longo do livro, muitas vezes por narradores distintos. E é nesse momento, também, que se torna

possível flagrar o gesto autoral de Bernardo Carvalho, que atua como um marionetista, usando seus narradores e personagens para domar os leitores, submetendo-os às suas idiossincrasias. Por vezes, tomam formas tão triviais quanto a repetição de um vocábulo e um número, por outras, se infiltram na estrutura e na composição dos romances. E essa intenção autoral, a “intenção humana em ato”, só se concretiza a partir da bricolagem feita pelo leitor.

Em seu *Landscape's Revenge*, trabalho em que aproxima a obra de Bernardo Carvalho à de Robert Walser, Caio Yurgel diz que os narradores carvalhianos narram, em estertores, um mundo cheio de charadas. É esse gosto pelas charadas que me impulsiona a ler seus livros deste modo, cedendo ao olhar investigativo que o autor busca atrair para si. Considerando a trama relacional que Carvalho estabelece entre suas próprias obras, ilustradas brevemente com os exemplos inaugurais de *Aberração* e *Onze*, considero que pode ser interessante situar *Os substitutos* no escopo mais amplo de seu projeto literário. O esboço de um mapa de indícios, paralelos, conexões, segredos, mistérios, resoluções, charadas e esfinges na obra de Bernardo Carvalho pode ajudar a intuir que espaço de leitura é esse, que nos será útil para a decifração de sua obra mais recente no momento de escrita deste trabalho.

3.1. Inventário de obsessões: a palavra, os números, as letras

Por vezes, é possível flagrar a intenção autoral de Bernardo Carvalho de modo explícito. Um exemplo é o gesto de abrir o romance *Simpatia pelo demônio* com uma nota explicativa do título, que trago aqui transcrita:

Embora o título deste romance faça menção explícita à canção dos Rolling Stones “*Sympathy for the Devil*”, aqui o sentido é outro. “*Sympathy*”, em inglês, quer dizer “consideração”. No título deste romance, a simpatia é simpatia mesmo. (Carvalho, 2016, p. 8).

Com esse curioso gesto, o autor faz questão de deixar manifesta a intertextualidade, mas elimina a ambiguidade possível (além de roubar do leitor o prazer de mobilizar o próprio repertório e produzir suas próprias desambiguações). Em seu *Pós-escrito ao nome da Rosa*, Umberto Eco lamenta a necessidade de atribuir títulos às obras literárias, já que esse ato pode se revelar apequenador e autoritário. É possível imaginar o que diria ele, então, do ato de sobrepor ao título uma nota explicativa

que restrinja ainda mais sua interpretação. Ao posicionar a nota no espaço pré-ficcional, esse constitui um dos poucos momentos em toda a sua obra em que é possível vislumbrar a intervenção humana de Carvalho *ele mesmo*. A nota revela também seu empenho em forjar — e, por que não, controlar — o espaço de leitura do romance.

Mas esse telecontrole autoral aparece de modos mais sutis quando enovelados à própria ficção. À obsessão com a palavra que retorna, em *Aberração*, e aos números que se repetem, em *Onze*, somam-se outras maquinarias. Ainda neste último, aparecem as letras: a sequência “oaeooeoe” — ao mesmo tempo enigma e solução. Trata-se do título de uma das subseções do livro, uma que nos apresenta um menino com deficiência de aprendizagem, submetido a uma espécie de “tratamento” alternativo no estúdio de um artista. “Oaeooeoe” é como o garoto chama um conteúdo que não consegue dominar, e que mais tarde o “mestre” revela serem os artigos definidos e as conjunções aditivas.⁶³ A sequência de vogais reaparece no final da trama, inscrita ao lado do buraco de bala no peito de um outro personagem. É aí que lembramos, então, que esse personagem foi brevemente descrito como artista,⁶⁴ e forjamos um laço entre as duas histórias. Não fosse por isso, por essas pistas espalhadas pelo texto, as histórias poderiam ser lidas de maneira independente, e os personagens, como personagens distintos. A sequência de vogais surge para elucidar quem matou, uma “assinatura” — um clássico dos romances policiais.

Este mecanismo se inaugura junto à sua obra: o uso de chaves espalhadas ao longo da narrativa e que, ao final, com alguma frequência, se cruzam para construir um novo sentido e desenlaçar a história, premiando o leitor por seus esforços de atenção e memória. No caso da sequência de letras, a relação é transparente: trata-se de uma assinatura, algo que liga o menino de forma inequívoca ao assassinato do artista. Mecanismo semelhante foi o que o fez plantar,

⁶³ Supõe-se que “oaeooeoe” se refira aos artigos definidos “o” e “a”, e à condição aditiva “e”, possivelmente refletindo o modo impaciente de falar do “professor”.

⁶⁴ Embora saibamos que se trata de um artista, a trama da parte dois, subseção 2, “O país do dinheiro”, nos apresenta Kill como um falsário acima de tudo, alguém que instrumentaliza a arte para subverter o sistema financeiro, mudando-se de país em país para injetar cédulas falsas. Esse fato torna menos imediata a identificação deste personagem com o artista da subseção anterior, que atua em seu próprio estúdio auxiliando crianças com questões de aprendizagem.

ao lado do corpo de um político assassinado em *Teatro*, um guardanapo de papel, em que se liam o nome de Ana C. e seu número de telefone (1998, p. 100). Essas são soluções que o próprio Carvalho já chamou de “artificiosas”, e revelou terem sido duramente criticadas por seu editor, Luiz Schwarcz.⁶⁵

A fixação pelas letras se alastra e toma todo um romance, *As iniciais*. Desta vez, embora leve o uso de charadas e enigmas ao seu ápice, ganha o título de favorito de Luiz Schwarcz. Isto ocorre pois, além de um marco de confusão autobiográfica, *As iniciais* também marca a incorporação desse *modus operandi* da investigação na complexidade da estrutura de seu romance, indo para além do espalhamento de indícios que praticava até aqui.

O livro é dividido em apenas duas partes: “A.” e “D.” — e a dedicatória, espaço do objeto-livro convencionalmente ocupado ainda pelo autor, não pelo narrador, nos traz: “Para A. e D., quem quer que sejam”. Já de entrada, o romance nos sugere uma permeabilidade entre essas as instâncias de autoria e narração — que nos faz questionar se o gesto que cravei como autoral em *Simpatia pelo demônio* alguns parágrafos atrás não é fruto, justamente, de mais um embaralhamento. A dedicatória anuncia também uma dissonância entre o escritor e seus próprios personagens, como se a indefinição dos nomes tivesse como efeito uma dissolução de seu próprio caráter.

Essa dissolução se faz sentir pelo leitor que adentra a obra. Transformados em uma profusão de letras, e, como é típico em Carvalho, raramente precedidos de caracterização que permita singularizá-los, os personagens constituem uma espécie de código a ser decifrado. Para participar da história, não há opção senão a de assumir um papel ativo, bem como ocorre ao leitor de primeira viagem de romances russos, que pode se ver às voltas com um bloco de notas, ligando nomes, apelidos e patronímicos; ou a um leitor de García Márquez ou Emily Brontë, que se torna subitamente dependente de uma genealogia que identifique e distinga os Buendía ou os Linton entre si. No caso do romance de Carvalho, a criação de nomes que substituam as iniciais — Anton, no lugar de A.; Clément, no lugar de C. — pode emergir como estratégia. Ao mesmo tempo, os personagens que não participam do

⁶⁵ Esta é uma das entrevistas em que a informação aparece: <https://www.youtube.com/watch?v=VKSplXn8QTK&t=1632s>

jogo das cadeiras de identidades são nomeados — não com prenomes, mas com longos apostos, repetidos a cada vez, como o “administrador de grandes fortunas”, os “dois frequentadores de academias de ginástica” e a “herdeira do império de laticínios”. Essa discrepância contribui para a sensação de fixidez de seu caráter, ao mesmo tempo que aponta para o caráter fluido daqueles cujas identidades ainda estão em jogo na trama.

O jogo da indefinição dos nomes se transporta também para as dimensões de tempo, já que nos situa em “19...”; e espaço, sugerido apenas por iniciais como “P.”, “R.”, ou “S.”, ou topônimos, como “a ilha”, ou “o mosteiro”. Por um lado, essas abreviações e omissões abrem espaço para que a narrativa seja interpretada em um escopo livre de delimitações tempo-espaciais. Por outro, sabendo estar situado na França, um leitor aquecido pela paranoia carvalhiana pode chegar ao livro com o ímpeto da decifração, ligando sem dificuldades a letra “P.” a Paris, e “R.” a Rouen, ou quiçá Rennes. Quando o personagem viaja a “E.”, pode surgir a hipótese de “Estrasburgo”, descartada, no entanto, diante da informação de que o mosteiro tem vista para o mar, levando-o, em poucas palavras, ao outro lado do país. A esta altura, o leitor já está enredado, refém do conta-gotas de pistas e indícios que Carvalho é capaz de montar.

Na segunda parte do romance, fala-se na crise da bolsa de “19...”. Aqui, escancara-se um jogo de esconde-revela com o extratextual, já que, apesar das reticências, é possível desnudar a informação de 1929. Em Carvalho, aquilo por vezes parece remeter ao real, como a personagem Ana C., nos devolve à ficção, e o que o texto parece ocultar pode ser revelado com certa facilidade ao olharmos para o real.

Em sua fase inicial, Carvalho utiliza-se muito dos nomes, bem como das letras, das iniciais, das sequências ininteligíveis de vogais, dos números e das datas como espécies de “senhas” para a resolução de suas tramas. Ao longo de sua obra, porém, a propensão de Carvalho a nos entregar chaves que abrem portas diminui, e a cada nova obra passamos a nos ver às voltas com uma “construção de realidade realista apenas em aparência e que, no desenrolar dos eventos, vai perdendo verossimilhança e congruência” (Schøllhammer, 2009, pp. 35).

As iniciais é, nesse sentido, um divisor de águas na obra de Carvalho. Esse livro é importante pois, embora seja construído com base em chaves e charadas, como os anteriores, termina com a declaração explícita de que o leitor a nada terá acesso. O narrador, que passa a trama criando suposições em torno de um evento que não consegue decifrar, finalmente tem a oportunidade de fazer uma pergunta que sanaria todas as suas dúvidas. Faz, diz que faz, mas se retira sem nos dar a resposta. Pela primeira vez, o leitor, até então instância privilegiada de recolhimento de indícios, é barrado do êxtase da descoberta.

Convém frisar que, embora a tendência de Carvalho a oferecer chaves a partir de signos específicos tenha diminuído ao longo de sua obra, ela não desaparece. Em *O último gozo do mundo*, o filho da socióloga, que passa a trama sem conseguir falar, recebendo um sem-fim de estímulos da parte de sua mãe, profere, no último capítulo, sua primeira palavra: “canalha”. Essa palavra remete a um momento anterior, uma cena de enlouquecimento e paranoia coletiva em que um grupo de pessoas gritava “canalha!” em um vale, à beira da estrada. Naquele momento, a mãe do menino junta-se à ecolalia dos revoltados, o que faz o menino, ainda bebê de colo, começar a chorar e, mais tarde, recuperar a memória reprimida, soltando-a em sua língua.

Vê-se que, aqui, o vocábulo aparece não como chave de resolução da trama, mas como via de concretização de seu projeto de livro, engatilhando a “moral” da “fábula” que ele pretendeu criar.⁶⁶ Posicionar aquela palavra na boca da criança como sua estreia no mundo da linguagem é uma imagem efetiva para deslanchar reflexões sobre o poder de contágio do ódio, seu potencial de herança, o comportamento irracional de grupo, a permeabilidade do bebê ao mundo dos adultos, enfim: é crucial para pensar as consequências de um Brasil alegórico dividido entre os “nostálgicos” (ou negacionistas) e aqueles que reconhecem o caráter apocalíptico do contemporâneo pandêmico e de liberalismo tardio. Do mesmo modo, em *Simpatia pelo demônio*, os nomes dos personagens —

⁶⁶ *O último gozo do mundo* traz, como subtítulo, “uma fábula”. Embora tenha afirmado em entrevistas que não se trata, de fato, de uma fábula, é possível derivar da história certas “moralis”, sugeridas no corpo do texto.

Chihuahua, Rato e Palhaço — funcionam como “chave” para que o romance seja lido como uma espécie de fábula, de conto moral.

Ainda em *O último gozo do mundo*, a personagem principal da trama expressa um pensamento que parece escoar o pensamento que emana da própria obra de Carvalho, ou ao menos de parte dela: “(...) nomes e senhas são, no final das contas, a mesma coisa (...) As senhas dão a ilusão de aceder ao que é secreto, ao que uma vez descoberto poderá ser resolvido” (Carvalho, 2021, p. 49). O truque de Carvalho é, com o tempo, passar a nos fornecer chaves para portas que não levam a lugar algum.

3.2. O leitor carvalhiano

Diante desse breve panorama de alguns dos procedimentos que conectam as obras de Carvalho, sobretudo as de sua fase inicial, surge o ímpeto de esboçar um leitor carvalhiano. Não é o caso de estabelecer um *leitor ideal* para a obra de Carvalho, pois seria essa uma atitude autoritária e contraproducente. Trata-se, no lugar disso, de sondar que leitor a obra de Carvalho “constrói para si”, na esteira do pensamento de Ricardo Piglia em seu curto e pungente “O laboratório do escritor”, ou mesmo em “Borges como crítico”. Neste último, Piglia fala sobre o ato autoral de fomentar uma leitura estratégica, na tentativa de forjar um espaço de leitura para os próprios textos “que permita decifrar de maneira pertinente o que escreve” (2014, p. 98). Os procedimentos de *Aberração* e *Onze* são exemplos inaugurais desse espaço de leitura que Carvalho cria, e que, como vimos, seguem existindo em *Teatro* e *As iniciais*.

Em seu *Pós-escrito ao Nome da rosa*, Umberto Eco diz que todo autor projeta um leitor, um leitor que é “postulado” ou “encorajado” por seu próprio texto (1985, p. 42). Em entrevista, Carvalho relatou idealizar um leitor que seja também coautor, que seja ativo na busca dos indícios.⁶⁷ Mas não esqueçamos que este é o mesmo autor que figurou em manchetes com a polêmica declaração “foda-se o

⁶⁷ Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=UwH3OudL7ys>>.

leitor”,⁶⁸ mais uma vez enviando fãs e críticos a um jardim de veredas que se bifurcam quando se trata de seus ditos e escritos.

Não é incomum que, na literatura crítica sobre Carvalho, surjam aproximações a Jorge Luis Borges.⁶⁹ Não seria difícil apontar em sua obra alguns procedimentos que se costumam chamar “borgianos”, sobretudo aqueles aparentados à metaficção — a exemplo de *Onze*, que traz como apêndice uma escrita ficcional de um dos personagens do enredo, bem como *Os bêbados e os sonâmbulos*, em que a primeira parte revela-se uma criação literária do autor da segunda parte, ou mesmo *Mongólia*, em que o narrador lê e articula três diários a um só tempo.⁷⁰ Mas é verdade que é Borges quem leva a metaficção “aos seus extremos filosóficos (ou teóricos)”, e faz surgir a inevitável questão: como escrever metaficção depois de Borges sem incorrer no pastiche? (Schøllhammer, 2009, p. 130).

Mas se há algo de inovador no modo como Carvalho se utiliza da metaficção, este algo reside na composição de seu projeto autoral como um todo: é como se toda a sua obra fosse composta de narrativas em abismo. Carvalho constrói todo um catálogo de livros ancorados no mito de origem de *Aberração*: onze sinopses de romances que nunca se concretizaram plenamente enquanto romances, e que, portanto, seguiram vazando por toda sua obra. Essas histórias seguem sendo contadas e recontadas, retornando de maneira insistente enquanto tentativas sempre incompletas de se realizar. “Todo romance segue sendo uma espécie de sinopse”, diz Carvalho em entrevista, “um esboço de um romance ideal”.⁷¹ A cada livro, retoma personagens, narradores, cria teias de coincidências e constelações que

⁶⁸ Embora nunca tenha proferido esse refrão, a fala atribuída a ele circulou amplamente na mídia após sua participação na Casa Folha, durante a 14ª Festa Literária Internacional de Paraty (FLIP), em 2016. “Não me interessa se o leitor lê ou não lê; eu quero que se foda. O que eu quero é fazer minha literatura”, foi sua declaração original.

⁶⁹ A aproximação ensejou a produção de uma dissertação de mestrado: “Bernardo Carvalho, Jorge Luis Borges e as poéticas do artifício”, defendida por Cristiano Rodrigues Batista na Universidade Federal de Minas Gerais (UFMG) em 2013. Serve de base também para a Tese de Doutorado de André Luis Araújo “Eu existo pelo nome que te dei: Ana C. por Bernardo Carvalho”, defendida na mesma universidade em 2009. Para além disso, aparece profusa e difusamente na literatura crítica de Carvalho.

⁷⁰ Este procedimento exige do leitor não apenas atenção, mas competência em recursos gráficos, já que o único indício de alternância entre as três instâncias de enunciação — a narração do narrador diplomata, o diário do ex-diplomata e o diário do desaparecido é a alteração de fontes ou peso (o primeiro, em redondo; o segundo, em fonte distinta e o terceiro, em itálico).

⁷¹ Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=mKqud1nSVYk&t=3528s>>.

bebem todas de um mesmo manancial, pautado em uma estética de repetição e desvio. Assim como o romance inacabado de Tanizaki que Carvalho inventa em *O sol se põe em São Paulo*, seus romances também não passam de “kyogen”, isto é, de uma “farsa, artimanha, simulação”, romances que nunca foram escritos mas que jamais terminarão de sê-lo.

Cabida ou descabida a comparação entre escritores, mais me interessa um olhar sobre Bernardo Carvalho e Jorge Luis Borges em sua compreensão da leitura. No ensaio “Borges como crítico”, Piglia descreve o argentino como um leitor que dos detalhes, dos rastros mínimos, que os relaciona como quem liga pontos isolados em busca de uma rota perdida (2014, p. 94). Essa descrição se conecta profundamente com o modo como Bernardo Carvalho espalha, pela ficção, rastros a serem coletados por seu próprio leitor, que muitas vezes embarca na resolução de mistérios que não estão, eles próprios, ainda claros.

Para além de leitor de Borges, Carvalho é leitor também de seus precursores.⁷² Robert Louis Stevenson, um dos autores mais queridos do escritor argentino, é evocado em *Onze* na figura do artista, que se apresenta ora em sua face diurna, como tutor de crianças, ora noturna, como Kill (fazendo lembrar, por nome e caráter, respectivamente, Jekyll e Hyde). Joseph Conrad, outro dos autores mais celebrados por Borges, aparece em nome e em espectro na obra de Carvalho, permeando sobretudo a construção de *Nove noites* e *Os substitutos*, que muito devem a *Coração das trevas*. Reverências a H. G. Wells e H. P. Lovecraft também surgem nas aproximações de Carvalho da ficção científica em *O último gozo do mundo* e *Os substitutos*.

Enquanto leitores e conformadores de um espaço de leitura, Borges e Carvalho também se encontram no vértice da literatura policial. Em diversas das entrevistas que conduz com Bernardo Carvalho, o crítico Manuel da Costa Pinto ronda o tema, sugerindo que em quase todas as suas obras há algo que “lateja”, que permanece em suspensão. Apesar disso, sempre arremata a observação com uma ressalva como: “*não que seus romances sejam policiais, mas...*”. A falta de prestígio

⁷² Refiro-me ao célebre ensaio em que Jorge Luis Borges, “Kafka e seus precursores”, em que argumenta que cada escritor produz seus próprios precursores, já que leva a crítica à atividade também paranoica de buscar as idiossincrasias de seu texto autoral em obras anteriores.

do gênero, em contraste com o reconhecimento que o autor arrebanhou no mercado nacional talvez provoque uma sensação de desarranjo com essa aproximação. Mas é possível, sim, flagrar elementos clássicos do policialesco em sua obra, como assinalou Schøllhammer (2009, p. 34).⁷³

Embora nem sempre conduzam a desenlaces perfeitos, há muitos elementos na obra de Carvalho que contribuem para criar o *Stimmung*⁷⁴ do romance policial. O mote gerador de ação em boa parte dos livros é a morte ou o desaparecimento: em *Os bêbados e os sonâmbulos*, o desaparecimento do psiquiatra; em *Medo de Sade*, a morte de um dos participantes de uma orgia; em *Nove noites*, o suicídio de Buell Quain. O andamento da ação se faz, muitas vezes, com base em bilhetes, objetos ou cartas encontrados sem querer ou entregues em segredo: em *Os bêbados e os sonâmbulos*, um papelzinho rabiscado entregue pelo vice-cônsul revela a loucura do psiquiatra; em *As iniciais*, a pequena caixa de madeira entalhada conduz todo o mistério do romance; em *Mongólia*, os diários encontrados por acaso dão lastro para o deslindamento da vida do desaparecido e do morto. A resolução, quando há, também é com frequência ancorada no surgimento de cartas ou documentos antes ocultos. Em *O sol se põe em São Paulo*, a carta da senhora japonesa ao ator de teatro nagô traz à tona segredos mantidos durante toda a narrativa. Em *Os bêbados e os sonâmbulos*, a carta entregue à brasileira por um homem que morre logo em seguida revela que seu marido estava vivo, e que assassinara um psiquiatra e para "tomar o seu lugar". Também é frequente que Carvalho amarre a trama a partir de nomes-chave: Elena Finklestone, em *Os bêbados e os sonâmbulos*; Daniel e Ana C., em *Teatro* e *Buru-Nomton*, em *Mongólia*: todos eles nos permitem ligar personagens até então distintos no livro em torno de uma pessoa só, conduzindo a uma resolução do enredo.

O tema da morte e da substituição de um corpo por outro, com inegáveis ares policiais, também aparece com frequência. Em *Aberração*, *Onze*, *Os bêbados*

⁷³ Alguns trabalhos curtos já realizaram essa aproximação, como “*Nove noites e Lourenço Marques: Labirintos criminais no romance contemporâneo*”, de Franco, “Entre enigmas e possibilidades: configurações detetivescas nos romances *As iniciais*, de Bernardo Carvalho, e *O silêncio da chuva*, de Luiz Alfredo Garcia-Roza”, de Leszczynski e Borba (2020), e, com mais fôlego, Firmino em *Valor e paranoia em Bernardo Carvalho*, Dissertação de Mestrado defendida na Universidade Federal de Santa Catarina (UFSC) em 2004.

⁷⁴ *Atmosfera, ambiência, Stimmung: sobre um potencial oculto da literatura*. Hans Ulrich Gumbrecht. Rio de Janeiro: Contraponto, 2014.

e sonâmbulos e Teatro, um corpo é enterrado no lugar do outro. Em *O sol se põe em São Paulo*, um pai arquiteta uma farsa para que um operário vá à guerra no lugar de seu filho, e arma-se uma farsa subsequente para que um assassino escape da corte marcial utilizando-se do nome do operário, que passou então a “sobrar” quando ele assumiu uma outra identidade. Em *O último gozo do mundo*, um rapaz descobre, por uma confissão de sua mãe com demência, que um dia teve um irmão gêmeo não idêntico. Ao olhar as fotos de infância, ele percebe que há sempre dois bebês que se alternam, algo em que jamais havia reparado antes. A ideia de substituição aparece já no título de *Os substitutos*, e vamos ver mais adiante de que modo se desenrola dentro da trama.

A morte ronda as histórias de maneira jocosa, muitas vezes na forma de jogos, como uma ideia que está sempre à espreita entre os vivos. A cena de abertura de *Onze* é, justamente, o “jogo do morto”, ou “pega-pega de rico”, em que o dever dos mortos é trazer os vivos para o seu mundo. No mesmo livro, um grupo de artistas traça um pacto de morte que é, ao mesmo tempo, um jogo de sobrevivência: a cada vez que um membro morre, o grupo deve pintar um retrato de seu cadáver como se fosse um modelo vivo, ainda que, para isso, seja preciso exumar o corpo. (p. 73).

Mas esse *Stimmung* detetivesco vai para além do espalhamento de indícios, dos acenos aos tropos do gênero policial e da onipresença da morte. A partir de determinado momento, ele passa a se inscrever na estrutura de composição dos romances — como é o caso de *As iniciais*, por exemplo, em que o jogo de cadeira das identidades se imiscui tão profundamente à obra que até mesmo ao narrador parece impossível concatenar qual é o lugar de cada personagem na trama.

Em seu reconhecimento do caráter policialesco das narrativas de Carvalho, Schøllhammer aproxima sua literatura à de Paul Auster. Assim como em Auster, a ficção de Carvalho se aproxima do detetivesco de modo “trans-contextualizado”, segundo define Linda Hutcheon, operando uma reapropriação de modelos policiais do passado menos como pastiche, e mais como paródia (*apud* Ramin & Jafari, 2019, tradução minha). Em ambos os casos, o aspecto detetivesco se preserva ainda que a narrativa prescindia da rígida lógica de causa e efeito que conduz os textos

seminais do gênero de Edgar Allan Poe, por exemplo.⁷⁵ Ao contrário de Poe, cuja prosa detetivesca tende mais a uma ode à razão humana que à sua desconstrução, em Auster e Carvalho o processo de raciocínio imaginativo conduz não a respostas, mas a um enovelamento mais profundo nas indagações, “suspendendo e perturbando sem reservas quaisquer identidades estáveis ou sentidos definitivos” (*apud* Ramin & Jafari, 2019, tradução minha).

Ou ainda, como disse Figueiredo em *Os crimes do texto*, “(...) se antes o crime servia para propiciar uma demonstração de força do pensamento lógico, hoje é subterfúgio para demonstração da descrença na capacidade de reconstruir o passado através de mecanismos mentais abstratos que nos conduziriam a uma verdade útil.” (Figueiredo, 2025, pp. 16-17) Trata-se de uma retomada “artificial” do policialesco, que, apesar de dialogar com a tradição, não esconde a ingenuidade perdida da aderência ao gênero, segundo o pensamento de Figueiredo.

Talvez o leitor produzido pela obra de Carvalho seja justamente aquele adepto à “metafísica policial” de que fala Umberto Eco, um leitor que se torna prisioneiro dos indícios e cúmplice em sua busca. Um leitor que, assim como o de Borges, nutre uma paixão pela “materialidade da prática artesanal da leitura” (Miranda, 2012). Nos primeiros livros, há uma tendência a que todas as armas sejam empunhadas e engatilhadas em algum momento, seguindo o célebre preceito de Tchekhov. Detalhes salpicados ao longo da história são retomados e se encaixam de maneira tétrica, produzindo efeito de ouroboros, de uma ficção que devora e basta-se a si mesma. Em coluna publicada na Folha de São Paulo, Costa Lima chega a criticá-lo por “excessiva simetria”, já que, até *Teatro*, “nenhum segmento deixava de se encaixar e então fazer pleno sentido”.⁷⁶ Com o passar do tempo e o lançar das obras, essa sensação se esgarça, produzindo uma fiação solta de alta corrente. O gesto de Carvalho passa a se aproximar daquele do narrador do terceiro conto de *Aberração*, “O arquiteto” — alguém que, a princípio, parece ser arquiteto do mundo, com poderes demiúrgicos sobre a realidade, desenhando padrões

⁷⁵ Refiro-me à trilogia de contos do detetive Auguste Dupin, “Os assassinatos da Rua Morgue”, “O mistério de Marie Rogêt” e “A carta roubada”, reunidos pela primeira vez em edição brasileira própria pela Editora Antofágica em 2020.

⁷⁶ Luiz Costa Lima. “A ficção mistificante”. Folha de São Paulo, 1999. Disponível em: <<https://www1.folha.uol.com.br/fsp/mais/fs0711199904.htm>>.

minuciosos que se transmutam no próprio real (surtem, mais uma vez, as profecias autorrealizadoras). Com o tempo, o que parecia lógica se revela loucura, e seu leitor deve entender que está sob a batuta de um paranoico, aprendendo a deleitar-se não com o achado, mas com a própria busca. “Daí que seja recorrente”, escreve Ana Martins Marques:

na leitura dos livros do autor, a sensação de ter perdido alguma coisa, o desejo de voltar atrás para averiguar, nos inúmeros cruzamentos, encruzilhadas e desvios que a história propõe, onde, afinal, nos perdemos. Que pistas foram ignoradas, o que se deixou de considerar, em que ponto, afinal, a interpretação falhou? (2013, p. 178).

Um leitor já aquecido pela metafísica paranoide percorre a obra de Carvalho em mania interpretativa. Se refestela quando surge, em *As iniciais*, a figura de um pintor que exige ser chamado de “marquês”, pois, para o leitor anacrônico, é possível traçar uma conexão com seu livro seguinte, *Medo de Sade*. Vibra ao ver que as iniciais reaparecem em *Mongólia* — mas, dessa vez, como fato curioso cultural, já que na Mongólia não se batizam os bebês com nome e sobrenome, e sim com nome e a inicial do pai, um pouco à maneira dos patronímicos russos. Esse leitor sente que não é à toa que Carvalho se interessa pela festa nacional da Mongólia — para além de se chamar “Os jogos”, começa todo dia *onze* de julho. Ou quando surge, justamente no *nono* capítulo de *O sol se põe em São Paulo*, a notícia de que a publicação periódica do romance escrito por Junichiro Tanizaki foi interrompida após *nove* capítulos. Esse leitor pode se ver tentado a unir *Os bêbados e os sonâmbulos* a *Nove noites* com base em uma obsessão numérica: nove são os anos que o psiquiatra passa desaparecido no Chile, e também as noites que Manoel Perna narra com Buell Quain. Ambos representam ainda um desaparecimento, uma cisão de si: temos o psiquiatra, o profissional da razão médica, que se perde na loucura, e o antropólogo, símbolo da razão científica, que se desfaz em meio aos males da carne e do delírio.

Se o objetivo fosse propor uma aproximação entre Borges e Carvalho, que fosse em favor de seu compromisso com a ruptura do marco e a traição do contexto, como destaca Piglia ao falar sobre o argentino (2014, p. 103). Carvalho fomenta a existência de um leitor detetivesco, e, a cada livro, lhe revela cada vez menos. Fomenta um leitor acostumado à procura e ao reconhecimento do marco autobiográfico, somente para brindar-lhe com a confusão, caso ouse ligar os pontos.

Um leitor cada vez mais imbuído da paranoia e da obsessão, mas punido progressivamente conforme as resoluções cedem lugar ao interdito.

3.3. A mudança de chaves e a paranoia das composições

No artigo “*Fiction as exception*”, bem como em muitas entrevistas, Bernardo Carvalho afirmou considerar retrospectivamente que produziu uma trilogia: *Teatro*, *As iniciais* e *Medo de Sade*. Segundo ele, os três livros são dotados de uma estrutura em “espelho”, ou “negativo” — todos são divididos em duas partes, tendo a segunda o objetivo de negar e destronar a primeira.

Embora não seja o caso de adotar ou confirmar a interpretação do autor sobre a própria obra, já que sua capacidade de ficcionista ultrapassa com vigor sua atividade crítica, chamo atenção para o procedimento paranoide do autor. Carvalho, ao olhar retrospectivamente para sua própria obra, tende a traçar teias e conexões entre seus livros, agrupando e reagrupando-os como peças em um tabuleiro. Ou ainda, peças de um quebra-cabeças, cujo encaixe imperfeito permite a formação de imagens distintas, rearranjando, a cada vez, a nova compreensão do todo. Os jogos, tão presentes em sua obra ficcional, parecem ser também um modo de relação do autor com a própria obra — podendo ser útil, ainda, como modo de lê-la.

Em uma leitura retroativa, *Aberração* e *Onze* aparecem como um díptico: um livro de contos vocacionado para o romance; um romance saudoso da estrutura dos contos. Quando unidos a *Teatro*, *Os bêbados e sonâmbulos* e *As iniciais*, formam uma pentalogia das chaves: espalhados pela narrativa, as letras, números, nomes e signos de todo tipo se utilizam das coincidências para uma espécie de pedagogia paranoide do leitor.

Os bêbados e sonâmbulos representa, nessa pentalogia, um ponto isolado de inflexão: a teia de coincidências se tece com a ajuda do conhecimento extratextual do leitor, que deve ler a cronologia e a geografia referidas do romance — os anos 1970, no Brasil e no Chile — para situá-lo no contexto das ditaduras militares e, assim, conferir sentido a chaves que, não fosse por essa relação, não encontrariam suas fechaduras: a designação de um militar para o repatriamento do psiquiatra, a

razão de sua loucura, os motivos por trás de seu desaparecimento. Nesse sentido, *Os bêbados e sonâmbulos* e *Os substitutos* formam um díptico na obra de Carvalho, já que se situam no contexto ditatorial brasileiro e operam os silêncios de maneira habilidosa, dosando o volume das marcas do autoritarismo e assim potencializando seus efeitos. Junto a *Nove noites*, formam um tríptico, já que todos se situam sob o autoritarismo brasileiro — seja da ditadura militar ou do Estado Novo. Incluindo *O último gozo do mundo*, temos uma tetralogia, de modo a abrigar também o governo bolsonaro, um autoritarismo institucionalmente legítimo.

Já se excluirmos *Os bêbados e sonâmbulos*, *Nove noites* e *Os substitutos* formam um díptico por si só: o narrador “biográfico”, que se alterna a Manuel Perna no primeiro, é o mesmo que conduz a narrativa do segundo. Boa parte da história desse narrador está presente de forma mais contundente em *Nove noites*, enquanto em *Os substitutos* elas se desfazem em fragmentos e neblina.

Esse jogo de rearranjo poderia se estender de modo infinito.⁷⁷ Mas ele toma uma forma mais inequívoca diante da tetralogia mais coesa de sua obra, *Nove noites*, *Mongólia*, *O sol se põe em São Paulo* e *O filho da mãe*. Essas narrativas se construíram, como já se sabe, a partir de viagens feitas pelo próprio autor aos Krahô, à Mongólia, ao Japão e à Rússia, respectiva e cronologicamente. Depois de observar o baixo número de vendas de sua “trilogia” anterior, ter um livro recusado por seu editor e observar que os livros de não-ficção lideravam as vendas no mercado editorial em todo o mundo, Carvalho decide se aproximar do “real” para seguir produzindo literatura.⁷⁸ O autor chega a afirmar que havia cansado de escrever livros “esquisitos”, que diziam respeito apenas a si próprios e a jogos literários internos (Carvalho, 2007b, n.p.) e resolve começar um flerte com o terreno da não-ficção. Quem sabe assim, pensa, fazendo referências a locais e pessoas “reais”, não consegue capturar os leitores, levando-os a pensar que seus livros são *sobre* alguma coisa. Ele muda, então, de estratégia: em vez de dispor um mistério em primeiro plano e as chaves em segundo, traz as aparentes respostas para o primeiro plano.

⁷⁷ Um díptico que não coube no texto é aquele composto por *Simpatia pelo demônio* e *O último gozo do mundo*. O primeiro, um conto moral de caráter fabular, o segundo, uma fábula sobre a estupidez coletiva.

⁷⁸ O autor relata este movimento no já citado artigo “*Fiction as exception*”, publicado na revista *Luso-Brazilian Review* em 2010.

Assim, ele cria cenários fidedignos em aparência, mas que cifra ainda mais o paradeiro das charadas, levando o leitor a procurar o que há de enganoso no suposto real.

É possível ver nesse movimento aquilo que Vera Figueiredo assinala, em *Os crimes do texto*, como uma das características principais da narrativa nas últimas três décadas: o retorno ao enredo, decorrente do esgotamento das “vertentes literárias experimentalistas” do século passado. Retoma-se esquemas genéricos, evoca-se a convenção, mas porque “é preciso simular um limite sem o qual não pode haver transgressão” (2025, p. 15). Figueiredo alerta que essa retomada da narrativa policial pela literatura e pelo cinema merece um “exame mais cuidadoso” (p. 16). No caso de Carvalho, trata-se quase de um conluio editorial: ele se utiliza dos tropos do gênero para fazer passar intenções literárias outras, “mais esquisitas”, que talvez não fossem tão bem recebidas se a embalagem não fosse a de um enredo aparentemente linear e de investigação: ainda que de um fato insondável, um suicídio.

Enquanto estratégia, foi bem-sucedida: *Nove noites* foi o romance que levou sua carreira a outros rumos. Movimento que lembra aquele feito por Hilda Hilst na chamada Trilogia Obscena, escrita como um “adeus à literatura séria” e um “olá” ao sucesso de mercado — sucesso esse que Hilst, lamentavelmente, não alcançou em vida. Em ambos os casos, a recepção divergiu radicalmente daquilo que esperavam. Hilst, em seus perpétuos embates com o público leitor, decepcionava-se por não ser compreendida em seus projetos literários e, como vimos, Carvalho também.

A volta ao enredo, afirma ainda Figueiredo, assim como o “apelo constante a uma atmosfera de *thriller*” funcionam como “isca para atrair um público mais amplo.” (2025, p. 17). Mas o efeito funcionou bem até demais. O ímpeto de ler os índices de real como real propriamente dito conduziram parte da crítica especializada a quiprocós, como a ocasião em que, para falar sobre *Mongólia*, uma professora imprimiu os dados do país, “população, renda *per capita*, etc” — fato ironizado por Carvalho em entrevistas, acusando-a de não se dar conta de que a Mongólia do livro, apesar da presença corporal do autor no momento da escrita, era um país inventado (Carvalho, 2007b, n.p).

Mas a surpresa de Carvalho surpreende — afinal, *Mongólia* é, junto a *Nove noites*, um marco para uma escrita que se dedica justamente a trapacear o real. Ao abrir o livro, antes mesmo de chegar ao texto, o leitor se depara com um mapa do país.⁷⁹ Traçados indicam as rotas percorridas pelos personagens, inserindo sua ficção em uma geografia que em nada difere daquela abordada pela professora da anedota. Para aumentar a sensação de que percorremos, na leitura, caminhos que o próprio autor percorreu na viagem, o narrador por vezes interrompe a ação para assumir ares de guia de turismo, em passagens como: “Uma das encostas tinha escrito alguma coisa em uigur, o alfabeto clássico mongol, em letras brancas e em linhas verticais. Sob pressão dos russos, os mongóis acabaram abandonando o uigur e adotando o cirílico nos anos 40” (2003, p. 76). A certa altura, há mesmo uma nota do autor, que esclarece a pronúncia dos nomes mongóis, para que assim o leitor não se engane, e saiba que em Khövsgöl, *kh* tem o som de *h* aspirado, e *ö* tem som de *u* (2003, p. 76).

Carvalho se utiliza desses aparentes índices do real para minar as defesas do leitor que nele confia, praticando um realismo indexical tão habilidoso quanto ilusório. Utiliza procedimento parecido em *Nove noites*, inserindo no texto fotos reais de Buell Quain, com acadêmicos reais que o acompanharam em sua jornada, como Heloísa Alberto Torres, além de supostas cartas que Quain teria trocado com a família. Mais uma vez, o autor nos engana, nos fazendo pensar que o seguimos rumo a um real, fiéis a uma certa geografia e a uma certa fonética que nos é estranha, mas à qual ele finge nos tornar íntimos. Quanto mais próximo nos cremos da vida, para mais ele nos enreda na ficção, e nos vemos indefesos diante de tantas provas falsas.

Em uma nova aproximação a Borges, mas dessa vez do leitor que sua obra suscita, cito Sylvia Molloy:⁸⁰

Qualquer leitura de Borges deve levar em conta a ética que a sustenta. Para certos leitores, o termo pode parecer estranho, até mesmo duvidoso. Pela ética eu quero dizer a conduta honesta e transmissão de texto, aparentemente enganoso, ainda consciente de seus enganos,

⁷⁹ Para uma análise comparada do uso das imagens em Carvalho, Sebald, Pauls e Pamuk, ver *Paisagem com figuras: fotografia na literatura contemporânea*, Tese de Doutorado defendida por Ana Martins Marques na Universidade Federal de Minas Gerais (UFMG) em 2013.

⁸⁰ Sylvia Molloy. *Signs of Borges*. Durham and London: Duke University Press, 1994. Tradução: Oscar Monteiro.

admitindo às suas armadilhas inevitáveis, confessando à criação de simulacros, que ele não faz nada para esconder-se”. (Molloy, 1994, p. 4)

Uma testemunha da invenção de *Mongólia* é o guia de viagens de Carvalho, que, segundo afirma o escritor, detestou o livro por não reconhecer nele seu país de origem.⁸¹ Embora seja impossível atestar a veracidade desse relato, seria impossível culpá-lo — não seria de se estranhar que o guia tenha se frustrado ao dedicar a Carvalho um mês de seu trabalho para, como resultado, ler sobre uma Mongólia salpicada de homens bêbados que se esgueiram para dentro das barracas de moças virgens e as violam com o consentimento de sua família, um país de “uma violência louca, uma manifestação da ignorância e da brutalidade que o nomadismo dilui entre as paisagens mais belas do planeta” (2003, p. 171). Como se não bastasse, na história, o guia é um dos maiores entraves para a solução do mistério do desaparecimento.

Por fim, para compreender a ética da escrita de Carvalho, podemos olhar para a trama de *O sol se põe em São Paulo*. No livro, uma senhora japonesa procura alguém que possa contar sua história, e tem para isso três sólidos requisitos: que o autor a. não conheça o escritor da história que reconta; b. não fale japonês; c. não tenha condições de ir ao Japão. Para essa senhora, a um só tempo personagem, narradora e leitora de sua própria história de vida, agora a ser recontada pelas mãos de outrem, a condição para a literatura é a não-experiência. O pressuposto para que se possa imaginar e dar forma literária ao vivido é que não se tenha vivido. Essa ética contradiz a biografia do autor apenas em aparência, já que ele próprio inventa sistematicamente os lugares por onde pisa. Ao ler seus livros, forma-se a ideia de que a insistência de Carvalho em estar de corpo presente nos lugares onde ambientará seus livros funciona como contra-garantia: ele busca segurança de que está inventando um outro espaço, o espaço da ficção.

⁸¹ Leia a entrevista completa em: <https://paiolliterario.com.br/bernardo-carvalho/>.

3.4. Modos de ler *Os substitutos*

Assim como julguei importante recapitular os eventos históricos para reorganizar o posicionamento simbólico dessa literatura mais recente sobre a ditadura, creio que também convém este olhar ampliado sobre a obra de Bernardo Carvalho para compreender em que escopo se encaixa, ou não, seu livro mais recente, *Os substitutos*.

Induzida pela tessitura obstinada de Carvalho, esta leitura de *Os substitutos* buscará sua ascendência literária nas obras pregressas do autor. Um olhar investigativo pode ser produtivo, sobretudo por suas conexões evidentes com *Nove noites*, prefigurada em *Onze* e *Os bêbados e os sonâmbulos*. O que Carvalho faz em seu último livro é retomar um dos narradores de sua obra mais consagrada — o jornalista de *Nove noites*, que ele inclusive já classificou como "narrador biográfico" —, e transformá-lo em um investigador do próprio passado. Encarna no próprio narrador a busca de pistas e relações, a ancoragem em índices de real, como fotos antigas — a que, desta vez, o leitor não tem acesso, diferente do que ocorre em *Nove noites* —, e o reconhecimento da potência dos vestígios.

Nessa busca, ele esbarra em elementos que remetem à realidade histórica do país, já que situado nos anos de ditadura. Mas, ao se relacionar com o extratextual, ele não repete a operação de sua tetralogia mais consagrada, e sim retoma em partes o procedimento de seu terceiro livro, *Os bêbados e os sonâmbulos*. O narrador não faz as vezes de guia de turismo, cronista ou historiador, não toca na história se não for pela tangente. Ao contrário do que acontece em *Mongólia*, por exemplo, não nos oferece ilusões do extratextual como oferenda, mas nos dá um vislumbre e silencia.

Em um mundo caracterizado pelos hiperobjetos e pelas imagens massificadas e banais, é na literatura que encontramos espaço para o silêncio — e uma virtude de *Os substitutos* é a de silenciar com habilidade. Como afirma Karl Erik Schøllhammer já na introdução de *Além do visível*:

(...) A tarefa do escritor passa a ser criar visibilidade na literatura com uma força imaginária mais contundente que a das imagens banalizadas da mídia e assim aceitar o desafio de intervir literariamente numa

situação cultural em que já não há possibilidade de distinguir com rigor entre o visível e o dizível, entre a palavra e a imagem. (2007, p. 7)

Carvalho distribui pelo texto imagens escamoteadas que criam visibilidade, ao citar nominalmente referências do cinema e da literatura — fato que acontece com especial força em *Nove noites*, e que se transporta a *Os substitutos*, mas em volume mais baixo. Imagens culturais que têm a capacidade de “chamar” as palavras ou de “catalisar sentidos”, além de possuir “enorme apelo sensível, seduzindo por sua presença e imediatismo” (Schøllhammer, 2007, p. 9). Todo romance, como afirma Umberto Eco no *Pós-escrito ao Nome da rosa*, traz sempre consigo a lembrança da cultura de que está embebido, o eco da intertextualidade (1985, p. 13).

Se até aqui, segui um raciocínio em linha reta, sintagmática — seguindo um caminho cronológico, linear —, interessa mais abrir espaço para o que Vera Figueiredo caracteriza, em *Os crimes do texto*, como uma “leitura labiríntica, paradigmática, que toma caminhos transversais”. Assim como a literatura fonsequiana, a ficção de Bernardo Carvalho permite uma:

(...) dupla leitura, como se houvesse virtualmente dois livros dentro de um único livro: o leitor pode prender-se apenas ao desenvolvimento do enredo deixando-se guiar pelo princípio de causalidade, ou optar por perder-se nos atalhos abertos pelo jogo intertextual, caso em que sua trajetória será definida por outro tipo de temporalidade. (Figueiredo, 2025, p. 15).

Minha leitura irá envolver, portanto, a busca por elementos numa territorialidade extratextual. Veremos que será necessário, para percorrer os territórios da ditadura, do Brasil Central e da ficção científica, seguir as “pistas das remissões”, que, constantes, “fluidificam as margens que delimitariam sua interioridade”, tornando-se necessário, assim, puxar “os fios que o conduzirão para fora dos limites do texto” (Figueiredo, 2025, p. 15), como em um esquema de hipertextos, que alcançará seu ápice no alucinatório no Capítulo 3: Da geografia familiar à quimera genealógica, abrindo hipertextos a partir do que o narrador (não) enuncia.

Na esteira do pensamento de Donna Haraway, este trabalho considera que a relação é o grau mínimo da identidade, por isso, impera ler essa obra sempre em fricção com outras, para que vibrem em conjunto e sofram colisões. Mas esse percurso pode, sem dúvidas, revelar-se um percurso errático, em que produz, em minhas próprias deambulações, relações das quais a intenção humana em ato do

autor é de todo inocente. É o caso, agora, de encarnar o leitor *chifonnier*, uma leitura pautada no recolhimento de sucatas, e montar com elas engenhocas aeronáuticas, robôs, centros de espionagem, e toda sorte de arapuca para enredar o leitor nesse jogo, criado ou inventado, pela ficção de Bernardo Carvalho.

End of the Prelude.

Capítulo 1: *Nove noites* e *Os substitutos*: duplo, díptico

Conforme vimos na Introdução e nos Modos de ler, o reaproveitamento de imagens é uma constante na obra de Bernardo Carvalho. Portanto, para que possamos chegar a uma leitura mais informada de *Os substitutos*, sugiro lançar um breve olhar para de que modo o contexto ditatorial aparece ao longo de sua obra — com destaque para *Aberração*, *Onze* e *Os bêbados e os sonâmbulos*. Assim, poderemos observar de que maneira esse “tema”, ou “pano de fundo” se insinua até culminar no projeto que o consagra de maneira mais definitiva: *Os substitutos*. Essa comparação busca explicitar que mecanismos e gestos o autor repete, ajusta ou atualiza para produzir uma interface literária com o período histórico, e lança as bases para analisarmos, mais à frente, de que forma o período ganha as páginas de seu mais recente romance.

Em seguida, proponho um olhar para um aspecto mais estruturante para a construção do romance do que o mero “tema”, ou “pano de fundo” ditatorial: sua relação com *Nove noites*. Opto por, primeiro, assinalar o que há de comum entre as duas histórias, com destaque para elementos do enredo que apontam para uma relação umbilical entre ambas as obras. Uma vez delineado que *Os substitutos* constitui uma espécie de expansão ou espraçamento da narrativa ensaiada em *Onze* e *Nove noites*, passaremos a explorar as divergências entre as duas obras. Afinal, apontar a evidente conexão entre *Nove noites* e *Os substitutos* e destrinchar as semelhanças poderia constituir objeto de investigação do caleidoscópico *modus operandi* carvalhiano, de brincar de fazer e refazer temas, imagens, *déjà-vu*, produzindo um leitor paranoico. Mas delimitar as semelhanças nos deixa espaço para as mais instigantes diferenças e desvios, que dão pistas acerca do trabalho de laboratório do escritor. Olhar para os distintos modos de narrar uma “mesma” história nos dá a oportunidade de espiar pelo buraco da fechadura da produção autoral, e entender que tipo de modificações se fazem necessárias ou convenientes para trazer a ditadura militar brasileira para o primeiro plano da ação. São as divergências nos permitem enxergar de que modo um mesmo insumo quase-semi-questionavelmente autobiográfico, de um personagem cujas peripécias encontram lastro evidente/aparente na vida próprio autor, pode ser trabalhada de modos diferentes para concretizar um projeto literário de todo distinto.

1. A ditadura por Bernardo Carvalho: fato histórico e procedimento

De uma maneira ou de outra, a ditadura militar brasileira se insinua em quase todas as obras de Bernardo Carvalho. Nascido em 1960, o autor viveu sob o regime dos 4 aos 25 anos de idade, e, dada sua tendência a alastrar temas e imagens ao longo de sua obra e de tecer uma interface literária com o fato histórico, seria mesmo de se estranhar se o período não aparecesse. Façamos uma brevíssima genealogia do tema em sua obra.

Já em *Aberração*, seu livro de estreia, o primeiro e o último conto aludem ao período. Neste segundo, que dá nome ao livro, a tia do narrador desaparece em 1969, ano que se seguiu à promulgação do AI-5, um marco do acirramento da repressão em ambientes urbanos. O narrador encontra, junto aos retratos da tia desaparecida, “dezenas de fotos de todos os ângulos” da carcaça de um avião bimotor que se esfaqueou em meio às árvores (1993, p. 158). Daqui, derivam duas imagens que reaparecerão em *Os substitutos*: a do avião bimotor, retomado como espaço heterotópico por excelência da narrativa, e a da carcaça do avião esfaqueado que, como veremos à frente, reaparece como uma visão indicial para o posterior desvelamento do parentesco entre seu pai e o terror de Estado da ditadura militar.

Em *Onze*, seu romance de estreia, a ditadura ressurgiu: dessa vez, já em sua face civil-empresarial.⁸² A questão central, aqui, já não é o terror de Estado, que vitimou a tia desaparecida em “Aberração”, e sim a problemática em torno da existência de uma classe privilegiada que recebe terras do governo militar. O narrador não poupa o leitor de explicações históricas que circunscrevam o problema, como vemos abaixo:

O pai deu o golpe do baú. A mãe era apenas uma das cinco filhas do milionário. Graças à influência do nome do sogro junto aos

⁸² Embora seja de extrema importância destacar, como nota Laura Oliveira (2015), a “participação dos empresários” — sobretudo o das burguesias latifundiárias e industriais beneficiadas pela distribuição das chamadas “terras devolutas”, tema abordado em *Nove noites* e *Os substitutos* e destacado neste trabalho — e das “instituições diplomáticas norte-americanas nas articulações anteriores ao levante”, assunto também abordado na dissertação, opto por me alinhar a historiadores como Marcos Napolitano (USP), que recusam a inclusão do termo “civil” já que os militares sempre “estiveram e se mantiveram no centro decisório do poder” (2014), e que a adoção do termo pode remeter a camadas da população mais vitimadas do que envolvidas na consolidação do regime.

militares, durante a ditadura, o pai foi agraciado com duzentos mil alqueires de floresta. *Um verdadeiro país pelo preço de um quarto e sala na Barata Ribeiro*, além de todo um programa de “incentivos” para o “desenvolvimento da Amazônia”. Dinheiro este que nunca teve que reembolsar e cuja mais ínfima parcela serviu para *derrubar boa parte da floresta e abrir uma estrada* que acabou por se transformar em lodo em menos de três meses e *espalhar algumas centenas de cabeças de gado nelore pelo meio de tocos de árvores queimadas*. *O resto foi para bancos na Suíça*. (Carvalho, 1995, p. 125, grifos meus)

Este parágrafo encapsula temas que serão desdobrados sucessivamente em *Nove noites* e *Os substitutos*. Em princípio, o clientelismo de Estado que operou fortemente durante a ditadura já desde o governo Castello Branco, que criou a chamada “Operação Amazônia” em 1966, cujo objetivo era conceder terras a preços irrisórios em favor de um projeto de ocupação do “Oeste”, e que será abordado com mais fôlego no Capítulo 4: O cio da terra. O curto parágrafo evoca também os “incentivos”, isto é, as agressivas políticas de isenções fiscais que chegavam a 100% para os novos ocupantes; o extrativismo desenfreado — marcado pelas “cabeças de gado” e pelos “tocos de árvore queimadas” — a questão indígena, com a menção à abertura de estradas, processo devastador para incontáveis comunidades de povos originários — e a transformação de um paraíso biodiverso em um “inferno verde” para os “povos autóctones”, além de um centro de escoamento de verbas para um paraíso fiscal, neste caso, o país marcado no Ocidente pela neutralidade, a Suíça.

Vê-se que, desde suas primeiras obras, o texto de Carvalho é muito densamente povoado de interação com o fato histórico, além de convocar o leitor a mobilizar seu próprio arcabouço de pesquisa extra obra, sem recair em estratégias que poderiam ser classificadas como didáticas ou hiper explicativas. Quando decide, sim, tecer narrativas verborrágicas, Carvalho protege-se ao criar narradores legitimamente autorizados pelo leitor a inundá-lo de informação, através de um pacto muito bem-construído, como veremos na seção intitulada *Nove noites* e o narrador cúmplice. Esse é um dos principais recursos que Carvalho desenvolve ao longo de seus livros, intensificado em *Os bêbados e sonâmbulos* e levado ao grau máximo em *Os substitutos*, como veremos mais adiante.

A primeira frase grifada no parágrafo acima — “Um verdadeiro país pelo preço de um quarto e sala na Barata Ribeiro” — tem parentesco com uma outra, que aparece em *Os substitutos*: “Ia fazer quatro anos que, graças a contatos

privilegiados em Brasília, o anfitrião comprara milhares de alqueires de floresta e cerrado na Amazônia Legal — ‘sete vezes o Liechtenstein, por uma ninharia!’” (Carvalho, 2023, p. 11). Ainda em *Onze*, lemos na seção quatro, “Os idênticos”, a história de um rapaz que, por pertencer a uma classe alta, ser filho de pais superprotetores e ter-se tornado um militante contra a ditadura, é enviado à Europa em um exílio forçado. Aparece, mais uma vez, o esquema de troca de corpos, tão presente na obra de Carvalho: alguém assume a identidade do militante, morre em circunstâncias convenientes e não esclarecidas, dando então a esse filho o direito de viver “em paz”, longe do radar da repressão, do outro lado do Atlântico.

Já *Os bêbados e os sonâmbulos*, seu terceiro livro, é constitutivamente atravessado pelo contexto ditatorial,⁸³ como apontado na seção anterior. Poucas são as referências explícitas, no entanto. Em um episódio, acompanhamos o militar sair do hotel, pisar na calçada e notar que o táxi que o esperava na calçada “tinha um plástico pela anistia ampla, geral e restrita no vidro traseiro.” (1996, p. 26). Em outras ocasiões, a ditadura aparece apenas em alusão, como quando lemos que o psiquiatra “sumiu do Brasil” nove anos antes e “se enfiou numa fazenda ao pé dos Andes, entre os vulcões. Ou talvez ao longo do campo de gelo, ninguém sabia” (1996, p. 25). O militante, ao sair do radar do Estado, foge também das linhas bem-traçadas de sua topografia, e adentra territórios andinos, montanhosos, ilocalizáveis. Vê-se que não é que a ditadura apareça propriamente. O que ocorre é que o próprio leitor, ao coletar rastros deixados pelo autor/narrador, como o adesivo do táxi, situa o romance no tempo histórico da ditadura, e é capaz de se fazer perguntas a respeito do motivo para o sumiço do psiquiatra, e do porquê de ter-se designado um militar para procurá-lo.

Mas mesmo a presença de um militar como protagonista não fere a sutileza da construção, já que ele próprio está alheio à sua contribuição para o regime. A ele também não fica claro o porquê de ter sido escolhido para repatriar o psiquiatra. Tampouco fica claro o motivo da busca.

⁸³ Milena Mulatti Magri explicita essas relações em seu artigo “Memória, rastro e ditadura militar brasileira em Bernardo Carvalho”, publicado na *Revista Olho d’água* (2014), e as desenvolve em sua dissertação de mestrado, publicada sob o título *A ficção na pós-ditadura* (Unifesp, 2021).

Por que um militar? Não era nem um pouco usual. Ele disse que também não sabia e repetiu que eu não devia fazer perguntas. Perguntei de novo, por que um aspirante devia ter alguma coisa pra chamarem um militar? Por que eu tinha de ir? (1996, p. 34)

Esta citação aponta para fora da narrativa, isto é, para o fato histórico, e funciona como uma espécie de denúncia da implacável hierarquia militar, capaz de gerar uma situação tal em que o próprio enviado a uma missão oficial em outro país não esteja ciente de seus meandros. A lembrança da noção arendtiana de banalidade do mal é inescapável, já que vemos o baixo-escalão movendo as máquinas de um regime que lhe ultrapassa em tamanho e poder, à revelia de sua consciência ou vontade.

Mas a dinâmica aponta, também, para o interior da própria obra literária, nos revelando que esta é conduzida por um narrador que vai aonde vai sem saber os porquês, dotado de parco domínio sobre a história que ele mesmo conta. Trata-se de mais um personagem que, retomando a assertiva de Schøllhammer, se engaja em uma intensa atividade interpretativa. Desta vez, um narrador-personagem, que se vê às voltas com a farda e o fardo de participar de uma história da qual não conhece o motor ou o desfecho.

Neste livro, ao contrário do que ocorre em boa parte da obra carvalhiana, os narradores não tomam para si a tarefa de salpicar as pistas pelo caminho, transformando o leitor em sucateiro, numa busca incessante por rastros e restos intra obra. Aqui, este leitor é remetido, a partir dos parcos índices plantados na narrativa, a um determinado período da história do país, devendo usar de seu próprio repertório para preencher as lacunas deixadas pela narrativa. Ainda que o militar diga não saber o motivo por trás da loucura do psiquiatra, de sua fuga do Brasil, e muito menos do interesse do governo em repatriá-lo, unindo as peças ao momento histórico, o leitor é capaz de entender quais eventos traumáticos seriam capazes de levar um homem que dedicou sua vida à razão médica e à medicalização da loucura, chegar ao enlouquecimento, viajar ao Chile e ser avistado pela cidade caminhando como um zumbi, pegando caronas e fazendo perguntas a estranhos na rua. Preocupa-se em especial com os desabrigados. Não parecia entender que estava em Los Angeles, Chile, e não Los Angeles, Estados Unidos, região que acabara de passar por um terremoto.

Essa é uma sutil maquinação que Carvalho volta a utilizar em *Os substitutos*: as datações indiretas. Para que um taxista ousasse circular com um plástico-adesivo em prol da anistia, deve-se supor que a história se passe na segunda década da ditadura, mais especificamente a partir de 1975. Mas, buscando por tremores de terra em Los Angeles nesta época, chega-se ao Terremoto de San Fernando, ocorrido em 9/09/1971. Carvalho nos abre portas para a localização de sua obra com tanta facilidade quanto as fecha.

Tanto em *Os bêbados e os sonâmbulos* como em *Os substitutos*, o leitor tem o trabalho solitário de fazer sua própria costura extramuros para adentrar a história, embora logo perceba que adentra cipoais densos e enganosos. Nesse sentido, embora distanciados temporalmente, os romances têm muito em comum. E o que une *Os bêbados e os sonâmbulos* e *Os substitutos* vai, portanto, para muito além de uma questão de temas. Tomemos as palavras de Ricardo Piglia em *O laboratório do escritor*:

Não acredito que a literatura seja uma questão de temas. (...) Existiria, então, uma constante? Nesse caso não seria temática, mas técnica: tentei construir minhas histórias a partir do não-dito, de certo silêncio que deve estar no texto e sustentar a tensão da intriga. Não se trata de um enigma, (embora possa adquirir essa forma), mas de algo mais essencial: a literatura trabalha com os limites da linguagem, é uma *arte do implícito*. Esta é uma poética apreendida, em Stendhal, em Hemingway, para eles *a ficção consiste tanto no que se narra como no que se cala*. Neste sentido, há uma frase de Musil sobre *O homem sem qualidades* que talvez possa definir o que eu digo: "A história deste romance se reduz ao fato de que a história que nele devia ser contada não foi contada. (Piglia, 1994, pp. 2-3, grifos meus).

Embora não se prestem a ser propriamente decifrados, ambos os romances assumem a forma de enigmas. No primeiro, o sujeito que narra, narra sem saber o quê, ou o porquê, criando um abismo fundamental entre o narrador e seu objeto. No segundo, o narrador lança um olhar sobre a própria vida. Embora esse abismo diminua radicalmente — já que seu objeto é ele próprio — seu olhar se revela lacunar, faltante, como é próprio da memória. Paira sobre a narrativa a angústia de alguém que retorna às cenas da infância e da juventude, empenhando-se para ver, mas sem conseguir enxergar.

Para os efeitos deste trabalho, interessa mais avaliar tais procedimentos que a repetição de temas. Em ambos os romances, Carvalho efetiva a presença de um

período histórico na narrativa a partir de pequenas inserções, responsáveis pela criação de enormes lacunas, o que concede uma autonomia e um dever ainda maiores ao leitor. Estas não deixam de ser narrativas que contêm chaves de decifração, mas podemos dizer que não trazem a facilidade de serem acompanhadas pelas próprias fechaduras. Na leitura destes livros, o leitor procede a um jogo infantil de encaixe, em que a forma do losango logo se transmuta em estrela; a de círculo, em cubo; mantendo-o tão entretido como refém de uma busca sem fim. Nesses romances, Carvalho deixa o leitor se entretenha na brincadeira tétrica, mas exige que traga os seus próprios objetos, isto é, seu próprio repertório de vida e conhecimento histórico.

2. Das convergências

Os substitutos é publicado duas décadas depois de *Nove noites* — vinte e um anos, para sermos exatos, a duração mesma do regime militar brasileiro. Se *Os bêbados e os sonâmbulos* e *Os substitutos* se relacionam em sua interface com o fato histórico — a ditadura militar brasileira — e no que diz respeito à técnica — do silêncio, do não-dito —, *Nove noites* tem com o livro outras relações: ambos compartilham uma geografia — o Brasil Central, a grosso modo —, um pano de fundo autoritário — o primeiro, sob o Estado Novo e o segundo, sob a ditadura militar — e, a coincidência mais importante, um narrador.

Em entrevista à TV Cultura,⁸⁴ ao falar sobre *Nove noites* e *Os substitutos*, Bernardo Carvalho diz que “os livros têm muito a ver, *eu acho*”, sem mais elaborações. Hesitação curiosa, já que o narrador-jornalista de *Nove noites*, no cerne de sua investigação, debruça-se sobre a própria biografia por duas dezenas de páginas, traçando o cenário embrionário do que viria a ser a trama principal de *Os substitutos*: a relação com o pai durante uma infância passada no Xingu.

Mais uma vez, a fala pública do Bernardo Carvalho autor confunde, já que, em dados momentos, a impressão é de que *Os substitutos* surge de um estudo

⁸⁴ Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=Ar-bBbSjFKM>>.

cuidadoso da trama de *Nove noites*. Seria possível que um autor produzisse uma obra, vinte anos depois, com tamanha conexão de detalhes, sem a intenção de fazê-lo? Sem que o processo tivesse envolvido uma releitura, uma revisita, e um puxar e atar dos fios soltos? Sua manifestação pública dá a entender que, se é que os livros estão interligados, isso teria ocorrido por uma conexão intuitiva, acidental, mais do que uma maquinação autoral de continuidade do projeto literário.

Essa hipótese tornaria difíceis de entender alguns paralelos que aparentam construção minuciosa. Tomemos como exemplo um cenário inicialmente descrito em ambos os casos: a entrada da casa da família. Em *Nove noites*, o acesso à casa se dá por meio de uma estrada de terra, que conduz “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*” (2002, p. 57). Em *Os substitutos*, a estrada de terra se converte em um caminho de cascalhos, mas sua relação com a morte se mantém e aprofunda. É por esse caminho que o pai da família “escaparia de carro aos tiros da esposa, moça católica de boa família” (Carvalho, 2023, p. 12). Por esse mesmo caminho, agora revestido de pedregulhos, seguiria o corpo da madrastra, num caixão lacrado, depois de suicidar-se com um tiro da espingarda que enfiara na boca, “estourando o tampo do crânio” (Carvalho, 2023, p. 13) — tudo muito bem escondido pela família da moça católica, é claro.

Há ainda confluências mais explícitas, mais difíceis de se camuflar como meros acidentes. Um exemplo é a foto que registra pai e filho diante do Congresso Nacional, em Brasília, a caminho das terras no Araguaia. Em *Nove noites*, a foto está “desbotada”, e o pai veste um “terno amarfanhado pela viagem” (Carvalho, 2002, p. 62). Já em *Os substitutos*, o pai traça o mesmo “terno amarfanhado”, mas a foto é caracterizada como “esmaecida” (Carvalho, 2023, p. 22).

Esses pequenos e rigorosos enxertos que Carvalho opera entre as duas obras indicam que estamos lidando com uma infância em comum e, portanto, com um personagem em comum. A foto, descrita pelo narrador mais tardio como “*indício*, âncora da lembrança *difusa* das viagens com o pai pelo interior do Brasil” (2023, p. 23, grifos meus), sofreu os efeitos do tempo, como tudo o mais na narrativa. E os modos como Carvalho altera a biografia do narrador entre uma obra e outra

mostram que os vinte anos talvez tenham sido suficientes para aumentar o desbotamento da memória, mas não para apagá-la do inventário.

Adensando a concretude dessas biografias comuns, o narrador de *Nove noites* conta sobre uma viagem que fez com o pai na infância, e que remete ao parágrafo solitário de *Onze*:

Ele [o pai] articulava desde 1966, em Brasília, a compra de dois latifúndios no sertão, por meio de títulos definitivos do governo. Era um negócio da China. *Não só pagou uma ninharia pelas terras, como passou a receber subsídios para o projeto agropecuário que implantou a partir de 1970. A prática foi estabelecida como programa pelo governo militar, que sob o pretexto de desenvolvimento da Amazônia não só subvencionou a compra de centenas de milhares de alqueires a preço de banana, como em seguida financiou nababescamente os projetos de ocupação em geral*, bastava pelos fazendeiros derrubar a mata, plantar capim e encher as fazendas de gado. Meu pai devia ter os contatos certos. (2002, p. 61, grifos meus)

Essa viagem é a mesmíssima que funciona como pontapé para a trama de *Os substitutos* — como se o autor tivesse retomado esse parágrafo e desdobrado a partir dele todo um romance. Diz o narrador de *Nove noites*: “A primeira viagem que fiz à floresta foi em 1967, quando eu tinha seis anos, meu pai ainda estava procurando uma fazenda para comprar. Era esse o objetivo da viagem” (2002, p. 61). Uma conta simples nos permite notar que o narrador nasceu no ano de 1961, mesmo ano de Bernardo Carvalho, o autor.

O mesmo parágrafo aparece, pela terceira vez, numa toada parecida em *Os substitutos*:

Ia fazer quatro anos que, graças a contatos privilegiados em Brasília, o anfitrião [o pai] comprara *milhares de alqueires de floresta e cerrado na Amazônia Legal* — “sete vezes o Liechtenstein, por uma ninharia!”, ele se gabava sempre que surgia a oportunidade. Sabia tanto do Liechtenstein quanto seus interlocutores, mas gostava do nome. Tinha mistério e nobreza. *Os militares estavam rifando a floresta*. A única contrapartida (ou melhor, o único bônus) era que os contemplados com a pechincha ocupassem as *terras em princípio devolutas*, sendo que ocupar significava devastar enormes áreas de mata para plantar capim-colonião e criar gado, tudo *fartamente financiado pelo Estado*. E como não estava em seus planos perder nenhuma chance, viajara para os Estados Unidos para negociar de antemão a madeira do desmatamento. (2023, pp. 11-12)

Chamam mais atenção as semelhanças do que as diferenças entre os três trechos, produzindo uma noção vertiginosa de repetição. Vemos que essa mesma história, de um pai que compra terras na Amazônia com ajuda de subsídios governamentais,

ganha espaço progressivo na obra de Carvalho: em *Onze*, um parágrafo, em *Nove noites*, cerca de vinte páginas, e em *Os substitutos*, toma o romance inteiro.

Em ambos os livros, uma das memórias infantis mais marcantes do menino foi testemunhar um ataque de malária de seu pai em pleno voo. Eis como aparece em *Nove noites*:

Eu devia ter dez anos quando presenciei um ataque de malária que ele teve ao chegar uma vez a Barra do Garças, aonde fora receber dinheiro da Sudam. *Tremia descontroladamente*. Achei que fosse morrer e me deixar sozinho naquele fim de mundo de onde eu mal sabia como sair. Não só não morreu, como escapou de outro ataque que acabou sofrendo enquanto pilotava sozinho o bimotor sobre a selva. *E eu prefiro não imaginar o seu pavor e desespero*. (2002, p. 61, grifos meus).

Já em *Os substitutos*, aparece levemente transmutada, mas parece razoável supor que é, essencialmente, o mesmo evento:

Do que ele se lembra, eles se aproximavam lentamente. O pai começou a tremer já na rota do aeroporto, depois de ter recebido autorização para pousar. *Não era um tremor qualquer, era escandaloso*. Suas mãos mal conseguiam segurar o manche. Arremeter foi a última coisa que ele conseguiu fazer com elas, por presença de espírito, lançando o bimotor como uma flecha de volta aos céus. Conseguiu estabilizar o avião antes de ser completamente dominado pela tremedeira, *como por um demônio*. Por pouco não entraram em parafuso e se esborracharam no chão. A luz do sol os cegou antes que o avião voltasse à posição horizontal. (2023, p. 31, grifo meu).

Ainda assim, como quase sempre na obra carvalhiana, as pontas não se atam por completo. Não estão soltas — há uma evidente conexão entre elas — mas não é possível precisar se sua amarração é perfeita. Por um lado, ao ler os romances lado a lado, constrói-se a certeza de se tratar do mesmo narrador. Por outro, há divergências importantes entre os dois. Algumas mais óbvias, como o fato de em *Nove noites* se tratar de um jornalista, e em *Os substitutos*, de um antropólogo.

Pouco a pouco, porém, o leitor pode se ver invadido pela paranoia dos detalhes.

O narrador de *Nove noites* é inequivocamente um jornalista — tal como Bernardo Carvalho, ele mesmo — e exerce o ofício no decurso da narração, relatando fatos, revirando arquivos, citando fontes. Já o narrador de *Os substitutos* é antropólogo. Ou melhor, até onde sabemos, certamente iniciou a faculdade de antropologia, escreveu um trabalho acadêmico sobre os Okano, um povo indígena

de tradição totêmica, e traçou planos para cursar um mestrado no Museu Nacional. Mas sabemos também que, em dado momento, ele abandona a pesquisa sobre os Okano, e abandona também o estudo da antropologia por um emprego que lhe “garantiria uma sobrevivência confortável” (2023, p. 214). É impossível saber, pelo que narra, se chegou a concluir a graduação, ou se a “guinada”, como ele a descreve, se deu antes mesmo de sua formatura. Nesse caso, teria ele se tornado jornalista, cumprindo o mesmo destino profissional do narrador de *Nove noites*? Teria o jornalista de *Nove noites* omitido seu passado como estudante de antropologia, mas revelado essa outra encarnação acadêmica por meio de sua obsessão por Quain? Teria sido a investigação jornalística de Quain um modo de compensar a frustração de ter abandonado seus interesses antropológicos? Ou seria a transformação do jornalista em acadêmico um gesto autoral autoirônico, em resposta às críticas que recebeu pela representação rasa e pejorativa que fez dos indígenas em *Nove noites*? Nenhum indício em relação a isso é mencionado em quaisquer dos dois livros, mas todos podem ser fomentados no contexto de uma investigação paranoica.

Como veremos na seção a seguir, há divergências mais sólidas entre os romances do que meramente a da profissão exercida pelo narrador, que resulta em uma aporia. Mas, de algum modo, ao ler os livros em par, o leitor pode ser acometido da certeza de que se trata de um mesmo narrador. O tipo de certeza que nos faz abrir os olhos, no limiar entre sono e vigília, e saber que sonhamos com a nossa mãe, ainda que ela tenha assumido a forma onírica de um palhaço, uma pedra ou um macaco-prego. Apesar das brechas e desconfortos provocados pelas incongruências, há algo no caráter e na biografia desses narradores que nos convence de que se trata de uma mesma voz ficcional, vinte anos mais madura.

Como veremos logo abaixo, mesmo as divergências parecem estrategicamente posicionadas, deixando entrever a figura do autor, aquele que se debruça sobre sua obra e lhe oferece contornos distintos, a fim de dar lugar a uma narrativa em que o que prevalece é a interface com o período histórico da ditadura militar brasileira, forjando uma interface sutil e fantasmática.

Para delinear de que modo Carvalho se aproveita do que parece ser, em superfície, um mesmo insumo geográfico e biográfico para produzir uma obra literária distinta, com objetivos éticos próprios, uma análise detida sobre a escolha

dos narradores pode ser uma boa porta de entrada. Por isso, proponho entender o insumo embrionário de *Os substitutos* que existe em *Nove noites*, para então adentrar a obra que é o verdadeiro objeto desta dissertação, mas que tanto deve a um projeto literário anterior.

3. Das divergências

Estabelecidas as relações entre *Nove noites* e *Os substitutos*, podemos agora passar ao mais produtivo tema das divergências. Afinal, é a partir dessas divergências que conseguiremos enxergar de que modo o caráter autoficcional, evocado por Diana Klinger para descrever a constituição de *Nove noites*, se dilui diante de um tratamento literário outro.

O modo mais contundente a partir do qual Carvalho diferencia o caráter dos dois romances é a partir da escolha de seus narradores. Essa escolha, informada, no caso de *Nove noites*, por questões de ordem editorial — isto é, comercial — se altera no romance lançado duas décadas mais tarde. Se o narrador de *Nove noites* tinha a lupa como símbolo, em *Os substitutos* esse “mesmo” narrador é guiado pela neblina. Isto é, embora haja uma mesma história, ela parece estar mais bem delineada em *Nove noites* do que em *Os substitutos* — e esse fato se desenrolará em implicações diretas no tratamento que cada livro dará à espacialidade e à ditadura, conforme veremos mais à frente.

3.1 *Nove noites* e o narrador cúmplice

Para manter o hábito de uma argumentação que retrocede antes de avançar, retomo mais uma vez uma cena do romance *Onze*. Nele, um grupo de artistas faz um pacto, já mencionado neste trabalho: a cada vez que um morre, os demais pintam um retrato de seu cadáver, como se vivo estivesse, nem que para isso tenham de exumar o corpo. É nesse mesmo jogo que entra Carvalho ao retratar a vida de Buell Quain em *Nove noites*. A partir de uma fixação pessoal, ele exuma o corpo torturado do antropólogo — resgatando sua história de uma nota de pé de página de jornal — e pinta dele um retrato, tirando-o do mundo dos mortos e trazendo-o ao mundo dos vivos por meio da literatura.

Como vimos, essa configuração surge de uma crise pessoal na escrita de Carvalho. Tendo tido um livro recusado, e notando que os livros de não-ficção lideravam as listas de mais vendidos, Carvalho decide se dedicar a um livro que fosse “baseado em fatos reais”. Um livro que iludisse o leitor com a ideia de estar lendo uma história de não-ficção.

Já nas primeiras páginas de *Nove noites*, o leitor se depara com o seguinte trecho:

Em meados dos anos 30, na esteira do New Deal, o Departamento de Antropologia da Universidade de Columbia, dirigido por Franz Boas, acolheu estudantes atraídos por um pensamento liberal, que se propunha a cortar cientificamente as raízes dos preconceitos sociais. (Carvalho, 2002, p. 13)

No curso da leitura, somos inundados de informações sobre a história acadêmica e intelectual da antropologia do século XX. Conforme viramos as páginas, encontramos registros dos meandros políticos das maiores instituições de saber do mundo, nomes de antropólogos mundialmente reconhecidos, como Franz Boas e Lévi-Strauss, e ganhamos até mesmo acesso a uma suposta correspondência que Quain manteve com Ruth Benedict. Quem sabe assim, pensou Carvalho, pudesse infundir no leitor a sensação de estar lendo um livro *sobre* algo, chegando mais próximo do sucesso de vendas.

Como já discutimos, a estratégia comercial funcionou. Mas o que é interessante notar é o raciocínio que subjaz: se for para chegar perto da realidade, que seja de uma realidade que obrigue a entrada na ficção. Uma realidade insolúvel. Um mistério indecifrável. Uma história que só o real não resolve. Que mostra a insuficiência dos registros, dos arquivos. Trata-se de uma trapaça bem-feita.

Em entrevista à Biblioteca Mário de Andrade,⁸⁵ quando perguntado a respeito da concepção de *Nove noites*, Bernardo Carvalho afirma:

A própria forma como o objeto desse livro apareceu foi para mim como uma espécie de paixão, de enamoramento. É como se eu tivesse me apaixonado pelo objeto da pesquisa. Então com isso, a pesquisa passou a ser menos pesquisa do que uma espécie de um delírio amoroso. (Carvalho, 2020)

⁸⁵ Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=t9B9biM4qZE&t=1923s>>.

Em 2023, quando ocupava o palco principal da Festa Literária Internacional de Paraty (FLIP),⁸⁶ Carvalho afirma que estar diante da página em branco não o apazigua, mas o assusta, e que o processo de escrita é algo sofrido e doloroso. Mas, na entrevista à Biblioteca Mário de Andrade, classifica *Nove noites* como a exceção à regra, como se o processo de escrita tivesse apenas revelado um livro que já existia. Como antessala à concepção da obra, houve a pesquisa, como de hábito. Mas, dessa vez, não uma anti-pesquisa, como em *Mongólia*, e sim um mergulho intenso e minucioso nos arquivos. A imersão na vida e trajetória de Buell Quain acumulou em Bernardo uma torrente caudalosa o suficiente para amainar o sofrido embate da pena contra a discursividade, a forma e a estrutura, facilitando essa ourivesaria bruta da escrita que erode espírito e aura em busca da *palavra justa*.

Em *Nove noites*, a densidade da pesquisa tornou-se água dura em pedra mole. Nota-se, nas manifestações públicas de Carvalho, que esta obra de ficção surge como que para justificar um afã, uma obsessão, uma paranoia toda sua: a de deslindar o indeslindável, as razões por trás de um suicídio no meio da floresta. Como escreve a irmã de Quain a Ruth Benedict, “O fato de que nenhum de nós provavelmente jamais conhecerá os fatos torna ainda mais difícil nos desembaraçarmos deles” (2002, p. 85). Esse processo se revela com mais clareza a partir da escolha dos narradores, bem como da maneira como eles performam a história para o leitor.

*Nove noites*⁸⁷ é estruturado com base na alternância entre dois narradores. Um, é Manoel Perna: sertanejo, engenheiro, e um sujeito que conviveu de perto com Buell Quain. Dada sua suposta proximidade com o antropólogo, já que era responsável por lhe entregar (ou fazer entregar) as cartas que chegavam de sua família nos Estados Unidos, Perna torna-se uma espécie de informante privilegiado depois de sua morte. No livro, conhecemos sua voz por meio de cartas em que relata meandros da breve estada do americano em Carolina. São cartas escritas, mas jamais enviadas: mantidas no pequeno povoado, e endereçadas a um destinatário

⁸⁶ Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=Eq22xJzEe2U>>.

⁸⁷ *Nove noites* é, sem dúvidas, o romance mais lido e consagrado de Carvalho. Por isso, se retomo agora alguns aspectos da narrativa não é com o intuito de apresentá-los ao leitor, senão para lançar bases para uma oportuna comparação com *Os substitutos*, sobretudo no que diz respeito à narração.

cuja identidade parece, ao leitor, nebulosa. Já a Perna, não apenas a identidade do destinatário parece claríssima, como também é viva sua expectativa de que ele um dia vá “buscar o que é seu” (2002, p. 9). Sua convicção se expressa na frase com que incia cada uma delas: “Isso é para quando você vier”.

“Passei anos à sua espera”, escreve Perna, “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.” (2002, p. 4). Carvalho cria, assim, o narrador perfeito para um pesquisador apaixonado: aquele imune à acusação de didatismo, alguém cujo propósito é mesmo dispor todas as informações da maneira mais explícita quanto possível. Um narrador interessado no *tintim por tintim*, que escreve a um só tempo a um *outro desconhecido* — e que demanda, do fundo de seu silêncio e distância, o máximo de informações quanto ele possa fornecer —, e à versão futura de si próprio, já que teme que nacos da vida do antropólogo se percam no desfiar de sua memória. Encarnando a posição de último informante, Perna não precisa ter reservas em expor fatos que sejam de conhecimento público, “óbvios”, “repetidos” àqueles que conviveram com Quain. Seu objetivo é mesmo criar um arquivo, um arquivo em que nada se perde, tudo se aproveita, dedicado a guardar a memória do antropólogo que, segundo ele, foi prontamente esquecido depois de seu suicídio. Perna chega a chamar-se de “guardião” dessa memória, e descreve o que faz como um “testamento”. Sua memória, ali disposta, é a herança e o legado que deixa para o esclarecimento — ou ao menos a lembrança — do caso Quain.

Em termos estilísticos, a insistência em inaugurar cada missiva com a mesma frase perpetua a tradição carvalhiana de reciclagem de procedimentos, fazendo eco à repetição vocabular dos contos de *Aberração*. Mas, se em *Aberração* a palavra irrompe insuspeita, aqui, a repetição é sistemática. A repetição sistemática gera previsibilidade, lança ao leitor uma âncora, ajudando-o a adequar-se à mudança de correntezas entre este narrador e o outro. São narradores que se alternam em um fluxo metódico, em capítulos numerados de forma progressiva, como bem convém a um leitor pouco acostumado à ficção. A cada vez que aparece, a declaração anuncia, como um apito náutico, a troca de narradores, nos reabilitando ao badalo da narração póstuma do sertanejo, cheia de ânsia e nostalgia.

Também alinhada à sua estética da repetição, destaca-se a centralidade das missivas e dos mistérios, emblemas tão caros à literatura carvalhiana. E, em termos de construção de enredo, também nos toma a sensação de *déjà-vu*: nos deixamos conduzir torrencialmente até o fim, para então recebermos uma rasteira: nas últimas páginas, os filhos de Manoel Perna afirmam que o pai jamais deixou qualquer material escrito a respeito de Quain. Torna-se impossível, ao leitor, saber se as cartas que o embalaram por metade do romance existiram, dentro do mundo criado pelo autor,⁸⁸ e simplesmente jamais chegou ao conhecimento dos filhos. Ou, ainda, se são cartas ficcionais, ficções não do autor Bernardo Carvalho, mas do outro narrador, que descreverei a seguir.

Este narrador outro é, afinal, um jornalista investigativo que desenvolve uma obsessão pela vida de Buell Quain depois de ler seu nome “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” (2002, p. 10). Obcecado por retrair a vida do antropólogo estadunidense que se mutilou em meio aos Krahô, o jornalista começa uma busca desenfreada por respostas. Esse narrador, tanto em função de sua profissão como de sua atividade de decifrador póstumo da vida de Quain, é uma figura facilmente associada à do próprio Carvalho *ele mesmo*, que já chegou a classificá-lo como um “narrador biográfico”,⁸⁹ adensando as confusões biográficas onipresentes em sua obra.

O fato de ser um jornalista investigativo tem consequências para o jogo que se constrói no interior do próprio texto literário: Carvalho está igualmente desculpado, dentro do pacto com o leitor, por sua enunciação pragmática e verborrágica, repleta de nomes, datas, fatos frios, citações e trechos de entrevista, que despeja sem pudor sobre o leitor, que é seduzido a tornar-se cúmplice na investigação. Convém a um pesquisador enamorado como Carvalho, munido de um arsenal robusto de cartas, relatórios, falas, anedotas sobre a vida de Quain, e com uma escrita que urge tomar o papel, conceber tais narradores, que se constituam sob

⁸⁸ Faço essa discriminação pois algumas das cartas presentes no romance foram de fato trocadas entre personagens históricos, como Ruth Benedict e Heloísa Alberto Torres, muitas das quais coletadas de arquivos, no Brasil e no exterior, pelo próprio Bernardo Carvalho.

⁸⁹ Refiro-me a este bate-papo, promovido pela Companhia das Letras no âmbito da preparação para o vestibular da FUVEST, cuja lista obrigatória de ficção passou a incluir *Nove noites*: <<https://www.youtube.com/watch?v=UwH3OudL7ys>>.

o objetivo de estocar e ecoar informação. Assim, Carvalho se livra das preocupações técnicas com os subterfúgios literários necessários para que os dados apareçam de modo furtivo, e assim escapa das acusações de “contar, em vez de mostrar”. Aqui, a página em branco não assusta, já que a escolha dos narradores é perfeitamente adequada para facilitar a transposição frenética do material bruto não-ficcional ao literário.

Com isso, não desejo afirmar que não houve tratamento literário das informações coletadas pelo Carvalho-pesquisador. Quem chega a tangenciar e sugerir tal afirmação é o próprio Carvalho. Aquela mesma figura, cuja presença midiática tão insistentemente embaralha a interpretação de suas obras, e que, portanto, insinuou-se com tanto vigor na primeira parte deste trabalho.

Mais uma vez, o que o jornalista conta a respeito de como descobriu o caso e o que fez para desvendá-lo coincide quase perfeitamente com o que Bernardo Carvalho relata nas entrevistas. Trata-se de uma escolha de narrador tão perfeita para justificar a inserção arbitrária de material de pesquisa que mal se disfarça como disfarce para a figura do autor. É mesmo esse o trabalho de um jornalista, afinal: reunir, coletar, e até mesmo conferir sentido ao que potencialmente não tem, quem ousaria questionar? Entram até pesquisas de bastidores, feitas por um autor em paranoia, aproveitadas como matéria-prima literária de um narrador obcecado. Aproveitando-se desse passe-livre, o jornalista chega a traçar árvores genealógicas, a falar dos pais de Quain, listar datas de nascimento e de morte, feitos notáveis — como o fato de que a mãe, por exemplo, foi a primeira médica da Dakota do Sul. A investigação do autor se coloca no texto, e entram mesmo as arestas não aparadas. É como se o autor tomasse para si a paranoia das conexões improváveis, roubando do leitor a necessidade de fazê-lo, e brindando-lhe com todas as informações, minuciosamente dispostas em um tabuleiro. Talvez o faça para que esse leitor possa se concentrar em resolver o único mistério: o motivo por trás do suicídio de Quain. Mistério esse que, como já sabemos, jamais se resolve.

É assim que Carvalho constrói para si um romance composto de dois narradores que lhe são cúmplices. Cúmplices de seu intento de produzir uma narrativa de ficção, disfarçada de não-ficção, inundada por cacos de pesquisa histórica, bibliográfica e arquivística. Cúmplice de sua vontade de vencer o medo

da página em branco e entregar-se ao afã da escrita que informa além do necessário. Da escrita literária escusada da opressiva camisa de forças das oficinas de escrita literária, que repetem o mantra de “mostrar, não contar”. Aqui, ele pode se dar o luxo de simplesmente nos contar. E, mais importante, esses são narradores cúmplices de um projeto subterrâneo: o de encobrir os rastros biográficos que deixa na obra em lugares outros, não no narrador biográfico jornalista, mas no sertanejo Manoel Perna, como veremos no próximo capítulo.

Mas, antes de chegarmos lá, é preciso passar pelo ponto nevralgico desta análise. Encravado na narrativa, enquanto nos perdemos em meio à profusão de informações sobre o antropólogo estadunidense, há um enclave autobiográfico, ao qual não se deu muita atenção na literatura crítica sobre o livro. Em meio ao afã de debruçar-se sobre o passado de Quain, o jornalista esbarra na própria trajetória de vida. Por cerca de vinte páginas, ele nos oferece um mergulho vertiginoso nas imagens de uma infância passada em geografias parecidas, mais especificamente no Vale do Alto Xingu, local onde o pai era detentor de terras graças a conluíus com os militares.

É possível, então, flagrar uma confluência e uma progressão entre três pais ficcionalmente representados na obra de Carvalho, todos donos de latifúndios: i. aquele vislumbrado em um parágrafo de *Onze*, referido no início deste capítulo; ii. a figura paterna descrita pelo jornalista de *Nove noites* em duas dezenas de páginas, antes de retornar à investigação da vida de Buell Quain; iii. o pai que aparece, demoníaco e onipresente, ao longo de *Os substitutos*. Todos esses pais se confundem, ainda, com o pai do autor Bernardo Carvalho, que, de acordo com o próprio escritor, também recebeu terras no Xingu no período da ditadura militar. A dedicatória “À memória do meu pai”, que antecede o início de *Os substitutos*, não ajuda a desfazer a confusão autobiográfica que, insistente, paira.

Em *Nove noites*, lemos:

Numa das vezes em que [Buell Quain] 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 já não esteja no campo de visão”. (Carvalho, 2002, p. 107)

Uma das chaves de virada de *Nove noites* para *Os substitutos* reside, portanto, neste ato do narrador de colocar-se como centro. De fazer a si próprio as perguntas que, em *Nove noites*, ele afirma jamais terem sido feitas. De eleger o próprio passado como objeto de investigação. Mas isso não significa que ele nos dará mais informações concretas sobre o que achamos que queremos ver. Não teremos mais paisagens, mais imagens. Teremos, sim, mais neblina, mais embaralhamento, mais de uma atividade de costura afetiva que tente engendrar retalhos gastos de uma memória até então negligenciada.

O duplo, tema recorrente na obra de Bernardo Carvalho, aparece aqui em forma de composição extra ficcional: é possível ler *Os substitutos* como uma espécie de duplo de *Nove noites*. Ou ainda como uma espécie de díptico, de modo que uma leitura em conjunto e contraste permita que uma narrativa revele e altere a outra, produzindo diálogos, perturbações e continuidades.

O livro mais recente de Carvalho é, de certo modo, uma nova encarnação do projeto literário concretizado com o romance que se dedica ao desaparecimento de Quain — um substituto, por que não? Como veremos, a presença desse pai revela não apenas a continuação da dança das cadeiras de temas e identidades que ocorre ao longo da obra carvalhiana — isto é, do processo de contágio e transmutação de características, jogos e imagens ao longo de seus livros —, mas aponta sobretudo para as diferentes estratégias narrativas adotadas em cada romance, de acordo com o projeto literário em questão, adequando-se, no caso de *Os substitutos*, à representação de uma narrativa sob o contexto ditatorial. Passemos, então, a uma análise do narrador escolhido para conduzir essa narrativa.

4. A casa de máquinas da narração

Durante os menos de dez anos em que se debruçou sobre a literatura, antes de voltar-se ao estudo das prisões, que o teriam libertado do "cansaço" que sentia diante do objeto literário,⁹⁰ Michel Foucault escreveu um pequeno texto chamado "Por trás

⁹⁰ "Em virtude de determinadas circunstâncias e acontecimentos, meu interesse se deslocou para o problema das prisões, e essa nova preocupação revelou-se uma verdadeira saída para o cansaço que

da fábula" (1966). Nesse texto, ele se interessa por uma trilogia de Jules Verne — *Da Terra à lua* (1865), *Viagem ao redor da lua* (1869) e *Sans dessus dessous* (1889) — por identificar nela o que descreve como uma profusão de vozes. Além de antecipar em cem anos a ida do homem à lua e vaticinar o armamentismo espacial e o negacionismo astronômico, a trilogia explora conceitos de mecânica clássica e cálculo integral. Para azeitar tudo isso à ficção, o cientista aparece como uma voz anódina, sem personalidade, que surge do nada e para o nada retorna, deixando, no caminho, "sucatas de conhecimento". Para Foucault, o leitor de Verne é esse ser que, em um movimento que lembra a história infantil de João e Maria, segue a trilha de sucatas do narrador-sombra até a grande casa-de-máquinas do romance, que lhe agracia com instruções claras e com os "modos de usar" da narrativa.

É essa mesma voz das sombras que com frequência aparece em obras literárias que se pretendem *sobre* alguma coisa, armadilha que oferecem sobretudo os romances ambientados em grandes eventos históricos. Mesma armadilha da qual escapa Carvalho em *Nove noites* ao esculpir, com cuidado, narradores adequados, que não deporiam contra sua intenção autoral. E armadilha em que cai em *O último gozo do mundo*, ao produzir um narrador que faz vezes de cronista, informando o leitor acerca de um contexto pandêmico que ele acabara de vivenciar.

É verdade que o narrador de *Os substitutos* nos deixa uma sucata ou outra, como este trecho que, já nas primeiras páginas, nos situa num ambiente de negócios escusos entre os militares e uma fatia da burguesia empresarial-agrícola-industrial da época:

Os militares estavam rifando a floresta. A única contrapartida (ou melhor, o único bônus) era que os contemplados com a pechincha ocupassem as terras em princípio devolutas, sendo que ocupar significava devastar enormes áreas de mata para plantar capim-colonião e criar gado, tudo fartamente financiado pelo Estado. (Carvalho, 2023, p. 12).

Mas a presença crítica do narrador — com o uso de “rifando”, “pechincha”, e o teor irônico dos parênteses, neste caso específico — faz com que esses breves momentos de contextualização histórica não se transformem em uma voz robótica. De tão afastadas e pouco reconhecíveis, as sucatas de Carvalho não chegam a formar uma trilha, e podem descaminhar o leitor atraído pela promessa de que o livro seria uma

eu sentia em relação ao objeto literário”, diz Michel Foucault em “*J’aperçois l’intolérable*”, entrevista concedida à seção “Sábado literário” do Jornal de Genebra no ano de 1971. Tradução minha. <Disponível em: <http://libertaire.free.fr/MFoucault161.html>>. Acesso em 8 dec. 2024.

“reflexão incômoda *sobre* a história do Brasil dos últimos sessenta anos”, como anuncia ⁹¹

Com uma rápida leitura da sinopse, vê-se que *Os substitutos* é um romance que retrata a vida de um homem em três atos — infância, juventude e maturidade —, divisão esta que ordena também a estrutura tripartite do livro. Trata-se de uma vida vivida, em grande medida, sob o jugo da ditadura militar. Para compreender que imaginário da ditadura é esse que se constrói no livro, convém interessar-se sobre quem é o narrador que nos fala. Façamos, então, uma leitura do primeiro parágrafo, que condensa alguns dos temas que se manterão relevantes por toda a narrativa.

Ele se lembra da madrastra erguendo um brinde à viagem como se declamasse, sôfrega, o início de um dos clássicos que ele devia ler para a escola nas férias: “Já pensou *voar* como um *gavião*, sozinho no silêncio das alturas, subir, descer, tomar o rumo que quiser, sem obstáculos, e ver lá embaixo os rios que refletem o azul do céu e as nuvens, como tranças de espelho cortando a mata virgem onde vivem *índios e feras* escondidos debaixo do mar de árvores, *gritando na noite eterna da floresta*?” (Carvalho, 2023, p. 9, grifos meus)

Nesta cena inicial, a madrastra faz um brinde à viagem que a família estava prestes a fazer: cruzariam os céus de São Paulo em um bimotor rumo ao Brasil Central. Graças à amizade do pai com os militares, a família tomaria posse de uma pequena Liechtenstein em meio à Amazônia Legal, para em seguida entregá-la nas mãos de um casal de madeireiros vindos da Colúmbia Britânica, nos Estados Unidos.

Logo de início, as primeiras três palavras levantam um questionamento a respeito do estatuto da narração. As diversas ocorrências de “Ele se lembra” (p. 9), “Do que ele se lembra” (pp. 18, 27, 43, 47, 58, 62, 66, etc.) e variantes, sobretudo antecedendo as descrições de eventos da infância, indicam que a narrativa é construída com base nas reminiscências de um menino, mas protegida pela voz afastada e dissociada de um adulto. Embora não assuma a primeira pessoa gramatical, vê-se que os eventos narrados estão circunscritos às precárias memórias do protagonista. “Do que ele se lembra”, lemos na página dezoito:

⁹¹ A editora anuncia que o livro é *sobre* duas temáticas: as relações entre pais e filhos e a história do Brasil das últimas décadas. Disponível em: https://www.companhiadasletras.com.br/livro/9788535935707/os-substitutos?srsId=AfmBOoq3AjB46O6ekXY-5k_eKkaqVqZQ-SmCUmjsaCx-8HzHKxPr9GcK.

o encontro no saguão do hotel foi breve, o homem de farda prometeu ao pai o paraíso. Já adulto, ele manteria por anos, na escrivaninha de trabalho, o registro informal daquele dia, *uma foto esmaecida* (...). O militar deve ter tirado a foto à saída do hotel. *Ele não se lembra* de mais ninguém que pudesse tê-los fotografado. (2023, pp. 22-23, grifos meus)

A existência de uma foto consubstancia a ideia de que essa narração em terceira pessoa funciona como uma espécie de *fachada*, um disfarce para uma história em primeira pessoa, recontada a partir das lembranças e indícios memorialísticos de todo tipo — neste caso específico, uma foto esmaecida. Essas expressões (“pelo que ele se lembra”, e outras) servem, portanto, como sutil alerta de distorções ou omissões em razão do tempo transcorrido.

A dependência que a narração tem das lembranças pessoais do menino é tamanha, e de tal forma reafirmada a todo instante, que é possível fabular que as duas primeiras partes do livro sejam uma autoficção escrita pelo personagem, que, na parte III, revela seu rosto e pinta um breve autorretrato na maturidade. Um pouco mais à frente, lemos:

Do que ele se lembra, eram só ele e o pai, o que obviamente não era possível, um hospital vazio, como se não houvesse doentes na cidade. *Para que aquelas lembranças tivessem algum realismo*, era preciso haver pelo menos alguns pacientes perambulando pelos corredores, em camisolas encardidas, como almas penadas. *Ele não se lembra de nenhum*. (2023, p. 54, grifos meus)

A preocupação com o teor de *realismo* do relato nos ajuda a configurar a imagem de um narrador em primeira pessoa que se disfarça na boca de um suposto terceiro. É como se ouvíssemos uma interferência radiofônica: à voz do terceiro, que está no ar, se sobrepõem os pensamentos do narrador em primeira, que elucubra e se queixa — “obviamente não era possível” —, lamentando e repreendendo sua própria incapacidade de se lembrar com rigor dos eventos infantis. Ou ainda, quem sabe possamos imaginar um narrador em terceira pessoa, ao estilo de um escrivão, que reprova o ritmo espasmódico do relato da testemunha que ouve, indigno do realismo literário que ele próprio almeja. “(...) Era preciso haver pelo menos alguns pacientes”, lamenta, e termina frustrado: “Ele não se lembra de nenhum.”

Embora seja difícil determinar qual seria o narrador “original”, vemos que um se reporta ao outro a todo momento: o narrador-*eu* se dissimula por detrás da nuca do narrador-*ele* e lhe sussurra a história ao pé ouvido, e, para para justificar as

lacunas, o narrador-*ele* trata de dar um passo ao lado e revelar seu angustiado estado de ventriloquia.

Tão profusos quanto as ancoragens na memória são, no entanto, os diálogos marcados pelo recurso das aspas. O sentido de seu uso — que em geral indica uma reprodução *ipsis litteris* das interações — fica em suspenso. Não parece possível conceber que a memória do antropólogo sessentão tenha conservado intactas interações transcorridas décadas antes, por mais emblemáticas tenham sido para a conformação de sua identidade. O sentido do sinal gráfico se dilui, e eles sobram no texto como anomalias formais, deixando o leitor mais uma vez às voltas diante da briga geracional pela narração.⁹²

Se nas descrições o narrador deixa claro não ser onisciente, e nem mesmo coabitar o tempo dos acontecimentos — e sim o tempo da lembrança —, nos diálogos, ele se passa por um narrador tradicional, sincrônico aos acontecimentos. Sua persona dependente das memórias de um outro (e queixosa de suas lacunas) por vezes se ausenta, e talvez até invente ou recomponha falas sem nos dar notícias da maquinaria ficcional. Temos um narrador que ora se camufla nas páginas, ora se destaca, a depender da cena. Se decidirmos acreditar em tudo que nos diz, concluiremos que lugares, pessoas e imagens podem se borrar, mas que a memória auditiva, daquilo que é dito (sobretudo na infância), é incorruptível. Já se imaginarmos que este narrador usa os artifícios necessários para converter lembranças esparsas em histórias com o maior teor de realismo possível, podemos nos convencer de estar diante de uma espécie de dublador de um filme mudo, que deriva, a partir de imagens precárias, o som que lhes é capaz de conferir sentido.

Destaco ainda, do primeiro parágrafo, o trecho em que o narrador critica a dicção da madrastra, ao dizer que declamava, sôfrega, ao que o lembrava "dos clássicos que ele devia ler para a escola nas férias (...)" (2023, p. 9). Embora dispute consigo mesmo a verossimilhança do relato, a postura ideológica e estilística do narrador parece inegociável. Com frequência, assume um tom crítico e ácido, sobretudo quando em confronto com outros personagens do cenário familiar. No trecho em questão, o protagonista faz troça do jeito de falar da madrastra — e, dada a impressão geral de crianças a respeito da leitura de clássicos da literatura na

⁹² Há algumas exceções, em que as inserções de aspas são justificadas pelo narrador astuto, como veremos alguns capítulos à frente.

escola, supõe-se que seja uma crítica ao seu maneirismo e a uma certa empáfia. "A madrastra não se envergonhava de suas presunções literárias" (2023, p. 9), é o que nos diz, envergonhado de sua linhagem.

"Quando falava de índios," continua o narrador, "pensava menos em poemas românticos e mitos de origem (ou nos próprios indígenas) do que em filmes de caubói e marchinhas de Carnaval", ridicularizando seu repertório cultural. "Ao associá-los a feras," continua, "não aludia a nenhuma transmigração animista" (2023, p. 10). Ele, sim — isto é, o protagonista, inteirou-se dos debates literários e sociais acerca dos indígenas, debates esses que faltavam à sua madrastra. Coursou antropologia, afinal, dedicou-se à pesquisa do animismo totêmico dos Okano, distanciando-se de seu mito de origem particular: o de filho de um possível exterminador de indígenas. Ele, sim, cumprira os ritos acadêmicos para adquirir o saber livresco que a madrastra só conseguia simular. O narrador escancara, então, sua postura de repreensão à madrastra, ao dizer que ela nem sequer se dá conta do "ridículo e da afetação", ou do "recurso à platitude pomposa dos contrastes — o silêncio e os gritos, o azul do céu e a noite eterna da floresta", e ainda que carregava tanto no tom e na voz que ficava parecendo uma "caricatura involuntária das piores dublagens de filmes de horror" (2023, p. 10).

Ainda na fala da madrastra — digna, para o narrador, de um Gonçalves Dias ou Castro Alves — aparece: "Já pensou voar como um gavião, sozinho no silêncio das alturas, subir, descer, tomar o rumo que quiser, sem obstáculos?" (2023, p. 10). A madrastra constrói, desde as primeiras páginas, uma analogia de voo livre e sem obstáculos a partir da figura de um gavião. No imaginário do leitor urbano e sudestino que lê um romance *sobre* a ditadura, essa ave de rapina se une em revoada à *águia*, símbolo nacional estadunidense, e ao *condor*, que deu nome à operação americana em apoio às ditaduras do Cone Sul, para compor um imaginário relacionado à dominação imperialista norte-americana. Este é um imaginário constituído nas bases do sobrevoo, uma prática de monitoramento a uma distância segura, de onde se pode atacar sem retaliações. Uma visão total — ou visão "de pássaro" — que permite "tomar o rumo que quiser, sem obstáculos", esquadrinhar, medir e dominar o território de cima, estabelecendo-se metafórica e materialmente como polo mais alto da hierarquia de poder do continente. A aproximação metafórica entre a ave de rapina, os Estados Unidos e a viagem exploratória e

entreguista da família pela Amazônia Legal se compõe com certa facilidade desde os parágrafos iniciais.

Mas o narrador criado por Carvalho deixa uma pequena sucata que alude a uma visão rasteira, de quem olha a mata de perto, de dentro e de baixo. De quem nunca viu o céu de cima, mas teme sua queda. “Podia até ter ouvido o marido falar em gaviões, mas sem associá-los a seres humanos, sem imaginar que pudessem ser um grupo indígena”, nos diz em tom crítico (2023, p. 10). Com essa pista, o leitor entende então estar diante de uma bifurcação para outra narrativa a respeito da ditadura. Diferente de *Nove noites*, em que toda a informação que se tem é destrinchada em minúcias, não há, dentro do romance, uma casa-de-máquinas. Para investigar esse rastro, o leitor deverá seguir por fora, deverá ler levantando a cabeça, à maneira de Barthes, e costurando com o seu próprio conhecimento extratextual – que é o que faremos, no caso dos povos indígenas, no Capítulo 5.

Ler *Nove noites* como projeto embrionário, em que o narrador-cúmplice jorra o máximo de informações que consegue a respeito do insumo biográfico de que deriva essa escrita literária é uma entrada privilegiada. Com essa comparação, conseguimos ver de que modo age Bernardo Carvalho, o autor ele mesmo, para maquinar sua própria biografia em função da literatura. Isto é, de que formas uma mesma experiência biográfica — uma infância passada no Xingu — se transfigura em duas obras de caráter essencialmente distinto. E, de acordo com os interesses deste trabalho específico, que implicações essas mudanças podem exercer sobre o imaginário ditatorial construído em *Os substitutos*. Nesse caso, o trabalho se utiliza da comparação entre as duas obras para conseguir uma chave, ou múltiplas chaves, que permitam construir uma casa de máquinas toda nossa.

Capítulo 2: Uma geografia sentimental: espaço e memória em *Os substitutos*

Esta nação querida não póde ser descripta, para os corações, num relatório.
A sua geographia deve constituir um poema. A interpretação do sentimento nacional.
Plínio Salgado (*Geographia sentimental*)

Como vimos, em *Os substitutos*, Carvalho faz um retorno à narrativa com “subtons antropológicos” (Yurgel, 2018, p. 3) de *Nove noites*, retomando também a territorialidade do Brasil Central e a presença dos povos indígenas. Mas esse subtom antropológico reaparece em um volume muito mais baixo, apostando menos no escoamento de uma extensa pesquisa e mais na potência dos vestígios, de modo que são as brechas e os silêncios se sobressaem de maneira estridente. Esse *modus operandi* instiga o leitor a abandonar a lupa, que empunhava em sua busca incessante por pistas e vestígios plantados no próprio texto, e recorrer a um outro sentido: o da audição. Neste livro, Carvalho retoma parte do insumo de *Nove noites*, mas com o proceder de *Os bêbados e os sonâmbulos*, assim criando um romance que treina o leitor no que Rosana Kohl Bines chamou de “pedagogia do ouvido”.⁹³

Neste capítulo, aprofundaremos a base a análise dos narradores para entender de que modo sua tessitura narrativa produz um romance ditatorial e, em seguida, de que modo Carvalho escamoteia referências à sua biografia nos interstícios — nos momentos em que achamos que não achamos que é disso que ele nos fala.

1. No galope da infância⁹⁴

Conforme vimos no Capítulo 1, são algumas as diferenças entre os dois narradores — ainda que pareçam, em essência, um só. Duas se destacam: a diferença de ofício profissional, e as implicações que a diferença traz para os seus modos de narrar; e

⁹³ Rosana Kohl Bines. “A grande orelha de Kafka: escutas cruzadas entre Walter Benjamin e Mário de Andrade”, em *Infância: palavra de risco* (Numa, 2022).

⁹⁴ Título tributário de “Escrever no galope da infância”, *ibidem*.

o deslocamento de um narrador de primeira pessoa para um de "terceira", mas com ressalvas.

Em *Nove noites*, o narrador-cúmplice transporta o ofício jornalístico para a construção do texto literário. Isso acontece não só nos momentos em que analisa, desmonta e remonta a biografia de Quain, mas sobretudo quando sua própria biografia está em jogo. Ele é capaz de olhar para a própria história com olhar de lince e memória fotográfica. É um olhar de lupa, de minúcia e de clareza.

Esse narrador é capaz de nos dizer, por exemplo, que, quando tinha por volta de cinco anos, seu pai era dono de um avião monomotor, e que, lá pelos onze, troca por um bimotor — um Cessna 310 (2002, p. 59).⁹⁵ Na ocasião do acidente aéreo que sofre com o pai, o narrador registra que foi resgatado por um “Bonanza, com sua cauda em V” (2002, p. 69).

Mas, vinte anos mais tarde, quando a narração é deslocada para a boca de um suposto terceiro que tenta olhar para o que parecer uma mesma de vida, a precisão desaparece. Esse narrador se limita a nos apresentar impressões sensoriais e subjetivas; uma geografia sentimental. Ao falar sobre o bimotor, não lembra de nomes de modelos ou características aerodinâmicas, e sim do “revestimento plástico, bege e baço”, que “exalava um cheiro nauseabundo sob o sol e o ruído dos motores” (2023, p. 31).

Do mesmo modo, as paisagens exteriores parecem menos claras quando o narrador-jornalista está ausente. Em *Os substitutos*, do que ele se lembra, chegam a visitar a propriedade do gerente do banco do pai, que ele descreve como “uma fazendola” fora da zona urbana, onde “criava gado para o abate” (2023, p. 75). E quanto às fazendas do próprio pai, o máximo que sabe é que “é tudo deles”. “Tudo até onde?”, pergunta o filho, enquanto sobrevoam territórios imensuráveis do Brasil Central, ao que o pai diz “até bem longe” (2023, p. 97), sem mais esclarecimentos.

Essas descrições nebulosas e displicentes em nada lembram o espírito agrimensor de que é imbuído o narrador em *Nove noites*, que menciona com

⁹⁵ Em *Os substitutos*, o narrador menciona um momento, “alguns anos antes”, em que o pai “ainda não tinha comprado a fazenda nem o bimotor” (2023, p. 40), mas não chega perto da precisão do narrador de *Nove noites*.

precisão a extensão das fazendas do pai. Eram duas: uma, a Tracajá, de “sessenta mil alqueires no cerrado”, “entre o rio das Mortes e o rio Cristalino, na região do Araguaia, na altura de São Miguel, próxima à ilha do Bananal”, cujo campo de pouso “ficava ao lado de uma aldeia Karajá” (2002, pp. 61-66). A outra, Santa Cecília, que tinha “*mais de vinte mil alqueires*, em plena floresta virgem, a cerca de *quarenta quilômetros* do rio Xingu, no município de São José” (2002, pp. 61-66).

Sua precisão faz lembrar *Os sertões*, que desmonta, terra, homem, paisagem e flora em uma geometria euclidiana. Na sua pena, os cereus aprumam-se “em caules circulares, na simetria impecável”, os xique-xiques “fracionam-se em ramos fervilhantes”, e os cabeças de frade “têm a forma elipsoidal, acanalada de gomos epinescentes, e convergem no vértice superior, formado por uma flor única.” (2019 [1902], p. 53, grifos meus).

Como vemos, ele se lembra não apenas dos nomes das propriedades,⁹⁶ como de sua extensão e, fato igualmente impressionante, da localização exata — balizada por múltiplos topônimos, tais como ilhas, rios, municípios, entre outras referências que serão mais bem exploradas no capítulo que se segue. Essas descrições geram um bruto contraste com *Os substitutos*, livro em que todas essas referências parecem esboroar-se, dando sinais de uma memória ou de uma consciência degradada. O afastamento pronominal — do que *ele* se lembra — exerce mais do que a função formal de esconder um narrador infantil atrás da voz de um adulto. Ele também dá mostras do efeito do tempo sobre a memória que quem ousa contar uma história.

Se em *Nove noites*, todas as informações estão dispostas sobre a mesa do investigador-jornalista, iluminadas pela lamparina que não se apaga, pelas noites em claro que ele passa a destrinchar cada detalhe, *Os substitutos*, traz muito mais sugestões e insinuações. Carvalho cria um ambiente em que a visão não mais dá conta. É ele quem, agora, está na selva, em meio aos cipoais. O leitor, que tanto contou com a visão para traçar seu percurso ao longo da obra de Carvalho, deve

⁹⁶ O narrador de *Nove noites* não mensura apenas as propriedades de seu próprio pai, como também das demais que teve a chance de conhecer, como a Vitoriosas, cujo dono é chamado de “Chiquinho das Vitoriosas”. Sabe ainda detalhes sobre a vida do homem, como o fato de que é proprietário de uma empresa de ônibus com o mesmo nome (2002, p. 57).

agora aguçar outros sentidos. Não há mais letras,⁹⁷ números, nomes a coletar e dispor em um tabuleiro; somos lançados em voo cego por uma geografia desconhecida. Carvalho abaixa o volume das descrições topográficas e, assim, nos incita a usar esse órgão que Kohl Bines descreve como discreto, mas insidioso, um órgão que “trabalha secretamente sem chamar atenção para as rotas de fuga que vai abrindo” (2022, p. 35), o ouvido. À medida que o menino vai nos contando a história, vai também nos treinando em uma pedagogia do ouvido, em um exercício de escuta e especulação.

Em *Os substitutos*, não há outras rotas senão as de fuga. Embora o caráter insondável do suicídio de Buell Quain faça com que *Nove noites* seja um romance frequentemente classificado como aberto e sem resolução, a postura de seu narrador não poderia ser mais asfixiante. Nos afoga em um fluxo incessante de fatos e indícios plantados em favor da nossa confusão fabulativa. Com esse afluente de dados, Carvalho nos transforma em uma máquina de produzir hipóteses, baseando-nos ora no espectro das missivas trocadas com a mãe, ora nas impressões de Manoel Perna (lembremos: uma possível ficção do próprio jornalista), ora dos comentários transversais e comunicações de Ruth Benedict, Heloísa Alberto Torres, Luiz Castro Faria e outros contemporâneos de Quain. Nenhuma dessas personagens, ainda que tenham no “real” sua contrapartida de carne e osso, nos ajudam a encontrar alívio numa resolução da narrativa.

Já em *Os substitutos*, não há insumo sobre o qual possamos teorizar, já que não há outras testemunhas que não ele próprio. E ele já não é aquele mesmo quarentão disposto a entrevistar, anotar, coletar. O que ele faz é sentar-se sobre sua poltrona, ou sobre o seu divã, e nos contar, em fragmentos descontínuos, memórias de uma infância desgastada. Atentos aos ecos, nossa orelha cresce, como a de Kafka em Kohl Bines. O narrador também empunha a própria corneta, aos moldes da protagonista de Lenora Carrington.⁹⁸ Assim como ela, utiliza sua grande concha para ouvir o que dizem através das paredes. À diferença que, em *Os substitutos*, não há ninguém além dele do outro lado. Não há ninguém a entrevistar e poucos papeis a reunir. Há apenas ele e a voz de sua criança.

⁹⁷ Com exceção da epifania final, é claro, que abordaremos no Capítulo 4, O cio da terra.

⁹⁸ Lenora Carrington. *A corneta*. São Paulo: Alfaguara, 2023.

É essa mesma ótica de um adulto, de alguém que se debruça sobre uma mesa, sob a luz branca e forte de uma luminária de escritório, folheando os papéis de jornais, cartas, diários e todo tipo de parafernália arquivística sobre seu objeto, que nos fornece as lentes para acessar a infância desse que nos narra. De um adulto que não parece ter tido uma interlocução sobre essa infância com alguém — seja um ouvido amigo ou num divã — já que insiste em começar suas narrações infantis com “ninguém nunca me perguntou, e por isso nunca precisei responder que”, como mais um de seus tiques linguísticos. Mas o que nos revela a seguir é que “a representação do inferno, tal como eu imagino, também fica ou ficava no Xingu da minha infância.” (2002, p. 57).

O narrador rigidamente jornalístico em seu proceder dá lugar, aqui, para um outro, mais comandado pelas lembranças infantis. No já citado *Pós-escrito ao nome da Rosa*, Umberto Eco conta que lhe perguntaram quem é que narra, quando se trata de um adulto contando suas memórias de infância. Os dois juntos, é claro, é o que ele responde, criando uma espécie de embaralhamento narrativo. Mas se em *Nove noites* é a voz adulta que se sobressai, em *Os substitutos* a coordenação desse arquivo memorialístico parece estar nas mãos de uma criança que retorna, intrigada para desvendar o caminho que fez até a vida adulta.

A foto esmaecida, evocada na seção anterior, nos permite flagrar uma ausência fundamental: a do próprio narrador. É verdade que o pai e seu terno amarfanhado aparece nos dois livros, mas apenas em *Nove noites* o narrador é capaz de ver a si próprio. A citação completa traz a seguinte descrição: “Meu pai está com um terno amarfanhado pela viagem, e eu, à altura da cintura dele, mais pareço estar fantasiado de caubói para um baile de Carnaval, com colete e botas marrons.” (2002, p. 62, grifos meus).

Em *Os substitutos*, somem a fantasia, o colete, as botas, o Carnaval, e resta apenas uma constatação árida e sugestiva de que ele saiu de “olhos fechados, ofuscado pelo sol”, enquanto, ao seu lado, o pai sorria (2023, p. 23). A autodescrição festiva e *kitsch* transforma-se em melancolia, num olhar fechado para o passado. E mesmo esse resquício precário de memória ameaça desaparecer:

[A foto] Foi sendo lavada pela luz dos dias até restarem apenas manchas apagadas dos dois corpos, dois espectros sobrepostos à

silhueta também evanescente do Congresso no fundo. O sorriso *desapareceu* do rosto do pai, assim como os olhos fechados do rosto do filho. Ficaram as *sombras desbotadas*, as expressões *invisíveis*, o *branco*, a *suposição* de dois rostos a serem preenchidos pela *memória vaga*. (2023, p. 23, grifos meus)

Em seu ensaio “Um corpo que cai”, Kohl Bines trata do livro *Extremamente alto & incrivelmente perto*, de Jonathan Safran Foer, narrado por uma personagem de nove anos. Sobre a narração, diz que:

O que era proibido ou impensável no mundo dos adultos torna-se possível no domínio infantil, graças à “irresponsabilidade” da criança, que não pode ser culpabilizada por seus atos “sem juízo”. (Bines, 2022, p. 25).

Entre um projeto literário e o outro, Carvalho se permite retomar um narrador adulto e deixar emergir nele os contornos de uma outra criatura — inexata, irresponsável, relapsa, incauta; uma criatura desastrada, anti-detahes e anti-minúcia. Curiosa, sim, perguntadora, certamente, como é próprio do infante, mas um narrador errante, um narrador cuja infância latente se transforma em método de contar: um método “fabulador-especulativo”, com vocação para “embaralhar a paisagem do sensível” (Bines, 2022, p. 25). Essa paisagem repetitiva está atrelada à lógica da “lalação infantil”, como se algo travasse, emperrasse, e estivesse em perpétuo “estado de eclosão, prestes a se dizer” (Bines, 2022, p. 29). Sobre essa eclosão, falaremos mais no capítulo 4.

A precisão de *Nove noites* é substituída pela dúvida. Ou melhor, talvez seja mais acertado dizer que Carvalho extingue a dúvida, e constrói a certeza de um mundo em pleno desfazimento. Em três frases apertadas, as palavras se desdobram e se compõem em variações sobre o mesmo tema: *manchas*, *espectros* e *sombras* se acotovelam para formar um cumulonimbus do mais pleno desgaste. As silhuetas estão esgarçadas, e isso é certo. Impera o que é da ordem do invisível, do branco, da suposição e da memória vaga imperam. Sem visibilidade à frente, o leitor deve navegar com a ajuda de seus próprios instrumentos auditivos. A paisagem sentimental do livro não se presta a ser *des-crita*, segundo a grafia arcaica de Plínio Salgado. Não se presta a ser decifrada. Ainda assim, seguimos, tomando o livro nas mãos como o personagem de *As iniciais* se apegua à sua pequena caixa de madeira

entalhada, em uma busca detetivesca e sanha interpretativa fadadas a nos conduzir a um abismo.

No ensaio “Sicário e Cramnesindo”, Erich Auerbach se debruça com minúcia sobre um texto de Gregório de Tours. Em meio a uma conversa de cavalheiros, um detalhe sonoro se intromete: o barulho de fundo de cavalos urinando. Eis o que se pergunta Auerbach:

Que autor antigo teria dado um tal pormenor à exclamação? Para conferir fôlego às coisas, inventa tais detalhes de maneira espontânea, tirando-os das necessidades da sua própria força imaginativa — ele não esteve ali! Esforça-se em tornar visível palpável perceptível por todos os sentidos tudo o que narra. (Auerbach, 2013 [1946], p. 76)

Gregório desperta os sentidos do leitor para esse detalhe aparentemente insignificante, mas que tem um duplo efeito: primeiro, o de fazer eclodir a escuta em meio à leitura, e, depois, o de fazê-lo desaparecer enquanto autor. O leitor fica sob a impressão de acompanhar uma história que se conta sozinha, pois, que autor, afinal — antigo ou moderno —, escolheria entre todos os detalhes logo este, o som da urina dos cavalos? Quem é que escolheria um detalhe tão escatológico quanto banal, e tão avesso ao “literário”, para embalar a ambiência de sua cena?

Inserções profanas e corriqueiras deste tipo não deixaram de causar estranheza após a época de Gregório, como mostra a tradicional discussão de Roland Barthes em torno do barômetro e o “efeito de real” que provoca no conto “Um coração simples”, de Gustave Flaubert. Quanto mais detalhes mezinhos um autor ilumina, mais o leitor é imbuído de uma “sensação de realismo”, ficando sob a impressão de palmilhar aquele mundo por si próprio, sem a mediação de um bardo, já que, vez ou outra, esbarra em um detalhe tão indigno da literatura como da tinta e do papel em que ela se inscreve.

Me parece, porém, que *Os substitutos* é regido por uma lei contrária. Em *Os substitutos*, é sempre “o bimotor” — e não mais o “Cessna 350”, ou o “Bonanza de cauda em V”. É sempre “a fazenda”, não mais as “Vitoriosas”, a “Tracajá” ou a “Santa Cecília”. A natureza profusa e abundante da Amazônia é reduzida a platitudes genéricas e repetitivas. Uma paisagem tomada pelo que Caio Yurgel

chama de “tiques linguísticos”: as matas se estendem sempre como um tapete (2023, p. 34, p. 45) ou um mar (p. 9, p. 97, p. 101), formando uma imensidão verde (p. 95). Os rios não fazem outra coisa que serpentear, seja pelos campos ou pela mesma mata (2023, p. 33, p. 86, p. 95, p. 96). O sol se limita a irradiar (p. 45) ou riscar o céu, sempre azul (p. 95). Incontáveis superfícies refletem os raios desse mesmo sol: o rio (p. 06, p. 101), o céu azul e sem nuvens (p. 23, p. 31, p. 86, p. 90, p. 106). Essas descrições mecânicas e repetitivas — que se repetem como se derivadas de uma autocoerção de situar o livro em dada geografia, e em nada lembram as pinceladas que dá o narrador em *Nove noites*, como quando chama os cumulonimbus do céu de “pesadelos arroxeados em forma de catedrais”⁹⁹ (2002, p. 59). Em *Os substitutos*, o mundo todo é um espelho d’água, uma natureza artificial, uma paisagem “*décor*” (Yurgel, 2018).

Em *Nove noites*, as descrições abundam. O que fazer, então, quando não há mais portas?

Parece que a lei que rege *Os substitutos* é a lei da neblina, é um realismo que borra mais do que ilumina. Um realismo que preza pela dúvida e pelo escondido, no lugar do que é palpável e visível.

Em sua série *coletas*, Brígida Baltar busca aprisionar materiais fugazes como o orvalho, a neblina e a maresia. Na figura abaixo, Brígida tem os dois braços abertos e levanta os recipientes translúcidos em direção ao céu, sugerindo um ímpeto de recolha. Os recipientes, embora translúcidos, mais se confundem que apanham a paisagem. Seus recipientes têm capacidade limitada e os bocais estreitos, que depõem contra seu ímpeto domador da cerração.

⁹⁹ Embora a comparação de nuvens com catedrais reapareça em *Os substitutos*: “No horizonte, nuvens negras se erguiam enormes, uma barreira opaca de catedrais” (2002, p. 97).

Figura 3: Imagem da série *coletas*, Brígida Baltar



Fonte: Galeria Nara Roesler

Acesso: < https://nararoesler.art/usr/library/documents/main/artists/34/nara-roesler_brigida-baltar_portfolio_pt.pdf >

Assim como Brígida, o narrador está imerso em um ambiente nevoeiro, e tem a mão recipientes esvaziados. Se agarra firme às rédeas de suas lembranças, mas essas galopam rebeldes, e é ele quem veste os antolhos de animal. Por mais que trote, insistente, há sempre algo que está fora de visão. Seus bocais são por demais estreitos.

2. Memória, mata fechada

A partir dessa diferença nos narradores, abrem-se algumas possibilidades de interpretação da obra. Em uma leitura mais ancorada no biográfico, podemos pensar que essa degradação da narração é resultado da passagem do tempo. Temos um autor mais velho, que imprime sobre sua narrativa o processo de desfazimento da memória. Ou ainda, sob a chave do extratextual, vemos uma mesma história ser recontada, mas agora diante de co-presenças ditatoriais, perfuradas pelo *punctum* barthesiano. Para aproximar-se da ditadura, Carvalho faria então um movimento análogo ao que fizemos com nosso passado, de apagamento. Movimento esse que, se poderia dizer, dá continuidade ao ímpeto de *O último gozo do mundo*, de capturar

no literário as catástrofes atuais, embora com procedimentos opostos. As memórias individuais do menino poderiam funcionar, portanto, como alegoria para uma memória coletiva da ditadura.

Afinal, Carvalho afirmou mesmo em entrevista ter buscado, com *Os substitutos*, criar um “romance com a forma da memória”. Ancorada na liberdade que de divergir das críticas do autor a respeito do próprio trabalho, buscarei argumentar aqui que não é isso que acontece.

A começar pela forma: o romance tem ordenação relativamente conservadora: é dividido em três partes, delineia infância (pp. 9-163), juventude (pp. 164-186) e maturidade (pp. 187-228). É verdade que avança e retrocede na narração de memórias, começando, por exemplo, pelas peripécias dos onze anos, e então retrocedendo aos sete, e assim alternando entre pontos diferentes de sua infância, nem sempre delimitados temporalmente. Não acredito, porém, que isso seja o suficiente para classificá-lo como um romance formalmente pautado pela forma da memória, sobretudo considerando o restante da produção contemporânea sobre a ditadura.

Boa parte dos romances contemporâneos que se detém sobre o período da ditadura militar brasileira tem a memória e a rememoração como paisagem privilegiada. Na montagem do romance, o quebra-cabeças da memória se sobrepõe ao que é rememorado. Vem à tona o esforço da rememoração. Ao contrário do que ocorre em Gregório e Flaubert — narradores que, em prol da produção do efeito de real escondem-se nas coxias — os autores e/ou narradores contemporâneos que se debruçam sobre o período se derramam sobre as páginas. Seus narradores se insinuam no texto, se embrenham em meio aos capítulos, mostrando seu processo de urdidura da memória para desafiar a ilusão realista do romance. Os conhecidos romances de Julián Fuks, Paloma Vidal, Bernardo Kucinski e Beatriz Bracher são apenas alguns dos exemplos desse tipo de procedimento.

Mas não seria adequado incluir *Os substitutos* nesse grupo. Apesar de o romance constituir-se em grande parte — ou mesmo em sua totalidade — de um esforço claro do narrador de recuperar seu passado memorialisticamente, e ainda que culmine em um momento de iluminação a respeito do próprio passado, que

confere sentido a todo o resto e ilumina cantos de uma história coletiva da ditadura, como trataremos no Capítulo 3, o livro não se desenrola primariamente em uma geografia metarreflexiva de rememoração individual. É o Xingu, o Brasil Central, ainda que em seu estado estonado, que guia o projeto estético e político do romance. De algum modo, o livro é uma “alternativa ao relato testemunhal que tem protagonizado a maior parte da literatura sobre a ditadura militar no continente americano” (Schøllhammer, 2015, p. 48).

Tomando de empréstimo o léxico ctônico de Haraway, arriscaria dizer que se trata não de um romance com a forma da memória, e sim de uma obra com vocação tentacular, em forma de cama de gato, tecida com linhas e barbantes que se cruzam afim de atar e desfazer nós, em um movimento que combina Sísifo e Penélope ao unir ditadura, Amazônia e ficção científica.

E, como diz Yurgel, a paisagem aparece em Carvalho não como mera prefiguração do humor de personagens ou narradores, espelhando simbolicamente sua turbulência interior — como comumente apontado pela recepção crítica de Carvalho. Tampouco o autor é afeito às alegorias críticas e apaziguadoras dos problemas sociais, como vimos nos Modos de ler, apesar do ponto fora da curva que representou *O último gozo do mundo*. Interessa ler essa paisagem, então, como sugere Yurgel, enquanto função da linguagem. A paisagem é, aqui, uma porta, atalho para acessar camadas soterradas sob a superfície do texto (Yurgel, 2018). Camadas subterrâneas, escondidas sobre eras geológicas familiares: seu parentesco com Marechal Rondon. E é essa geografia que nos interessará agora.

3. A forquilha genealógica de Carvalho

Tanto *Nove noites* como *Os substitutos* constituem relatos de uma busca. No primeiro, uma busca por Quain; no segundo, uma busca por si próprio. A interseção é geográfica, e se situa nas paragens do Alto Xingu.

E essa interface de Carvalho com o Xingu é dupla-face: a que ele nos apresenta é a imagem demoníaca de um pai envolvido em negócios de devastação. Paira, por detrás, entranhado na narrativa, as sombras de um parentesco mais distante: aquele

com Marechal Rondon, pioneiro na luta a favor dos indígenas, de quem Bernardo Carvalho é bisneto. Carvalho pode até flertar com a autoficção mas, quando o faz, nada sempre na raia ao lado.

3.1. Em nome do pai, do filho e do cramulhão

Nunca falta um sem-vergonha, filho-da-mãe disposto a
vender a pátria por trinta dinheiros.

Érico Veríssimo (*Incidente em Antares*)

Partindo da chave apresentada na seção anterior — isto é, lendo *Os substitutos* como um romance narrado por uma infância que fala de dentro de um adulto — pode ser interessante notar que a mesma memória que apaga nomes, geografias e temporalidades delineia uma figura essencial para a construção da narrativa: o pai. E, mais uma vez, para além de corroborar teses psicanalíticas a respeito da importância dessas experiências primordiais familiares, a figura do pai pode nos ajudar a entender de que modo Carvalho buscou atualizar a narrativa para intensificar a interface com o período ditatorial.

Em *Nove noites*, esse pai não se faz digno de aparência definida: a narrativa pede dele apenas que seja o proprietário das fazendas. Em *Os substitutos*, ele se torna digno de caráter. De uma descrição física, ao menos: trata-se de um homem de cinquenta anos, que usa o “cabelo repartido para o lado, com gomalina”, traz um cachimbo pendurado no canto da boca e se relaciona com mulheres com idade para ser sua filha (Carvalho, 2023, p. 9). Descrição essa que não está entre as que mais suscitam simpatia, remetendo a algo como um *Great Gatsby* tropical, ou um *Fitzcarraldo*, do clássico de Werner Herzog (1982). Mais à frente, as fotografias da memória do narrador nos dão acesso aos “pés calejados” do pai, com “dedos cartilagosos” que se encaixam uns nos outros “em ângulos retos, como se não fossem humanos” (Carvalho, 2023, p. 49). A descrição, que antes era desagradável, aproxima-se do repulsivo, do reptiliano e do anfíbio, levando-o mais para perto da esfera do não-humano, portanto.

Esse caráter mais patentemente asqueroso do pai atinge, por contágio, sua personalidade. “O pai amava o pior”, diz o narrador, “buscava a degradação” (2023, p. 49). Em *Nove noites*, o pai chega a arriscar-se a bordo do bimotor, mas suas aventuras explicam-se pelo fato de ser “atabalhado” na “condução das questões aéreas” (2002, p. 59). Incorria em eventuais imprudências, mas era alguém que se “vangloriava de sua cautela”, e que chegava a “babar de pavor” diante de voos perigosos (2002, p. 59). A fuselagem de seu avião, por exemplo, era estampada com a imagem de uma tartaruga, acompanhada dos dizeres “Devagar e sempre”, o que nos ajuda a vislumbrar um pai dotado algum traço de bom-senso.

Em *Os substitutos*, quando a narrativa passa de um relato biográfico preciso para um registro memorialístico difuso, esse pai torna-se inelutavelmente mau. Ele não só não mais sente pavor diante de situações aéreas perigosas, como submete o próprio filho a voos arriscados, com o propósito de aterrorizá-los. Não era incomum que o pai ligasse o piloto automático e deixasse de prestar atenção à condução aérea, soltando o manche, debruçando-se sobre o banco de trás, deixando a aeronave sem controle, mesmo sem copiloto, dando “as costas para o mundo do lado de fora, que avançava à sua frente” (2023, p. 15). O silêncio do filho não o incomodava, tampouco seu estado de pânico e paralisia, que no máximo o levava a rebater com um insensível “não precisa fazer essa cara” (2023, p. 16). “Como um refém na mão de um sequestrador”, era como o menino se sentia diante daquela figura (2023, p. 31). A síndrome de Estocolmo se escancara quando o pai diz já ter cogitado sequestrar o filho, e ele conta ter encarado essa revelação como uma verdadeira “declaração de amor” (2023, p. 73).

O ataque de malária do pai, episódio comum aos dois livros, é representado pelo filho de dois modos distintos. Em *Nove noites*, o menino sente compaixão em relação ao pai, e se coloca em seu lugar, com dificuldades para dimensionar o pavor que sentiu — o que nos indica que ele não estava presente, e que o pai consegue se safar sozinho. Já em *Os substitutos*, o garoto testemunha o momento em que o pai é acometido por um “espetáculo convulsivo” (2023, p. 33), em um bater de dentes e sacudir de joelhos tão teatrais que pareciam ser falsos, e ordenou ao filho que assumisse o controle do avião. Aterrorizado, e sem conseguir enxergar à frente em razão do clima, o menino se vê obrigado a apoiar-se nos instrumentos de

navegação — sem qualquer treinamento, é claro —, seguindo a voz do pai como a uma “voz do além” (2023, p. 33). Assim seguiram por meia hora, enquanto durou o pico de febre do pai, “confinados na antessala da morte” (2023, p. 35). É possível argumentar que foi esse o episódio traumático que desencadeou a dificuldade que o narrador enfrenta em enxergar sua própria história, já que mergulha em estados de dissociação para escapar da realidade quando essa se torna pesada demais.

Mas não é o filho o único a ser feito de refém. Um dos pontos culminantes da caracterização do pai enquanto figura demoníaca é o momento em que ele decide “pregar uma peça no genro aerofóbico”. Ciente de que o marido da filha tinha horror a altura, ele o convida para conhecer o interior do avião, no que parece, a princípio, ser um “gesto de paz” (p. 41). Uma vez dentro do avião, o genro é raptado para um “voo recreativo”, que consistiu em uma sequência de vinte minutos de “mergulhos e rasantes” (p. 42) sobre o Campo de Marte. Esse trajeto, que deixa o genro “verde e trôpego”, acarreta uma advertência, uma multa e na suspensão do brevê do pai por seis meses.

E, de todos os episódios, o mais grave se configura no momento em que o pai decide levar o bimotor em mais voos rasantes, mas, dessa vez, sobre uma aldeia indígena. Ele é tomado de um espírito de sadismo que deixa o filho aterrorizado. Murmura xingamentos e dá risadas que o filho classifica como “diferentes”. Esse pai entra em puro estado de êxtase diante da expressão de medo que consegue flagrar (ou imaginar) nos rostos das pequenas figuras enxerga lá de cima (2023, pp. 98-100).

E o que essa transmutação da figura do pai tem a ver com a construção do projeto literário de *Os substitutos*?

Essa figura é importante para caracterizar o regime em sua face mais aproveitadora e promíscua. Esse pai encarna as relações clientelistas entre estado e burguesia, e a relação entreguista com os Estados Unidos. Encarna o perfeito protoburguês amigado e beneficiado pelo regime.

Não que antes, em *Nove noites*, ele fosse bom. Ele já era uma figura e irresponsável e imprudente, como vimos. E inclusive chega a fazer um voo rasante sobre o posto, por onde correu “uma massa de índios” aterrorizados. Mas o máximo

de repercussão que isso gera é um “temor controlado” no gerente de hotel e um “constrangimento” e “irritação” nos irmãos Villas Boas, que enxergavam o episódio como “gracinhas” e imbecilidades” (2002, p. 66). O caráter crítico do próprio narrador ainda era incipiente. “A consciência do perigo só veio cinco anos depois”, ele diz. Na época, ele relata que, na sua “inconsciência de criança”, nem chega a ficar com medo — “Era como se estivesse na montanha-russa de um parque de diversões. Eu pedia mais (...)” (2002, p. 66). Já em *Os substitutos*, já nas primeiras páginas somos apresentados a um menino que “tinha tudo para ficar em pânico”, e que sofria com crises de vertigem desde a separação dos pais (2023, p. 10).⁹⁸ Mais uma vez, parece que ele quer diminuir a margem de dúvidas, bem-delimitar os mocinhos e os vilões.

Para o pai de *Os substitutos*, tudo parece ser transacional, inclusive as relações afetivas. Seus únicos “amigos” são o administrador de terras e seu corrupto gerente de banco. Ele se relaciona apenas com mulheres muito mais jovens, de quem possa extrair um benefício social, político ou financeiro:

“Depois do suicídio da jovem esposa e de algumas relações acidentais, o pai viveu com uma mulher por quem chegou a confessar ao filho estar apaixonado. Era herdeira do cimento usado nas obras públicas do milagre econômico da ditadura militar, pontes, usinas, barragens.” (2023, p. 167)

Alguns anos depois, ele acaba por sair do Brasil, e casa-se com uma cubana, que calhava de ser gerente do banco onde ele aplicara o dinheiro que lhe restava. “Não sabia dissociar o amor do dinheiro” (2023, p. 168). Nutria também relações com prostitutas. Chegava até a cortejar mulheres “recatadas e de boa família”, mas “ouvia o chamado da sarjeta” e “logo estava de volta a seu habitat natural” (2023, p. 50).

Vemos que esse pai se transforma em uma caricatura do mal, quase sem abrir espaço para a virtude. Desde o primeiro capítulo, o narrador nos apresenta o personagem como alguém que “costumava se gabar que os santos saíam correndo da igreja toda vez que ele entrava” (2023, p. 14). Não haveria santo que perdoasse seu comportamento: além de tudo, era alcoólatra e considerava o filho um “fardo que ele tinha de carregar por decisão judicial durante as férias escolares” (2023, p. 70).

Pode ser interessante também notar a diferença entre o modo como esse pai se relaciona com os militares. Em *Nove noites*, os militares entram em ação para prendê-lo, depois de averiguar que pilotava um avião cheio de avarias que ameaçava a segurança aérea (2002, p. 60). Era a mesma década de 1970, mas, aqui, os militares cumpriam uma determinada função: zelar pela segurança, em detrimento dos interesses desse pai.

Já quando Carvalho se utiliza dessa memória infantil para construir um livro que se situe durante a ditadura, já não há mais nenhuma menção remotamente positiva ou de retidão moral a respeito da posição dos militares. Em *Os substitutos*, os militares interagem com o pai apenas para lhe entregar as terras e seduzi-lo com um discurso moralizante de pioneirismo envolvido na empreitada rural.

Essas pequenas alterações ajudam a circunscrever um mesmo material supostamente biográfico a um novo projeto literário. Diminuem as ambiguidades possíveis de interpretação, muito embora Carvalho sempre goste de se distanciar da ideia de que escreve romances para avançar teses ou tomar posições políticas. São recursos que aumentam o caráter de denúncia ao regime e suas práticas clientelistas.

Mas é claro que também não é possível reduzir a figura do pai a uma personagem plana. Em *Os substitutos*, esse pai é profundamente assolado por um sentimento de culpa. No capítulo 8, "As coisas são piores de perto I", descobrimos que, em meio ao divórcio, o pai busca o filho para que passassem um tempo juntos. Na volta, quando está ao volante, o pai começa a dormir. Nesse momento, é a visão repentina de um cavalo parado na pista que o acorda, seus "olhos flamejantes" refletindo os faróis na escuridão. A consciência da potencial tragédia o leva a parar imediatamente no acostamento, ajoelhar-se no asfalto e rezar, agradecendo à "força superior" que colocara o cavalo ali. Agradece não pela própria vida, e sim pela do filho (2023, p. 49). Faz lembrar a exortação da esposa em *Uma temporada no inferno*, de Arthur Rimbaud, que aparece escamoteado no texto:¹⁰⁰ "Falará com Deus? Talvez eu devesse dirigir-me a Deus. Estou no mais profundo dos abismos, e já não sei rezar" (1999 [1873], p. 53).

¹⁰⁰ "O pai chegou lá segurando a cabeça com uma das mãos, o rosto vermelho de quem acabava de voltar de *uma temporada no inferno*." (2023, p. 47, grifo meu).

Como escreveu Aristóteles já na *Poética*, em “Sobre os caracteres, verossimilhança e necessidade”, ao ordenar uma trama, é preciso certa coerência até mesmo para a incoerência (p. 127).¹⁰¹ Na concepção aristotélica, a trama dos fatos deve sempre buscar o necessário ou verossímil, de tal modo que tal personagem diga ou faça o que faz por necessidade ou por verossimilhança. Seu princípio se concretiza nesta narrativa em dois níveis. Em primeiro, pois a crise de consciência do pai é incoerente apenas em aparência, um sentimento de culpa que não passa de autoflagelo, já que não incita qualquer mudança de consciência ou comportamento. O mero sentir não faz dele, portanto, uma personagem menos má, ou mais incoerente, senão meramente humana. “Isso é verossímil (...) pois há também verossímil que muitas coisas se passam contra o verossímil” (2017, p. 155).

E, de maneira mais relevante, a transmutação diabólica do pai entre *Nove noites* e *Os substitutos* serve ao propósito de aguçar a necessidade e verossimilhança da trama traçada para o segundo romance. Para que o narrador de *Os substitutos* atravessasse um arco de transformação tão importante — de testemunha de um pai que esteve envolvido com o genocídio indígena para um acadêmico interessado em pesquisar povos originários de tradição totêmica — o contraste serve bem. Um pai de caráter mais nuançado dificilmente impulsionaria o menino tão para dentro da literatura, e tão para fora de sua vida em família.

Portanto, é comum a *Nove noites* e a *Os substitutos* essa memória do pai, um detentor de terras na Amazônia a partir de negócios escusos com os militares. Mas, no momento em que a ditadura se torna um nó central da narrativa, a própria memória que o narrador constrói acerca do pai molda-se às novas ambições críticas da obra. O mesmo pai que, em *Nove noites*, era no máximo imperito ou imprudente, torna-se, assim, um demônio. Já não há espaço para inocência: trata-se de um homem que se utiliza de seus privilégios para tomar terras do governo e vender seus frutos a cidadãos estadunidenses. Não há posição que ele possa ocupar na narrativa que não a de um sádico.

¹⁰¹ “Era um homem emotivo, embora pudesse ser sádico, o que não resultava propriamente em contradição. Uma coisa não excluía a outra e era possível até que se completassem.” (Carvalho, 2023, p. 185)

Assim, a figura do pai é essencial para entendermos ao mesmo tempo o que ambos tem em comum e, como a partir dele, Carvalho faz a virada para a construção de um regime crítico à ditadura. E essa figura nos faz esbarrar não só na ditadura militar, seu clientelismo com certa parcela de burguesias agrárias nacionais e no entreguismo em relação aos Estados Unidos durante a ditadura, mas em uma outra parte de sua biografia, genealogicamente ligada à mãe: a herança de Marechal Rondon. Em uma geografia comum, colidem duas geografias familiares e afetivas distintas: de um lado, um pai envolvido com o latifúndio de exploração e o rapto¹⁰² e massacre de indígenas; de outro, um bisavô conhecido por sua luta em favor dos povos indígenas e a criação do SPI, Serviço de Proteção ao Índio, e por sua rigorosa política de jamais tocar em um indígena.

3.2. Rio da Dúvida

Dei início à subseção anterior afirmando que tanto *Nove noites* como *Os substitutos* são relatos de uma busca. No entanto, é preciso aqui estabelecer uma bifurcação. Há, nos dois livros, buscas claras em que incorrem os narradores e personagens. No entanto, há ainda uma outra, que se desenrola no correr da leitura paranoica, nos moldes delineados nos Modos de ler.

É simples traçar comparações entre um narrador jornalista e o autor, Bernardo Carvalho, que exerce o mesmo ofício. Ou ainda entre um narrador antropólogo e um escritor que busca se vingar da crítica ao seu romance mais consagrado. Menos óbvio é, porém, o procedimento que Carvalho adota para falar de si — e de sua família — em suas obras. Como um mágico, seu truque é induzir nosso olhar para onde achamos que está o truque. Assim, ele nos distrai o suficiente para que, de maneira furtiva, possa sacar a moeda bem detrás da nossa orelha.

¹⁰² Refiro-me ao fato de o pai ter como um de seus amigos mais próximos seu próprio administrador de terras, cujo filho foi raptado de uma comunidade indígena. O assunto, que carece de tratamento histórico e ficcional, é abordado no recém-lançado *Os urubus não esquecem*, de Pedro Cesarino (São Paulo: Todavia, 2025).

Tanto em *Nove noites* como em *Os substitutos*, há uma história autobiográfica e uma cartografia familiar que se instala de maneira sorrateira. E essa cartografia se constrói em torno da figura de seu bisavô, Marechal Rondon.

Quando lemos *Nove noites*, partimos de uma noção básica delineada desde o princípio: a narrativa se alterna entre um narrador biográfico, o jornalista, e Manoel Perna, um sertanejo. Essa mera cisão já consiste no primeiro truque.

Perna é apresentado como “humilde sertanejo” e “amigo dos índios” (Carvalho, 2002, p. 6) — descrição que em nada nos lembra Carvalho, que é filho de dono de terras, escreve romances em que os indígenas são representados como bêbados, interesseiros, mentirosos, e, acima de tudo, se imiscui em meio aos Krahô para deles extrair sucesso comercial na literatura. Assim, sem desconfiar, prosseguimos no encalço do jornalista, lendo as missivas do sertanejo como um apelo esperançoso e intrigante, mas inócuo de mistérios para além dos que ele próprio enuncia.

Ocorre que, tomando caminhos paranoicos de leitura, é possível identificar em Manoel Perna, o sertanejo, fortíssimos rastros biográficos. Ou melhor, rastros genealógicos. “Não há nada mais valioso do que a confiança de um amigo. Por isso aprecio os índios, com os quais convivo desde criança, *desde o tempo em que o meu avô os amansou*”, é uma das falas do missivista (2002, p. 7).

A noção de “amansar” os índios está diretamente ligada a uma figura ilustre da história do país — Marechal Rondon. Apesar de sua enorme importância para a história nacional, Rondon é dotado de pouco destaque, sobretudo se comparado à magnitude de seus feitos. Eis o que escreve Rachel de Queiroz:

Que sabe o brasileiro em geral de Rondon? Que era de origem índia e dedicou a sua vida à reabilitação e à dignidade do silvícola. Que hoje está velho e cego e que no coração da nossa floresta ocidental há um imenso trato de terra batizado por Rondônia — em homenagem a Rondon. Nada mais. (Queiroz, 1957)

Rondon dedicou 25 anos de sua vida a explorar as terras amazônicas. Chefiou mais de vinte expedições, algumas às “regiões mais remotas das bacias dos rios Amazonas e Orinoco”, tendo viajado mais de “40 mil quilômetros a pé, em canoas, a cavalo e no dorso de mulas” e “realizado o levantamento fluvial e topográfico de rios, montanhas e fundos de vales até então ignorados”. Para além disso, ficou conhecido por ter travado os primeiros contatos pacíficos com diversos povos indígenas “até então avessos a qualquer interação com o Estado brasileiro” (Rohter, p. 43). Daí, a fama de pacificador dos povos indígenas.

Considerando o quão afeito é a mobilizar a biografia na sua obra ficcional, ainda que na chave da trapaça, e o território comum explorado por ambos, seria mesmo de se estranhar sua figura não fizesse lá suas aparições

E ela o faz. Em *Nove noites*, aparece no próprio texto em algumas ocasiões. Aparece quando, por exemplo, o suposto narrador-biográfico diz, em tom de reclamação, que o pai lhe fez “o favor de anunciar” que ele era “bisneto do marechal Rondon por parte de mãe” (2002, p. 63). Uma fala que demonstra a irreverência a essa figura tão ilustre de sua árvore genealógica.

Rondon volta aparecer em dois outros momentos. O primeiro, em uma entrevista de Castro Faria, em que o antropólogo tampouco mostra reverência ao militar humanista pacificador de índios. A segunda, em uma carta trocada entre Quain e Margaret Mead, em que o americano critica Rondon por sua forte influência positivista, e o acusa de ter corrompido o Serviço de Proteção aos Índios ao estabelecer a crença de que “a maneira de ajudá-los é cobri-los de presentes e ‘elevá-los à nossa civilização’” (2002, p. 63).

Permito-me, aqui, uma inserção autobiográfica, um pouco aos modos de Carvalho. Enquanto intérprete de conferências, trabalhei na Cúpula do BRICS (2025), junto à delegação da Embaixada Indiana, na ocasião da visita do Primeiro Ministro Narendra Modi. Parte do meu trabalho envolveu fazer a mediação linguística de um rito diplomático dos mais importantes: a troca de dádivas. A delegação indiana trouxe, em um de seus aviões, dezenas de caixas repletas de esculturas e obras de arte em ouro e bronze — cada uma entregue cuidadosamente aos representantes de

todos os países presentes. A chamada “diplomacia rudimentar”, pela qual Rondon recebe até hoje críticas, segue viva e central nas relações diplomáticas entre Estados-Nação mais proeminentes na atual ordem mundial.

Carvalho positiva, portanto, no próprio texto, uma conexão de parentesco entre Rondon e o narrador biográfico. Mas a fala de Perna planta uma semente de dúvida: seria ele, também, aparentado a Rondon — já que se refere ao tempo em que o próprio avô amansou os índios?

Muitos sertanistas se envolveram na prática de “pacificação” de povos originários, e Perna pode ser neto de apenas mais um deles. Mas, considerando a presença dos jogos de troca de corpos e cruzamentos biográficos, tão presentes na obra de Carvalho, não seria impossível considerar essa relação. Lembremos o que ele faz com Ana C., em *Teatro*, por exemplo. Perna seria, em uma análise conservadora de laços de parentesco, pai do narrador-biográfico. Em uma chave da paranoia, pode ser mais uma das confusões plantadas por Carvalho, uma trilha que nos incita a seguir, mas que não nos leva a lugar nenhum.

De todo modo, vê-se que há um componente de remissão autobiográfica também em Perna. Mas Marechal Rondon se insinua em *Nove noites* mesmo quando não é citado, e a própria escolha de Manoel Perna como narrador é um desses indícios. A relação se explicita quando se menciona um massacre no município de Pedro Afonso:

A aldeia em que havia passado seus últimos meses sofreu um ataque de onze homens armados com rifles sob o comando de dois fazendeiros, José Santiago e João Gomes, do município de Pedro Afonso, na época pertencentes ao Estado de Goiás, que arquitetaram a emboscada com minúcias de traição e perversidade como vingança para dar uma lição aos índios que roubavam seu gado. (2002, p. 70)

Em 31 de agosto de 1940, Manoel Salles Perna — aquele que está fora da ficção — envia uma missiva a Heloísa Alberto Torres com o seguinte aviso:

Carolina, 31 de Agosto de 1940.

Exma. Sra. D. Heloisa Torres

Cordeais saudações

(...)

Ao amanhecer de domingo, 25 de Agosto corrente, os indios CRAOS da Aldeia Cabiceira Grossa (Kapêrko), foram *atacados pelos fazendeiros vizinhos José Santiago e João Gomes*, à frente de 11 (onze) homens armados a rifle, do que resultou ficarem mortos os indios: O chefe-Cap. Luiz Balbino (Tébiêt), O velho Papamél (Kupen - Tuk), A india Prapó, mulher de José Pinto (Krató), um filhinho desta, ao peito, outro filho maior, esfaqueado. Ferido: o velho Fernando, com um antebraço quebrado por bala 44.

(...)

Viram, de um esconderijo, os atacantes varejarem depois, suas casas e delas levarem toda a ferramenta de lavoura que possuian e outros objetos de valor, como sejam um taxo grande de cobre, tudo oferta do *saudoso amigo Dr. Buell Quain* quando ali esteve em 1939. Viram também os atacantes matarem toda a criação da aldeia porcos e galinhas que ficaram extintos.

A carta completa, que pode ser lida no Anexo C, não só aponta para um evento que existiu de fato — liderado pelos mesmos José Santiago e João Gomes —, como também acena ao bisavô de Carvalho. Incitado por Manoel Perna, Marechal Rondon envia uma carta ao Presidente Getúlio Vargas, exortando-o a intervir na trágica situação (Anexo D). Carvalho aponta, sem apontar, para a própria genealogia e para a história do país.

Algo semelhante ocorre quando surgem as figuras de Roosevelt e Einstein:

Buell Quain se matou na noite de 2 de agosto de 1939 — no mesmo dia em que Albert Einstein enviou ao presidente Roosevelt a carta histórica em que alertava sobre a possibilidade da bomba atômica, três semanas antes da assinatura do pacto de não agressão entre Hitler e Stalin, o sinal verde para o início da Segunda Guerra e, para muitos, uma das maiores desilusões políticas do século XX. Topei com uma referência à carta de Einstein, por mera coincidência, logo que comecei a vasculhar a morte de Quain. (2002, p. 11)

Um leitor paranoico poderia supor que o dia 2 de agosto de 1939 tenha suscitado tamanho interesse no jornalista não (apenas) em razão do suicídio de Quain, mas graças à troca de cartas entre duas figuras históricas relacionadas à biografia de seu próprio bisavô. Foi Albert Einstein, afinal, que recomendou Marechal Rondon ao Prêmio Nobel da Paz. E foi Roosevelt — neste caso, Roosevelt pai — que

acompanhou o Marechal na expedição que ficou conhecida como Expedição Roosevelt-Rondon.

Figura 4: "Expedição Científica Rondon-Roosevelt".



Fonte: Jornal Opção, 2021.

Acesso em: <<https://www.jornalopcao.com.br/opcao-cultural/theodore-roosevelt-e-marechal-rondon-em-um-perigoso-encontro-na-amazonia-370761/>>

De maneira tangencial e cifrada, intencionalmente ou não, Carvalho faz menções a eventos em que seu bisavô esteve envolvido, mas sem jamais explicitar os detalhes. Ele prefere manter-se afastado, mantém-se a uma distância segura, sempre observando e escrevendo da raia ao lado. Jamais toca a palavra exata. Enquanto ilude o leitor com a ilusão do real criada pela profusão de nomes e fotos de grandes antropólogos e acadêmicos, Carvalho planta no sertanejo pistas alternativas que levariam, com mais facilidade, ao mundo fora do livro.

Carvalho não deseja trabalhar com a autoficção “em primeiro grau”, como costuma chamar. Prefere o afastamento, o que se pode ver em “segundo grau”. Talvez aqui estejamos adentrando um grau terceiro. Um grau das conexões imaginadas, ficcionalizadas pelo próprio leitor, ainda que com embasamento historiográfico.

Seu arsenal biográfico é robusto — não faltariam fotos, cartas e documentos ligados aos feitos de Rondon para incluir em sua obra, como fez com *Nove noites* (Anexos A e B). É inegável que o realismo indexical está presente na obra. Mas

Rondon talvez seja a peça (sempre) faltante ao quebra-cabeças. E, quiçá, a peça que nos ajude a compreender a obsessão de Carvalho com a história de Quain: as interseções com a própria história.

Já que mencionamos Ana C. e o jogo de cruzamento de corpos, chama atenção também a inserção do nome Cildo Meireles. Esse nome nos remete, a princípio, ao artista plástico, e ao Projeto Cédula, que figurou na Apresentação do trabalho. Mas uma busca no extratextual nos mostra que Cildo Meireles foi, também, um oficial do SPI, e chegou a trabalhar com Rondon. Tal coincidência nos permite vislumbrar um paralelo entre gerações: dois patriarcas envolvidos com as grandes causas do país por meio da atividade política, oficial e burocrática, e seus descendentes, que o fazem por meio da arte. Uma geração que figura como efígie em cédulas emitidas pelo Banco Central, e outra que as destrói.

Figura 5: Frente e verso da cédula de mil cruzeiros com a efígie de Marechal Rondon, que circulou no Brasil entre 1990 e 1994.



Fonte: Associação Amigos do Museu de Valores, 2015.

Acesso em: <<http://aamuseuvalores.blogspot.com/2015/05/150-anos-do-nascimento-de-marechal.html>>

Seguindo as palavras de Guimarães Rosa, em *Tutaméia*, o livro pode valer pelo muito que nele não deveu caber.

Em *Os substitutos*, as relações com Rondon também valem mais pelo que não coube.

Dessa vez, o marechal chega a aparecer textualmente em um capítulo, “Impotência”. Surge na voz de um taxista — cujas histórias, nos perímetros urbanos, muitas vezes equivalem às dos pescadores. O taxista conta que seu tio avô “trabalhou na Comissão Rondon, instalando a linha de telégrafo entre Cuiabá e Santo Antônio do Rio Madeira, lá pelo começo do século, 1910” (2023, p. 154), quando o marechal ainda não era marechal. Diz que o tio-avô foi pego “tentando violar uma índia”, e que por isso Rondon exigiu ordenou que o prendessem e o mantivessem sob vigia, no lugar de amarrá-lo a uma árvore e espancá-lo até a morte, que seria o procedimento padrão.

A princípio, parece que Rondon surge em sua face humanista, ao contrário do que ocorre em *Nove noites*. Mas, em conversas com o homem, descobrimos que o bisavô de Carvalho teria se apiedado do homem por uma razão peculiar: ambos tinham disfunção erétil. Foi só por isso que o teria poupado da morte.

Depois dos tanques e das mulheres, eles passaram a outros assuntos, falaram sobre política, sobre a república, a ciência e a ignorância. Rondon era muito ligado nessa coisa de ciência. Por isso amarrava e chicoteava, porque não suportava a ignorância (...) (2023, p. 156).

Carvalho se utiliza dessa anedota da cumplicidade masculina para mais uma vez dar às costas à biografia de seu bisavô, a quem se recusa, mesmo vinte anos depois, a fazer reverência — independentemente da hostilidade da recepção.

E, como adiantei, sua interação com a memória de Rondon em *Os substitutos* vale mais pelo que não é dito. Aqui, aparece por meio da forma.

Rondon, desde cedo, palmilhou a Amazônia como um cartógrafo. Assumia a função de alguém que esquadrinha a floresta, desenhando-a, nomeando-a, abrindo espaço para que a civilização adentre a floresta. A primeira missão que recebeu foi a de produzir um mapa do estado do Mato Grosso. E, em certas ocasiões, até levava junto dele presidentes americanos, como vimos. De acordo com Márcio Souza,

pai latifundiário, como do aceno aos massacres que ocorreram naquele espaço ao longo dos séculos — como veremos com mais minúcia nos dois capítulos que se seguem.

“Inferno verde” é uma expressão frequentemente utilizada para referir-se à Amazônia. Em *A invenção da Amazônia*, Gondim (2017 [1994]) afirma que dificilmente se encontrará um relatório de viajante sobre a bacia que não retrate um paraíso transformado em inferno, sobretudo pela ação dos mosquitos. Mas essa expressão, já trivializada, encontra suas raízes em uma fala de Humboldt¹⁰³ — que aparecerá mais à frente. Mas, na ficção e no imaginário brasileiro, ganhou especial tração a partir de um livro de contos. Livro esse que nos leva, mais uma vez, a nos embrenhar nos cipoais da genealogia carvalhiana.

Inferno verde foi primeiro publicado no ano de 1908, pelo diplomata Alberto Rangel. Rangel não apenas conhecia Marechal Rondon, como chegou a colaborar com ele em um periódico — que contava também com a participação de Euclides da Cunha e Lauro Muller, outras duas figuras ilustres.

O livro, escrito um ano antes da primeira expedição de Rondon à Amazônia, o traz como personagem principal do último conto, que dá nome à coleção. Rangel previa que o amigo, embora retratado como corajoso, teria de “abroquelar-se de ferro por dentro” para adentrar a selva amazônica (2018 [1908], p. 157). Que deveria ir “compassando a marcha com o levantamento topográfico” (2018 [1908], p. 162) e que, “para domar o perigo” da floresta, seria prudente vencê-la “a galopadas”.

Foi Euclides quem escreveu o preâmbulo à obra, em que diz, (sobre a Amazônia):

A sua physionomia altera-se deante do espectador immovel. Naquellas paizagens voluveis imaginam-se caprichos de mysteriosas vontades. E, ainda sob o aspecto seccamente topographico, não ha fixal-a em linhas definitivas. De seis em seis mezes, cada enchente, que passa, *é uma esponja molhada sobre um desenho mal feito*: apaga, modifica, ou transforma os traços mais salientes e firmes, como se no quadro de suas planuras desmedidas andasse o pincel irrequieto de um sobrehumano artista incontentavel... (1908, p. 11, grifo meu)

¹⁰³ Leia em: “Inferno verde”, dizia o geógrafo de Silvio Cioffi. Acesso em: <<https://www1.folha.uol.com.br/fsp/1996/1/04/turismo/5.html>>.

A ideia de que a Amazônia é um inferno verde, espaço definido pela indefinição e ilocalizável, pode ser, portanto, rastreada a Rondon. Claro, tem origens muitíssimo mais antigas, que remetem à colonização, como veremos nos próximos capítulos. Mas quem consolida essa expressão *inferno verde* é, justamente, Rangel, inspirado nas aventuras de Rondon. Apesar de toda sua coragem, no conto de Rangel, Rondon sucumbe à malária e aos perigos da floresta. Em estertores, o engenheiro é chamado de “o Vencido”, e tem como últimas palavras “inferno verde”, ao mesmo tempo “dístico e ferrete”, ou seja, um par de palavras que marca a Amazônia como ferro em brasa com o estigma infernal.

Como sabemos, não foi esse o destino do amigo. Rondon partiu em missão no ano seguinte para consagrar-se como o grande pacificador dos indígenas. O grande cartógrafo das selvas amazônicas. E é exatamente isso que Carvalho se recusa a fazer quando borra a floresta e a torna indiscernível.

Portanto, é essa selva de *Os substitutos*, essa materialização inóspita do caos, que desejo adentrar agora, pois é nela que uma geografia pessoal e afetiva, quase a mesma que aparece em *Nove noites*, passa a fazer fronteira com uma geografia histórico-política de rincões inexplorados da história nacional.

Capítulo 3: Arabescos de fumaça: tempo-espço na ditadura

Pessoas da área científica sabem muito bem que o tempo é apenas um tipo de espaço.

H. G. Wells (*A máquina do tempo*)

Vamos! A marcha, o fardo, o deserto, o tédio e a ira

Arthur Rimbaud (*Uma temporada no inferno*)

A partir das comparações com *Nove noites*, vemos que, em *Os substitutos*, Carvalho produz uma série de deslocamentos. Desloca as percepções precisas e imparciais do jornalista para os vislumbres fugazes de um menino reemergido no seio de um adulto que re-membra seu passado. Desloca a instância do autobiográfico para os personagens em quem não esperaríamos encontrar traços de Bernardo Carvalho, ele mesmo. Desloca uma narrativa ditatorial para o ninho do algoz, nos oferecendo um testemunho tangível de uma infância involuntariamente passada em vertigem e clausura espacial.

Nesta seção, vamos ver como Carvalho opera os dois deslocamentos mais decisivos para sua obra: espacial e temporal. Veremos que não é sem consequências éticas que se desloca um romance sob a ditadura para outros cantos.¹⁰⁴ É esse deslocamento que proporciona uma abertura analógica para uma geografia do Brasil Central, do “ilocalizável”, de “onde vivem os índios” — que nos permite, então, expandir nossas noções acerca das consequências temporais desse tipo de representação.

1. Espacialidade carvalhiana: o exótico, o estéril

Não é novidade, na obra de Bernardo Carvalho, a exploração ficcional de diferentes territorialidades, conforme abordamos nos “**Modos de ler**”.¹⁰⁵ Nos contos de

¹⁰⁴ Tomo de empréstimo o título do romance homônimo de Maria Valéria Rezende (2016), que opera esse deslocamento para a comunidade de Olhos d’Água, na Paraíba, além de ecoar o célebre texto de Foucault, “De outros espaços”, importante para esta pesquisa.

¹⁰⁵ A abordagem das questões geográficas na obra de Carvalho se faz presente na crítica, sendo o trabalho mais notável *Landscape’s Revenge*, de Caio Yurgel (Duke, 2018), referenciado diversas

Aberração (1993), os personagens transitam de Caracas a Dubrovnik, de Los Angeles a Santiago, de Tânger à serra de Petrópolis. Há, inclusive, nas três primeiras histórias, a prevalência de espaços cronologicamente situados sob regimes autoritários: o Brasil da ditadura, a Alemanha nazista e a Espanha de Franco. Em *Onze* (1995), as vidas e destinos de onze pessoas no Rio de Janeiro estão ligadas, por meio do magnetismo do duplo, à vida de onze pessoas em Paris. Seu romance *As iniciais* (1999) se desenrola em um ambiente heterotópico — um antigo mosteiro abandonado em uma ilha —, e a narrativa se cinde para continuar, uma década mais tarde, a um oceano de distância. *Medo de Sade* (2000) se situa na França revolucionária. *Nove noites* (2002), no interior do Brasil, em territorialidades várias. *Mongólia* (2003) chega a Altai-Gobi, nesse país espremido entre a Rússia e a China. Em *O sol se põe em São Paulo* (2007), transita entre o bairro Liberdade, na capital paulista, e o Japão da Segunda Guerra Mundial. *O filho da mãe* (2009) nos leva para a segunda guerra da Chechênia, em 2003. *Reprodução* (2013) é um romance de clausura, embora os muros que cerceiam o protagonista sejam os de uma sala de aeroporto, local de trânsito absoluto. E a lista continua.

Como nota Caio Yurgel já na introdução de *Landscape's Revenge* (2018), a profusão de todos esses cenários podem ser tomados, a primeira vista, como um mero recurso ao “exótico”. No entanto, esse cosmopolitismo literário funciona como indício de um mundo que, aos poucos, se desfaz. Essa paisagem é sempre representada do ponto de vista da ironia (o exótico), ou do apocalipse (o estéril). (Yurgel, 2018, p. 73). A paisagem de um mundo que, segundo ele, aponta para uma ecologia da falha, ou, nos termos do argentino Mariano Siskind, um cosmopolitismo da perda.

Em um mundo como esses, em pleno desfazimento, investigar a paisagem pode ser um bom caminho para desvendar seus projetos literários, conclui Yurgel. Afinal, “o modo como articulam essa paisagem revela não só suas preocupações

vezes ao longo deste trabalho. Antes dele, incursões mais curtas incluíram “O narrador e a paisagem: Milton Hatoum, Bernardo Carvalho e o fim do projeto de uma literatura nacional”, de Dolabela Chagas e Dárley Suany Leite dos Santos, e “*Mongólia*, de Bernardo Carvalho: romance de espaço e imagologia”, de Fragale Pate Nuñez, entre outros.

estéticas e preferências estilísticas, mas também os objetivos literários mais amplos” (Yurgel, 2018, p. 1, tradução minha).

Em seus dois últimos livros, *O último gozo do mundo* (2021) e *Os substitutos* (2023), Carvalho volta ao Brasil, mas estabelece relações *sui generis* com o espaço — no primeiro, o contexto pandêmico elimina o que havia antes de reconhecível, criando um mundo desmundializado (Siskind, 2020, p. 9) pela doença e pelo delírio. No segundo, a narrativa se desenrola no transe entre o espaço heterotópico de um avião bimotor e uma nave espacial, isto é, no transe entre as dimensões do global e do planetário, para usar os termos de Chakrabarty.

No caso de *Os substitutos*, o bimotor sobrevoa terras amazônicas que são também lugares irreais. Seu caráter alienígena é triplamente produzido. Em primeira instância, pela sobreposição de paisagens de mata com miragens espaciais. Em segunda, pela alienação sistemática produzida entre o narrador e os territórios, em constante estado de dissociação e voo cego. E, em terceiro, pelo próprio estatuto das terras e fazendas que habitam quando pisam o solo, criadas a partir do artifício das “terras devolutas”, que não foram por ninguém devolvidas, e que são, em si, um conceito inventado para justificar um processo de grilagem generalizada¹⁰⁶ de um Estado clientelista durante o regime militar.

O aspecto para o qual desejo atrair atenção não é, no entanto, apenas a espacialidade — sobretudo tendo em vista que a ambientação geográfica do romance coincide em partes com *Nove noites*, como vimos — e sim a articulação entre as relações de espaço e tempo e sua assimilação para a conformação deste novo projeto literário. Chamo atenção para o fato de que, no caso da ditadura, não é sem implicações que se desloca a ação ficcional territorialmente.

2. Sobre a Amazônia, sob a ditadura

Ao pensarmos no período de 1964 a 1985, pensamos primeiro na tortura, na guerrilha, no Araguaia, na Casa da Morte, no DOPS, no DOI-Codi, no SNI, no Golbery do Couto e Silva, na Inês Etienne, no Vladimir Herzog, no Edson Luís, no

¹⁰⁶ Adoto a definição do Ministério do Desenvolvimento Agrícola (MDA) e pelo Instituto Nacional de Colonização e Reforma Agrária (Incra), qual seja: “Genericamente, toda a ação que objetiva a transferência de terras públicas para o patrimônio de terceiros constitui uma grilagem ou grilo, que tem seu início em escritórios e se consolida em campo mediante a imissão na posse da terra. (Incra, s.d., p. 12s.)”.

Coronel Carlos Alberto Brilhante Ustra, no AI-5, no Caetano Veloso, no Chico Buarque, no General Garrastazu Médici, nos "anos de chumbo", no Julinho da Adelaide, no exílio, em "Debaixo dos caracóis dos seus cabelos", no General Castello Branco, em Jango, na censura, no Marighella, em Ernesto Geisel, no Elio Gaspari, no ano de 1968, no ano de 1964, no ano de 1985, no ano de 2018, na reforma agrária, nos Festivais da Canção, nas receitas de bolo, no General Costa e Silva, na discussão sobre os termos “ditadura militar” ou “ditadura civil-militar” ou “ditadura empresarial-militar”, na Operação Condor, no Governo Figueiredo, na distensão lenta, gradual e segura, nos desaparecidos, nos suicidados, na Anistia, nos choques elétricos, nos crimes de sangue, na moral e nos bons costumes, na Comissão da Verdade, e, com alguma sorte, nos Estados Unidos.

Mas não é esse o imaginário ou o léxico que compõem a ditadura de *Os substitutos*. No romance de Carvalho, a ditadura aparece em sua face civil-empresarial. É a ditadura das transações escusas, do imperialismo estadunidense — sutil, mas presente —, do entreguismo, das políticas clientelistas de Estado, da mata virgem, da madeira de lei, do cachimbo no canto da boca, do Cerrado, do extermínio das populações indígenas, dos latifúndios, das terras devolutas, do Brasil Central, das contas na Suíça, dos aviões bimotores, das viagens a Miami Beach, da *Malaria Vivax*, do Rio das Almas, dos filmes de banguê-banguê, da Bíblia, das espingardas 22, dos arsenais caseiros de munição e das pequenas cidades com grandes nome de santo.¹⁰⁷

Nem tanto um romance *sobre* a ditadura, *Os substitutos* talvez esteja mais próximo de um romance *sob* a ditadura. E sob um prisma especialmente interessante. O que ele faz em *Os substitutos* é, então, abandonar as cidades, por muito tempo “herdeiras do cenário nacional” (Schøllhammer, 2021, p. 76) e “palco exclusivo da produção literária contemporânea” (Dalcastagnè, 2015, p. 11), para se aproximar de outras fronteiras, cenário de outras catástrofes: a Amazônia. Fato é que o menino e seu pai — e as eventuais esposas, cunhados e profissionais do sexo — rasgam os céus em *sobrevo*o pelos territórios amazônicos, ainda que, em sua recusa ou impossibilidade de olhar para baixo, o narrador nos sonegue os detalhes topográficos que espalha em *Nove noites*.

¹⁰⁷ Um imaginário que remeteria, hoje, à tríade que no senso comum costumamos localizar no Congresso Nacional com as bancadas da “Bíblia, do Boi e da Bala”.

Vejamos, agora, de que modo ele constrói essa espacialidade outra de *Os substitutos*, tomando como base, mais uma vez, a comparação com *Nove noites*. Vejamos de que bebe e o que rejeita, e de que modo a espacialidade dos dois livros colidem ou coincidem.

3. És tu, Brasil?¹⁰⁸

“Selva!”

Brado de Guerra do Exército Brasileiro

Ilha do Bananal, Alto Xingu, Serra do Roncador, Vale do Araguaia, rio das Mortes, rio Cristalino, rio Vermelho — que é verde —, rio Culuene (ou Kuluene), rio Paraguai. Carolina, São José, Araguaína, Corumbá, Simões Lopes, Cuiabá, Imperatriz, Urupuxete, Recursolândia, Cajari. Brasília, Goiânia, Palmas. Pará, Maranhão, Goiás e Tocantins. Santa Cecília, Suiá Miçu, Tracajá, Serrinha. Vitoriasas. O estaleiro, Pipes; o Posto, Leonardo (ou Manoel da Nóbrega); o povoado, Cabeceira Grossa. Os confins, Miracema (do Tocantins). Karajá, Trumai, Krahô, Kayabi, Nahukwá, Suyá, Kamayurá. Txikão, Waurá, Yawalapíti.

Essa é a paisagem — topográfica, fluvial, étnica — disposta diante do leitor de *Nove noites*. Toda ela percorrida através dos arquivos de um jornalista que, por sua vez, sobe com um antropólogo na boleia de caminhões, lombos de burro, canoas e aviões.

Essa profusão descritiva, marcada por uma precisão lapidar, supre critérios não só paradigmáticos, como sintagmáticos: o narrador chega a ressaltar que o território que Buell Quain palmilhava — a pé, mesmo, entre Cabeceira Grossa e Carolina — à “época ainda fazia parte de Goiás e hoje pertence ao estado do Tocantins” (2002, p. 12).

Na narrativa substituta, porém, o agrimensor some. Não há topônimos à vista. Acompanhamos um narrador que re-membra seu passado em voo cego. Há o

¹⁰⁸ Tomo o nome de empréstimo da dramaturgia escrita por Thiago Scarpat e encenada por Giovanna Nader, Luiza Loroza, Lucas Sampaio e Igor Pedroso em 2024 no Teatro Oi Futuro.

Almas, o rio; que divide as cidades de Barra do Almas e Almada, como Buda e Peste. Há o povoado de São Félix, que supomos ser o do Araguaia. E só.

Para não dizer “só”, há menções topônimos citadinos, como o aeroclube de São Paulo, a Brasília e os bairros de Ipanema e Copacabana. Agora, sim. Só.

Os espaços exteriores, na narrativa carvalhiana, passam por um processo de desmonte, de *desconstrução*. O que imperam são os “tiques”, descrições repetitivas, recortadas e mencionadas no **Capítulo 2**, que formam uma paisagem artificial e decorativa. Vejamos algumas delas em seu corpo textual completo.

3.1. Uma cidade-maquete

E foi assim que eles *sobrevoaram* a cidade e se *afastaram* dela, *sobre os campos e a mata e o rio que serpenteava pelos campos e pela mata*, e depois voltaram a *sobrevoá-la* e a se *afastar* de novo. (2023, p. 35, grifos meus).

Este é o tipo de frase capaz de fazer um leitor — daqueles que se espigam atrás dos ditames da boa redação e frequentam assiduamente o Vocabulário Ortográfico da Língua Portuguesa (o do sítio web da Academia Brasileira de Letras, é claro) —, folhear as páginas pré-textuais em busca da graça dos revisores. Um leitor como esses soltaria um lamento a respeito da qualidade dos serviços editoriais na atualidade, ou quem sabe, no caso de um com mais escrúpulo social, constataria (e contestaria) a *uberização* do trabalho dos profissionais do texto, cuja remuneração está pra cá de aquém do necessário para pagar o azeite e lhes permitir gastar tempo à caça daquilo que mais amam: as repetições. Repulsivas repetições, o *ojo de bife* do *lumpen* da palavra: as primeiras a serem cortadas, em suas formas mais saborosas — lexicográficas, aliterativas, assonantes, paronomaicas, onomatopaicas. Isso no caso de bons livros, é claro. Escritos por bons escritores e publicados por boas editoras.

Mas, como vimos com Yurgel, a literatura de Carvalho tem algo de deslocado. O próprio autor já afirmou duvidar da própria relevância graças à sua dicção pedestre, tão distante das pompas arcaizantes ou das prosas poéticas pós-modernas (com o perdão da aliteração e, agora, da assonância). Mas essa descrição,

que gagueja nos *campos e campos, matas e matas*, funciona, como decifrou Yurgel, como um caminho para perscrutar camadas subterrâneas da ficção carvalhiana.

Essa natureza *décor* e artificial nos dá sinais de uma percepção memorialística que emperra, de alguém que navega com dificuldade as imagens da própria infância. O momento traumático que funciona como emblema para a relação entre pai e filho nos dá uma pista do porquê essa natureza pode ter se liquefeito entre *Nove noites* e *Os substitutos*. Refiro-me à cena em que o pai tem um ataque de *Malaria Vivax*, obrigando o menino a assumir o manche.

“Segura o manche!”, o pai ordenou. “Mas não dá pra ver aonde a gente tá indo!” “*Não precisa ver*. Basta olhar os instrumentos”, o pai repetiu, a voz entrecortada, os dentes trincados. “Tá vendo a bússola? Embaixo tem o barômetro...” “Tem o quê?” (...) Basta manter os olhos nos instrumentos, *como se estivesse em voo cego*, à noite, dentro das nuvens. *Não precisa ver o mundo lá fora*. Vai dar tudo certo”, o pai tentava acalmá-lo, batendo os dentes. (Carvalho, 2023, p. 28, grifos meus)

A partir desse, momento a dissociação se sobrepõe à memória. As instruções claras do pai — de que não olhasse para fora —, se transportam para a própria tessitura da narrativa. Ele já “não olhava para os lados, nem para fora nem para o pai. Seguia as instruções como se uma voz do além o guiasse. (2023, p. 33)”. E, assim, sublima as potenciais descrições românticas dos poetas (ou tétricas, de Euclides, ou infernais, de Rangel). As imagens da Amazônia que sobrevoa — e mesmo do bimotor — foram apagadas e substituídas por objetos artificiais. Pensava nos instrumentos “como se fosse um brinquedo”, via a cidade de cima como algo “irreal”, uma “*miniatura* perdida na vastidão do mundo exterior” (2023, p. 31, grifo meu). O pai seguia com as orientações, repetindo-se:

“Segue em frente. *Não muda nada*. Sempre em frente, até passar o pior. *Não precisa olhar pra fora pra saber onde está*. Basta prestar atenção nos instrumentos e vai dar tudo certo. Os instrumentos estão no lugar do que você não pode ver”. (2023, p. 34)

“Era como se”, diz o menino, “as informações mais urgentes só pudessem ser ouvidas pelo mantra da repetição.” E o mantra da repetição, seguido religiosamente pelo filho, é o que guia suas percepções do mundo ao seu redor. Um mantra que é também uma ode ao esquecimento e à alienação. “Só quem percorre a estrada a pé (e não em sobrevoo de aeroplano) sente o seu poder em um modo como ela, a cada curva, faz saltar do terreno plano objetos distantes, mirantes, clareiras,

perspectivas.”, diz Benjamin, em conhecida passagem de *Rua de mão única*, coletada aqui via “Esconde-esconde com a morte: contratempos”, de Rosana Kohl Bines. O menino vê a mata em constante estado de sobrevoo, e um sobrevoo antolhado empertigado.

Mas, mesmo quando percorre a cidade a pé, as construções da cidade são cópia e espelho uma da outra. É uma cidade-maquete, composta de pecinhas de uma mesma forma. O hospital é descrito como uma “casa térrea e comprida, pintada de verde” (2023, p. 53). O banco era “como o cinema do outro lado da rua”, e “tinha três portas duplas de madeira, altas e estreitas” (2023, p. 61). Já o cinema era “como o banco, uma casa térrea, só que pintada de verde como o hospital” (2023, p. 62).

Toda uma cidade construída por analogia, por contágio. Parece haver pouco insumo arquitetônico para reconstruí-la. Uma memória se engancha e se funde na outra, formando uma cidade-fantasma, pouco realista.

O narrador não só se dá conta desse fato, como o traz à tona. “Banco e cinema compartilhavam a mesma arquitetura bruta e despojada, *alternando o lugar do sonho naqueles confins, entre dinheiro e imaginação. É possível que houvesse uma lógica no espelhamento.*” (2023, p. 62, grifos meus). A lógica parece ser mesmo a de quem adotou o mantra do pai como procedimento vital: pilotar é preciso, ver o mundo lá fora, não. Conhecia o mundo mediado por instrumentos: barômetros, bússolas, painéis, altímetros: esses, sim, todos nomeados. Olhar para baixo sem sua ajuda significava entrever “ruas e carros minúsculos”, dando-lhe a temível “consciência de onde eles estavam”. Com os instrumentos, no entanto, o abismo parecia mais abstrato e, portanto, mais palatável.

O ímpeto agrimensório do narrador de *Nove noites* dá lugar, então, a lembranças paisagísticas pós-fabricadas: maquetes, miniaturas, ferramentas apaziguadoras de um menino que, enquanto criança, afastou-se do real o quanto pôde. Delineia os contornos estupendos de uma geografia morta.

Embora se passe em meio à selva, a cor verde adere, no livro, menos ao campo da natureza que ao da náusea. Verde é a cor do hospital, onde seu pai é atendido em pleno bater de dentes. É também a cor do cinema, de onde o pai sai trôpego de culpa após uma cena de massacre indígena. É a cor do banco, onde o pai

era tomado de desconfiança e medo. Quando o genro aerofóbico escapa do bimotor, ele desce “verde e trôpego” (2023, p. 43). Verde é a cor das paredes e da cortina de veludo de um hotel “sinistro” em que se hospedaram em uma viagem aos Estados Unidos (2023, p. 176). Em outro hotel, quando ligavam a tevê, “interferências deformavam e duplicavam os corpos com uma aura *verde*” (2023, p. 70).

Esse verde que falha em verdejar e aparece como símbolo de morte e devastação da natureza em algumas obras artísticas que orbitam *Os substitutos*. Em *Nove noites*, Buell Quain chama Carolina de uma “cidade morta” (2002, p. 116), fazendo lembrar o o “campo morrediço” do *Inferno verde* de Alberto Rangel (2018 [1909], p. 48), campo esse banhado em uma “tinta forte de sépia”. Ainda em *Nove noites*, quando o menino substituto toma conta da narrativa, diz que, conforme adentram a mata virgem na caçamba do caminhão, derrapam “pelo atoleiro daquele *mar de lama*”. Chega a colocar em palavras inteiriças: “O desmatamento deixava a selva em polvorosa” (2002, p. 66). Em *Quarup*, a terra era como “torrões de terra duros de sol”, torrões “que se derretiam como açúcar mascavo nas águas de lama” (p. 390). Em *Coração das trevas*, a floresta é descrita como um lugar “sem forma”, com “correntezas de morte em vida, cujas margens apodreciam na lama” e “cujas águas espessadas em limo invadiam os manguezais retorcidos” (2018 [1899], p. 25). *Apocalypse Now* (1979), filme de Francis Ford Coppola que leva o romance para a Guerra do Vietnã, é tomado por uma natureza empantanada e lamacenta. Esta adaptação deslocada corrobora, a um só tempo, a paranoia das cores e a ideia de transmutabilidade dos tempos.

Nessas obras, os colonos são colocados como intrusos, e a Natureza se revolta, usando seu arsenal cinzento: a lama, o limo, o lodo, aprisionando-os em uma catacumba superaquecida. A natureza selvagem perde, nesses relatos, sua coloração romântica para se transformar na antessala da morte. A interpretação visual que Rosangela Rennó fez de *Coração das trevas* também traduz a incursão do homem pela mata numa noite pardacenta e eterna.¹⁰⁹ As imagens, que se alternam com o texto, começam em um esquema *p&b*, materializando o que Euclides chamou de um “verde negro das folhas”, daqueles de embotar a vista de

¹⁰⁹ Refiro-me à edição da Editora Ubu, com tradução de Paulo Schiller e posfácio de Bernardo Carvalho, de onde também retirei o trecho citado.

quem segue pela mata (p. 18). Em Rennó, vê-se as árvores em fragmentos, nada em completude ou com precisão. Tudo está turvo. Vê-se tudo de muito perto, portanto quase nada se dá a ver completamente. As imagens são granulares e descontínuas, ao mesmo tempo que se autorreferenciam e autorrevelam, quando nos mostram, por vezes, a imagem inteira de galhos que, em seu recorte anterior, mais lembravam a figura de um inseto. E indistinção entre árvore, galho, cobra e inseto e o galho; entre um jacaré bocarrão e a margem de um rio, galvaniza visualmente uma floresta cifrada, que camufla seus perigos. Um lugar onde uma imagem pode rapidamente ceder lugar a outra, mais ou menos ameaçadora, a depender da sorte do passante. A visão nunca é propriamente o que ela significa de pronto, o que coloca o leitor — que encarna, de sua poltrona, o marinheiro mercante, o sertanista, o caboclo, o indígena, o ribeirinho, o viajante — em um estado constante de alerta e fabulação, ou, nas palavras de Euclides, num imaginoso fabular de agruras.

E é esse verde “*a mesma cor do capim que cobria o morro sob o sol, ao lado do aeroporto*” (2023, p. 66, grifo meu), onde estavam os destroços do avião, às margens do Araguaia. É a memória verde do avião, dos guerrilheiros mortos, dos indígenas dizimados, que irrompe, nauseabunda, se alastrando “pelos arredores da cidade até o início da mata, por analogia com a natureza, para evitar que se destacassem dos campos em volta, *como se lhes faltasse imaginação*, o verde servindo de camuflagem (mas nem tanto) (...)” (2023, p. 66, grifo meu).

Essa memória difusa está em consonância com a feitura de um novo projeto literário, um que deseje enquadrar essa história no contexto da ditadura. Em seu artigo “A história natural da ditadura” (2015), Schøllhammer comenta, entre outros romances, *K. — Relato de uma busca*, de Bernardo Kucinski. Sem dúvidas um dos principais no rol de clássicos contemporâneos sobre a ditadura brasileira — senão o principal — o romance, segundo Schøllhammer, permite que o leitor preencha os “cantos ignorados pelos historiadores”. A obra, porém, não se encaixa na categoria de “ficção histórica” (à qual eu possivelmente aludo quando me refiro ao que seria um romance “sobre” a ditadura), e isso se dá graças à “facilidade com que abre mão dos detalhes documentais”. Sua proposta ficcional, diz Schøllhammer, não é a de simplesmente *revisar os fatos* (2015).

Os fatos também passam sem revista em *Os substitutos*. Dado o caráter declaradamente autobiográfico do romance — e toda a dissecação que já fizemos das divergências e confluências do romance com *Nove noites* — vemos que Carvalho disporia do arquivo documental necessário para produzir um romance que esquadrinhasse o Araguaia que conheceu. Dispõe também (ou ao menos já dispôs um dia) do ímpeto de produzir livros que sejam verdadeiros monumentos à pesquisa arquivística, como é *Nove noites*. Mas não é esse o caso de *Os substitutos*. Neste livro, o autor não só abre mão dos detalhes, como os esconde, os disfarça, camuflando-os em meio ao texto, à paisana.¹¹⁰ Recusa-se a deixar uma trilha de sucatas, obrigando o leitor a percorrer o caminho sem ajuda de instrumentos. Tampouco acende a luz, apaga-a de vez, deixando-nos tatear no escuro e seguir a trilha de vagalumes. De tocaia, nos arrastamos com a ajuda de uma grande orelha à escuta do bater se suas pequenas asas.

Estão ausentes, portanto, paisagismo e topônimos. Como vimos nos **Modos de ler**, os nomes são questão de suma importância na constituição da obra do autor, e sua completa eliminação não pode ser senão o mais deliberado dos recursos narrativos — sobretudo quando comparado a *Nove noites*.

E os nomes faltam quando a terra é nova. Sabemos isto desde a Carta de Pero Vaz de Caminha. Ao chegar ao Novo Mundo, os europeus domesticaram-no também através da prática da nomeação. “Na Terra sem história”, disse Euclides ao pisar em terras amazônicas, “os primeiros fatos escrevem-se esparsos e desunidos nas denominações dos sítios, ou seja, *sem nome, sem história*.” (Cunha, 2016 [1909], p. 51).

Carvalho nos impõe uma busca por sentidos que venham ao nosso socorro e esboce novas cartografias. O que pretendo argumentar é que essa busca, situada em um Brasil historicamente “à margem da história” e, sobretudo, à margem da historiografia da ditadura militar, define um dos eixos principais do romance de Carvalho.

¹¹⁰ Como é o caso de *Perdidos no espaço*, que aparece mencionado enquanto obra visual em *Nove noites* e mascara-se no texto em *Os substitutos*, como veremos no Capítulo 5.

4. Não verás país nenhum: retratos de um Brasil ilocalizável

Começa agora a floresta cifrada

Raul Bopp (*Cobra norato*)

Em “A impossível memória de Araguaia: um patrimônio sem memorial?”, Roberto Vecchi faz uma oportuna aproximação entre a guerrilha do Araguaia e Canudos, classificando ambos como “massacres impunes que não se fixam em nenhuma página de história” (2020, p. 46). “O que é subtraído no caso de Araguaia”, diz, “não são só os corpos das vítimas da violência do Estado autoritário que se justifica pelo álibi da guerra. Mas é mesmo uma página da história do Brasil sujeitada à eliminação e ao recalçamento induzidos.” (2020, p. 45)

Em Canudos, porém, tivemos um investigador-jornalista que entrou para a história com a produção de profusas páginas não apenas sobre a luta, mas também sobre o homem e a terra: Euclides da Cunha. Vecchi chega a citar um dos trechos mais glosados da obra:

Canudos tinha muito apropriadamente, em roda, uma cercadura de montanhas. *Era um parêntesis; era um hiato. Era um vácuo. Não existia.* Transposto aquele cordão de serras, ninguém mais pecava (Cunha, 1998, p. 464 *apud* Vecchi, 2020, p. 46).

Euclides registrou com precisão geométrica não só o que aquelas paragens tinham de presença, de relevo, mas também de ausência, de vazio.

“O que funda a impossibilidade de Araguaia, hoje”, continua Vecchi, “é um vácuo análogo ao flagrado por Euclides no Brasil ignoto, que o tempo parece não conseguir preencher, a base da sua ilocalizabilidade ainda atual”. (2020, p. 46). Euclides traça, munido de sua pena e de sua Kodak, um fotolivro de literatura dos sertões,¹¹¹ que figura hoje, sem dúvida, em todos os cânones — literário, jornalístico, foto e cartográfico. O que é que nos resta do Araguaia?

¹¹¹ Para a concepção de *Os sertões* enquanto projeto multimodal e intermediático e profundamente dependente da relação com o cartográfico, ver Fernandes, A. L.; Queiroz, J. “Os Sertões de Euclides da Cunha: a intervenção de uma “tecnografia” intermediática e multimodal”. *MATLIT: Materialities of Literature, [S. l.]*, v. 9, n. 1, p. 79-102, 2021.

Para nós, é ainda um hiato. Em *Antes do passado: o silêncio que vem do Araguaia*,¹¹² Liliane Haag Brum narra o desaparecimento do seu tio, Cilon Cunha Brum, militante comunista desaparecido no chamado Bico do Papagaio (local de fronteira entre Pará, Maranhão e Tocantins e importante foco da ação). Brum questiona o uso do termo “guerrilha”, preferindo “extermínio” — visão esta não contestada nem mesmo por alguns setores do regime, a exemplo do General Fiuza de Castro que, ao se referir à luta do Exército contra a subversão, soltou: “foi a mesma coisa que matar uma mosca com um martelo-pilão” (Napolitano, 2014, p. 121).

4.1. A esponja molhada de Euclides

Em *Os substitutos*, Carvalho passa a esponja molhada de Euclides sobre a Amazônia. Muitas das impressões euclidianas sobre a região amazônica são duramente refutadas pela historiografia atual. O título da obra em que se debruça sobre a região — *À margem da história* (1909) —, bem como o nome da primeira seção — Terra sem história (Amazonas) — já prefiguram o que virá a seguir. As duas palavras que inauguram o texto tampouco trazem bons augúrios. “Ao revés”, diz ele que do que se pintou nas páginas singularmente líricas” de viajantes como Humboldt, que contemplaram a “hileia prodigiosa com um espanto quase religioso”, a impressão que causa o Amazonas real é a de vê-lo menor. “É de todo em todo inferior a um sem-número de outros lugares no nosso país.” (2006 [1909], p. 17).

A decepção de Euclides foi tamanha que o regime militar não foi capaz de se apropriar dos escritos de um dos nossos maiores glosadores nacionais com fins de propaganda. No escopo da chamada “Operação Amazônia”, os documentos e panfletos entusiásticos da ocupação da “hileia” recorreram mesmo às antigas descrições “religiosas” de Alexander von Humboldt, como veremos no próximo capítulo.

Mas a aversão de Euclides àquela paisagem não é de ordem meramente estética. Se fosse, aliás, teria menor potencial ofensivo. Algumas assertivas impressionam por sua crueldade, como “O bandeirante foi brutal, inexorável, mas

¹¹² Liliane Haag Brum. *Antes do passado: o silêncio que vem do Araguaia*. Porto Alegre: Arquêpelo, 2012.

lógico. Foi o super homem do deserto.” (2006 [1909], p. 64). Destaca-se também sua afirmação de que a ferrovia Madeira-Mamoré, causa de muito trabalho análogo à escravidão e morte, é, sobretudo, “uma grande estrada internacional de aliança civilizadora, e de paz.” (2006 [1909], p. 99).¹¹³

Mas há uma brutalidade que é certamente maior, e que está camuflada no seu tratamento topográfico da região. “Em poucas horas”, diz Euclides, “o observador cede às fadigas de monotonia inaturável e sente que o seu olhar, inexplicavelmente, se abrevia nos *sem-fins daqueles horizontes vazios e indefinidos, como o dos mares*” (2006 [1909], pp. 17-18).

Esta brutalidade é de ordem culposa, certamente. Mas o fato é que contribui para o imaginário do ilocalizável que evoca Vecchi. O vazio e o indeterminado convocam o massacre. Como exterminar um espaço jamais delimitado? “É incalculável”, resalta ainda Euclides, “o número de minúsculas batalhas travadas naqueles sertões, onde reduzidos grupos bem armados suplantam tribos inteiras sacrificadas há um tempo pelas suas armas grosseiras e pela afoiteza no arremeterem com as descargas rolantes das carabinas.” (2006 [1909], p. 59). A indefinição mostra-se amigada da matança.

No audiovisual, esta amizade foi bem representada em *Bacurau* (2019), de Kleber Mendonça Filho e Juliano Dornelles. No filme, um grupo de estadunidenses (liderados por um alemão) vem ao Brasil para praticar uma modalidade de jogo tão tecnológico quanto distópico: a caça recreativa de “autóctones”. Para isso, escolhem a pequena cidade de Bacurau, localizada em algum lugar “a oeste de Pernambuco”.

Antes de proceder ao massacre propriamente dito, a primeiríssima providência dos caçadores é tornar a pequena Bacurau ilocalizável: varrê-la do mapa, passar sobre ela a esponja molhada de Euclides, mas, dessa vez, empapada de sangue. Primeiro, com o uso da técnica: usam bloqueadores para que a cidade não seja mais rastreável por sistemas de satélite. Aquele povo, já tão ensimesmado e distante de qualquer localidade reconhecível, torna-se ainda mais isolado. Só então, depois de garantir sua dos registros topográficos oficiais — cartográficos e de satélite — o grupo lança mão de suas armas “*vintage*” para acumular “*kills*”, em

¹¹³ Para criticar a construção da Transamazônica e escapar da censura, Márcio Souza escreve *Mad Maria*, romance que se debruça sobre a construção da Ferrovia Madeira-Mamoré, e que produz uma inesperada aproximação com a minha própria biografia, em um imbróglio acadêmico-ficcional carvalhiano, como veremos adiante.

um jogo macabro que troca vidas humanas por pontos. O grupo de americanos começa, assim, uma carnificina de que pretende sair impune, derrubando corpos que se juntariam à poeira da terra batida para nunca mais serem encontrados.

À luz do texto de Vecchi, a cena em que o professor primário abre o mapa para mostrar às crianças onde fica *Bacurau*, procurando-a com dificuldade entre os pontos marcados e nomeados, ganha densidade. “As suas linhas”, como diria Euclides, “embaralham-se nos traçados revoltos de uma fuga.” (2016 [1909], p. 48) E “A história da paragem nova antes de escrever-se desenha-se. (2016 [1909], p. 86). Existir na materialidade do papel sobre a qual se desenham os mapas simboliza uma espécie de âncora existencial, uma prova de vida daquele pequeno povo. Essa cena marca uma resistência do povo de Bacurau à indefinição cartográfica euclidiana. Embora Euclides se refira, em sua obra, a um outro bioma, veremos que, independente do bioma, impera em todo o interior do Brasil — e em muitas paragens da América Latina — a ideia de que a terra é “vastíssima, despovoada, quase ignota” (Euclides, 2016 [1909], p. 49). Terra que “É inapreciável. Não há abrangê-la com a escala mais favorável dos mapas” (2016 [1909], p. 35). Terra que convida ao massacre.

Também em *Os substitutos*, impera a imprecisão toponímica, como já vimos. Imprecisão que convida ao extermínio, e que paira sobre o romance até revelar-se nas páginas finais.

Apesar do astigmatismo crônico que assola nosso narrador, há um momento em que, mesmo em voo cego e guiado por instrumentos, algo se revela. Quando assume o manche durante o pico de febre do pai, tem uma única visão do mundo exterior: os destroços de um avião. Aquele vislumbre desperta nele uma curiosidade que persiste ao longo de todo o livro, irrompendo por meio de perguntas que faz ao pai, e culminando na cena em que o interpela na frente de seu gerente de banco, durante um jantar. É este o único momento do romance em que diferentes discursos a respeito da ditadura militar aparecem explicitamente, e em confronto. Julgo, portanto, que valha lançar sobre ele olhar mais cuidadoso.

Eis a cena: o gerente do banco, com quem o pai mantém conchavos extrativistas, lhes oferece um aconchegante jantar em família. Sua esposa voa, como uma mosca, perguntando a todos se não querem se servir dessa ou daquela iguaria que preparou. Enquanto isso, um menino insolente comenta ao pé do ouvido do pai que gostaria de subir o morro ao lado do aeroporto. O cochicho chega aos ouvidos do gerente, que se interessa pelo espírito aventureiro do garoto, mas o avisa que não há nada lá para se ver. O pai explica que a razão de tanta curiosidade fora a visão impressionante da fuselagem queimada do avião à beira da pista. A esta altura, o pai já previa o que viria pela frente. Disse o que disse para logo “cortar a exibição do fazendeiro”, sabendo que o assunto seria “explosivo” (2023, p. 77).

Dito e feito. O fazendeiro dispara: “Sabe o que é um subversivo?”. Diante do olhar intimidado do garoto, o pai vem ao seu socorro mais uma vez: “Ele só quer saber por que o avião foi queimado (...) Expliquei que um grupo de bandidos estava tentando escapar, sequestrando um avião, quando foram impedidos pelo exército” (2023, p. 77). Em uma diplomacia à garfo e faca, o pai amansar a história, tornando-a menos indigesta.

Desnecessário dizer que não funciona: o episódio desencadeia ira desarvorada no latifundiário, personagem sagazmente utilizado por Carvalho pra escoar boa parte do discurso moral e político sobre a ditadura que aparece no romance. Livra-se, assim, da necessidade de produzir sucatas — embora haja, ainda, uma grande sucata em jogo na conversa, um enorme *Cessna* branco na sala. Dois: um, destroçado com os corpos jamais encontrados de guerrilheiros; outro, de onde se atiram bombas e se acabam com sociedades indígenas inteiras em favor da posse ilegal de terras.

Antes de retornarmos à cena ditatorial em jogo, um pequeno aparte sobre a narração. Carvalho preocupa-se em justificar, de um modo ou de outro, todo o material que insere entre aspas, já que o tempo transcorrido entre infância e a meia-idade não permitira acesso fácil a lembranças *ipsis litteris*. Ao contrário do narrador de *Nove noites*, que detinha passe livre para embrenhar o leitor nos seus alfarrábios,

este é um narrador que se justifica. Ou, como diz Arrigucci Jr. a respeito dos narradores de Cortázar, é um narrador que “se espiona” a todo momento.¹¹⁴

O narrador de Carvalho sutilmente oferece ao leitor satisfações a respeito de como cada informação foi parar, enfim, no texto. Afinal, embora as memórias infantis tomem a maior parte do livro, sabemos que é um adulto que narra a história. Como poderia ele se lembrar com tanta precisão de falas, diálogos, trechos de livros, fotografias? O caso da última explica-se com facilidade: ele ainda tem esse registro fotográfico, consegue pegá-lo em suas mãos, e o descreve em todo o seu desfazimento. Quanto aos trechos do livro, bem, imagina-se que o exemplar pode ter sido preservado na sua estante, revirado em algum baú, ou que o tenha recebido junto aos demais itens do espólio do pai, quando de sua morte. Já os diálogos do pai com os militares impõem um desafio maior. Como justificar que o narrador se lembre das falas dos militares, em sua integralidade, para que ele pudesse se livrar, assim, do fardo de transformar-se em um narrador-cronista, um sucateiro da pior espécie? Carvalho parece encontrar uma solução. “O que ele na infância não podia imaginar (e o militar tampouco)”, diz, “era que o pai levasse um gravador na pasta de couro” (2023, p. 24).

Mas a solução, até a ele, parece pouco convincente. Ele logo arremata: “Era a mais completa contradição.” E continua:

Entre as fotos e os objetos de valor sentimental que ele viria a herdar por intermédio da irmã, mais de trinta anos depois, meses após a morte do pai, os poucos que ela lhe reservara, talvez porque soubesse ou intuísse o seu significado, estava a fita gravada em sigilo naquele dia, durante o encontro no saguão do Hotel Nacional, em Brasília. (...) Era difícil compreender as razões que o levaram a gravar o encontro. Ele não era nenhum herói em busca de justiça por meio de denúncias, nenhum agente infiltrado, decidido a revelar as entranhas corrompidas do poder. Tirava vantagem da ocasião, sabia que participava de um ato duvidoso, se não ilícito, fazia um pacto com o demônio. Talvez procurasse se precaver, quem sabe preservar na fita a memória que deixava aos filhos. Mas para quê? Se era a confissão de um crime, então para quem? (2023, p. 25)

Sobre o conteúdo das gravações, nos debruçaremos melhor no capítulo seguinte. O que aqui importa é notar que Carvalho permite que o desafio de representar um tempo histórico sem preencher o texto de sucatas adentre o corpo textual, compartilhando sua incerteza com o leitor. Bebo ainda das observações de Arrigucci Jr. sobre os narradores de Cortázar para aproximá-las do mecanismo

¹¹⁴ Introdução a *Valise de cronópio*, de Julio Cortázar. São Paulo: Perspectiva, 2008.

criado por Carvalho, que também configura “uma poética no interior da obra ficcional” que conduz a “uma problematização que ameaça estagnar o fluxo da narrativa virando impasse” (2008 [1993], p. 12).

Ameaça, mas não se rende. Voltemos à cena.

Basta que a esposa do gerente mencione o nome da prima — “Maria Anita” — para que ele se ponha a descarregar uma sucessão de impropérios. Todas bem delimitadas com aspas. Desta vez, nenhuma justificativa.

“Sua prima foi parte do dano colateral inevitável numa ação daquele porte. O exército não ia deixar um bando de terroristas seguir para Cuba numa aeronave brasileira.” (2023, p. 78). A esposa explica que foi Maria Anita quem salvou os passageiros, mas o marido, exasperado, logo classifica a prima como “uma imbecil”, “uma infeliz, uma encalhada”, “uma idiota”, terminando com um pouco loquaz “bem-feito!” (2023, pp. 77-78).

“Aqui estão as costelas!”, interrompe a esposa. “Aposto que não dispensa uma costelinha” (2023, p. 81). Mas a tentativa de amainar a fúria não funciona. Logo o marido volta a defender o Exército, dizendo que foram os próprios “subversivos” que explodiram o avião. Nos intervalos da raiva do homem, a esposa revela detalhes cruciais da história, a conta-gotas. Atua, na cena, como um contraponto de lucidez. Uma advogada de deus.

Diz que foram os militares que primeiro quebraram o acordo. Tinham combinado de evacuar a todos os inocentes em segurança antes de qualquer intervenção. Antes que isso pudesse acontecer, os fardas fuzilaram a aeronave — e, lá dentro, ainda estava Maria Anita. Foi só então que os militantes incendiaram a aeronave, para não morrerem de morte matada. E era essa a carcaça que o menino avistou, jogada em meio à mata.

“Não se faz acordo com terrorista! (...) Se não fosse o Exército, já estávamos sob o comando de Moscou, igualzinho a Cuba! É isso que você queria? É isso?” (2023, p. 81). O personagem segue em uma defesa apaixonada do episódio, servindo à expressão da ideologia moral-política da época.

Segundo o que se sabe, o piloto do avião sequestrado esvaziou o tanque do avião sem que os sequestradores percebessem. Assim, seriam forçados a pousar imediatamente, ou morreriam todos. A explicação pareceria plausível, não fossem duas coincidências fundamentais. A primeira: o esvaziamento do tanque ocorreu logo quando sobrevoavam a fazenda do tal fazendeiro e sua esposa, prima de Maria Anita. A segunda, a sugestão de que o fazendeiro estaria tendo um caso com ela, como sussurra a esposa ao final do jantar, fazendo lembrar a cena final de *Êxtase*, de Katherine Mansfield, em que a revelação de um *affair* muda toda a interpretação possível de uma cena de jantar.

Quanto à primeira situação, o gerente jurou tratar-se de “uma coincidência louca”. Um avião daquele porte não teria como partir novamente, não havia espaço hábil para decolagem, argumentou. Não teria como ter sido combinado. Quanto à segunda, não teve a chance de se manifestar, já que foi cochichada à boca pequena.

O caso remete ao nome de outras mulheres já antes jogadas aos cães. Olga Benário, esposa de Luís Carlos Prestes, é uma delas. De origem judaica, foi entregue a Hitler pelo governo Vargas enquanto estava grávida. Maria era um dos nomes que usava para suas “atividades comunistas”.¹¹⁵ Anita, o nome que deu a sua filha. Com Maria Anita voltamos, quem sabe, à paranoia dos nomes.

Os chamados “cachorros”, infiltrados que denunciavam participantes de agremiações comunistas, eram muitos também durante a ditadura instaurada em 64. De modo que o nome de “Maria Anita” poderia trocar-se com o de Soledad Barrett Viedma, entregue aos militares, torturada e morta graças à atuação de José Anselmo dos Santos, conhecido popularmente como “Cabo Anselmo”, em 1973, no episódio conhecido como Massacre da Granja São Bento.¹¹⁶

São muitos os corpos dizimados — as moscas mortas a martelo-pilão — e jamais localizados em meio à selva. A importância maior da cena inicial do ataque de

¹¹⁵ Além de Eva Kruger, Olga Berger, Frieda Wolf Behrendt, Maria Vilar, mas Maria Prestes era mesmo como costumava se apresentar, segundo Fernando Morais registra em *Olga* (Alfa Ômega, 1986, p. 172).

¹¹⁶ Luiz Felipe Campos produziu extensa pesquisa sobre o caso, publicada em *O massacre da Granja São Bento* (Cepe, 2017).

malária é esta: mesmo em voo cego, guiado pelos instrumentos, o menino capta um relance do real, um rastro, cuja história persegue até o conflito à mesa de jantar.

Bebendo da geografia bem delimitada de *Nove noites*, poderíamos supor que se tratasse da fazenda da Ilha do Bananal, às margens do Araguaia. É possível que, lá, o menino tenha conseguido um vislumbre do ilocalizável. Uma fuselagem fuzilada, queimada e esquecida em um morro qualquer, escondendo corpos em que está inscrita uma parte da história não registrada. Mesmo com os contornos topográficos turvos de *Os substitutos*, e sem a trapaça da leitura em montagem, conseguimos nos situar “em algum lugar das selvas amazônicas”.¹¹⁷

Esse algum lugar, que tem um pouco de lugar algum, já representa um ponto fora da curva em termos da produção contemporânea que aborda, atravessa ou é atravessada pela ditadura. Essa produção, muito marcada por paisagens urbanas e intelectuais, raramente percorrem itinerários rurais, tampouco da perspectiva do algoz. Trata-se, em geral — embora na generalização cometa-se grosserias — de narrativas mais pautadas por uma paisagem da memória, como vimos anteriormente, ou uma memória em trânsito ou exílio.

O Brasil de *Os substitutos* é um Brasil alienígena, ao menos para boa parte da população. Ilocalizável na cartografia e em grande parte das obras de ficção sob a ditadura. Ilocalizável também para os historiadores, que pouco se detiveram sobre essas paragens, se comparado aos contextos sudestinos e urbanos.

4.2. Psicose colonial nas Américas

Ainda em suas percepções sobre a Amazônia, Euclides relata que, ao olhar para a flora de imperfeita grandeza, se tem a “sensação angustiosa de um recuo às mais remotas idades” (2016 [1909], p. 17). Aos seus olhos, a paisagem obedece a uma “forma antiga”, e a fauna é “singular e monstruosa”. Nela imperam, pela corpulência, os anfíbios, produzindo uma “impressão paleozóica” (2016 [1909], p. 18).

¹¹⁷ Tomo emprestado o título da tese de Carlos Hugo Studart Corrêa, *Em algum lugar das selvas amazônicas: as memórias dos guerrilheiros do Araguaia* (UnB, 2015). Corrêa, por sua vez, toma e expressão de empréstimo do manual da guerrilha de 1972, em que se lia: “em algum lugar da Amazônia, 25 de maio de 1972” (*apud* Vecchi, 2012, p. 46-47).

À *margem da história*, de Euclides, é mesmo a obra perfeita para coletar exemplos das percepções que se consolidaram sobre o espaço onde se desenrola a ação de *Os substitutos* e parte de *Nove noites*: a Amazônia. Euclides condensa, em seus entalhes descritivos, ideias que por muito tempo lançaram profundas raízes no pensamento brasileiro. Assim como o narrador de Carvalho, o que Euclides enxerga é uma sucessão uniforme das aparências exteriores, que produz uma “sensação angustiosa de uma parada na vida” (2016 [1909], p. 44).

Por muito tempo, foi assim que se viu a Amazônia: sem espaço, sem tempo.

Parece mesmo que está descrevendo o romance de Carvalho quando diz: “Destarte a natureza é portentosa, mas incompleta. É *uma construção estupenda, a que falta toda a decoração interior*” (2016 [1909], p. 18, grifo meu). Carvalho nos dá os galhos com que montar as taperas, mas, ao entrar, não há nada. À Amazônia de Euclides e Carvalho aplica-se o lema: “Tem tudo e falta-lhe tudo.” (2016 [1909], p. 19). E, nesse sentido, a eliminação do espaço — e, portanto, do tempo — parece contribuir para a construção de um projeto literário que configure a Amazônia aos modos dos militares.

Refiro-me a *Os substitutos*, é claro.

Em *Nove noites*, a natureza comparece — às vezes, em estado de catástrofe, quando derrapam por um “mar de lama” em uma selva “em polvorosa”, em que “animais e pássaros gritavam por toda parte, e havia enxames de abelhas pretas, que cobriam os braços dos homens” (2002, p. 66). Ou quando imagina as “cobras, lacraias e escorpiões” que poderiam se esgueirar para dentro de sua cabana (2022, p. 66). Aparece também em estado de paraíso, embora mais raramente, como quando visitam uma “praia paradisíaca de areia branca” (2002, p. 63) em um final de tarde. Paraíso, no entanto, logo perdido, diante da ameaça dos “cardumes de peixes mínimos que mordiscavam as pernas dos banhistas” (2002, p. 63). Provavelmente para assustar as crianças, os adultos diziam tratar-se de filhotes de piranha. O menino — leitor que já era — encontra os pequenos animais no manual de sobrevivência na selva do pai, e entende tratar-se de “um peixe minúsculo” que poderia “entrar pelo orifício do pênis e, uma vez instalado na uretra, abrir suas escamas ou sei lá o quê, de maneira a não poder mais ser removido, tudo com farta ilustração” (2002, p. 62). Curiosamente, os pequenos peixes nadam até *Os substitutos*, e sobrevivem. Agora *fartamente* ilustrados no mesmo manual (que

passa a ser chamado de “compêndio de monstruosidades”), é ainda o mesmo peixe minúsculo, mas agora, uma vez “introduzido na uretra de banhistas desavisados”, abre as *guelras*, cravando-as nas paredes do canal peniano, “para só sair dali junto com o membro *amputado* do hospedeiro”. Vê-se que, em *Os substitutos*, o que falta em definição cartográfica sobra na voltagem das impressões subjetivas.

Mas, deixando os peixes de lado, a natureza selvagem de *Os substitutos* é a que já vimos: estática, repetitiva, ausente. E, por ausente, inventada.

Mas, apesar de nula em descrições, a Amazônia comparece em *Os substitutos* na forma dos mapas. Para contrariar a afirmação de Euclides, de que aquela é uma terra “inapreciável” pela escala cartográfica, é assim que a enorme bacia primeiro irrompe na narrativa. Não em paisagem — que é transmutada em lama, doença e mosquitos. Refiro-me à Amazônia, à grande floresta, que Márcio Souza classifica (anti-euclidiana e quase-borgianamente) como “um anfiteatro de planícies aluviais e colinas labuliformes apenas passível de ser visualizado quando cartografados na escala de mapas.” (2016, p. 27).

Os mapas que aparecem em *Os substitutos* são aqueles enquadrados, pregados sobre a parede, positivando o extrativismo:

No mapa pendurado na parede atrás dele, a Amazônia Legal estava representada como uma *imensa colcha de retalhos*. Não havia espaço que não estivesse coberto por fazendas que faziam fronteira umas com as outras, como *pequenos países*, cada qual identificado por uma cor. (2023, pp. 61-62, grifos meus).

Embora existir em mapas possa garantir a sobrevivência de um povo, como vimos ao seguir os trilhos de argumentação de Vecchi em relação a Canudos e ao Araguaia, e ao parrar pela pequena *Bacurau*, a cartografia também sempre foi amiga daqueles que desejam destruir a natureza.

Fitzcarraldo (1982), filme de Werner Herzog, é mencionado explicitamente em *Nove noites*, e diluído conceitualmente em *Os substitutos*. No filme, um tenor italiano cultiva o sonho de construir *The Great Opera in the Jungle* — uma casa de óperas bem no meio da floresta tropical, e assim embarca em uma viagem na companhia de sua esposa. Em uma determinada cena, ele e Don Aquilino, barão da borracha local, traçam rotas de dominação na fronteira da Amazônia brasileira e peruana — bem em meio ao paraíso diabólico dos seringais, às margens do Ucayali, o mesmo que visitou e descreveu Euclides. Discutem essa dominação a partir de

um mapa, de aparência artesanal, singelamente enquadrado na parede. O protagonista, cujos cabelos desgrenhados fazem lembrar os cientistas loucos das ficções científicas, diz que deseja dominar determinada área. A ele, Don Aquilino responde: para acessar essa região você precisaria ter asas. Ou um bimotor, por exemplo.

Figura 7: Don Aquilino aponta para o mapa da fronteira amazônica entre Brasil e Peru



Fonte: Project Global.

Acesso em: <<https://projectglobal.nl/Fitzcarraldo>>

O mapa, na forma de um útero, faz lembrar a analogia em que recai o próprio Márcio Souza, ao descrever a Amazônia como um “útero prolífico”, ao dar ênfase à portentosa riqueza do ambiente. Ao aproximar a imagem biológica da mulher à fertilidade, comete, no entanto, crueldades culposas, como aquelas de Euclides. Reverbera imaginários evocados já no *Inferno verde*, onde o Amazonas aparece como “terra virgem e violada” (2016 [1909], p. 71).

E também no livro de Carvalho através daqueles personagens — habilmente criados para matraquear o discurso do regime. Ouçamos:

Precisamos de *homens* como você. *Pioneiros* dispostos a assumir a *parte heroica, viril*, da nossa história. *Desbravar* esta terra *antes que*

ela passe de virgem a puta. Sim, vamos nos adiantar. Vamos deflorar o que é nosso antes que nos roubem nossas riquezas. E renascer, está entendendo? Vamos crescer e nos multiplicar como Deus quer. Vamos domar a natureza selvagem com um exército de homens, mulheres e crianças. (2023, p. 25, grifos meus)

O verbo “domar” reaparece, mais tarde, em conversas particulares, já entre civis, e testemunhadas pelo garoto. “Assim como a mulher, a terra é de quem sabe *domá-la*. E *tomar dela o que ela esconde!*”, é o que diz o gerente do banco e fazendeiro rindo e pondo a mão na “coxa roliça da mulher” (2023, p. 76). Matas e mulheres parecem, aqui, conceitos intercambiáveis. Ou, ao menos, complementares em sua função: servir aos homens. “Que é que quer o homem?”, pergunta o administrador mais adiante. “Um pedaço de terra, umas cabeças de gado, uma mulher” (2023, p. 150). Ambas assumem, portanto, o papel dessa criatura a ser desvirginada pelos machos invasores, que conquistam, sem piedade, sua submissão. Retornamos a Euclides: “Não a cultivam, metamorfoseando-a: domam-na.” (2016 [1909] p. 45). E, para domá-la, é preciso ser dotado da “beleza moral das almas varonis” capazes “derrotar o deserto” (2016 [1909], p. 55). Também Rangel chamava as terras amazônicas de “terra domada e feracíssima” (2016 [1909], p. 49).

Esse é um tropo presente não apenas nas histórias — ficcionais ou não — de viagem e colonização de Novos Velhos Mundos, mas também na ficção científica, que tomará conta deste trabalho no capítulo final. Mas, para nos adiantarmos, Bráulio Tavares escreve sobre isso em comentário ao *Planeta dos macacos*, clássico do gênero de Pierre Boulle, lançado em pleno 1968. O “conquistador civilizado”, diz ele, sempre encontra uma “Pocahontas” no povo que irá civilizar. Esse é um tropo tão comum que já é possível identificá-lo com o que ele chama de uma “rima dramatúrgica” do gênero.

No bimotor do pai, esse filho parte no que é uma aventura aparentada às da colonização de Novos Mundos, em épocas coloniais, que remete também a um imaginário naturalista pregresso das viagens de Humboldt, além de situar-se no contexto da ditadura e na especulação de novos mundos possíveis para o futuro. Nesse futuro, no entanto, não haverá mulheres.

Em *Planeta dos macacos*, o protagonista apaixonado-se por Nova, criatura ao mesmo tempo simiesca e de “corpo perfeito”, e cujo nome simboliza um astro. Nova encapsula o desejo do homem colonizador de outros mundos: algo que conserve o que há de voluptuoso da mulher, mas descartando sua condição humana,

representando, assim, a conquista de um novo mundo cosmologicamente masculinista.

Eis o que o cientista louco diz sobre a robô de *Metrópolis*: “*She is the most perfect and most obedient tool which mankind has ever made*” (Ela é a criatura mais perfeita e obediente que a humanidade já produziu, em tradução livre). É como se também essa ficção científica, futurista, tivesse a vontade de transformar as mulheres em seres não-humanos, em seres que existem apenas para servir.

Deixemos pelo caminho a discussão de gênero e retornemos à questão temporal. Essa infiltração da ficção científica pode nos ajudar a entender como visões de passado, presente e futuro se combinam e misturam ao falar de territórios tão densos e complexos como a Amazônia. O próprio Euclides passa a fazer alusões às semelhanças entre o cósmico e o telúrico. Diz:

Desaparecem as formas topográficas mais associadas à existência humana. *Há alguma coisa extraterrestre naquela natureza anfíbia*, misto de águas e de terras, que se oculta completamente, nivelada, na sua própria grandeza. (2016 [1909], p. 45, grifos meus)

Novalis, que além de poeta e filósofo alemão do século XVIII trabalhou como inspetor de minas, chegou a descrever os mineiros como “astrólogos invertidos”. “Os mineiros voltam o seu olhar para a Terra e sondam a estrutura das profundezas, da mesma maneira como os astrólogos contemplam os céus. Os mineiros investigam a força das rochas e das montanhas, assim como os astrólogos estudam a força e a influência das estrelas”. Olhar para as “forças elásticas do subterrâneo” e para as “nebulosas e constelações” era também o objetivo de Alexander von Humboldt quando chegou a essas paragens perigosas.¹¹⁸

Essa fusão estética entre o nosso natural da terra e o extraterrestre é bem sedimentada no já mencionado *Bacurau*. Afinal, o extermínio tecno-cartográfico conta com pequenos OVNI, estruturas flutuantes que lhes dá a visão de pássaro, o sobrevoo necessário ao massacre. E o extraterrestre, embora povoe com frequência as histórias que especulam sobre o futuro — mesmo distopias como *Bacurau* —, também tem algo de pré-histórico. Por vezes, convivem em uma mesma obra. Basta

¹¹⁸ Sobre um pouco da vida e a trajetória de Humboldt, referir a *Vinte mil léguas*, podcast criado por Sofia Nestrovski e Leda Cartum com apoio do Instituto Serrapilheira.

pensar na iconoclasta abertura de *2001: Uma odisseia no espaço*, uma das poucas referências culturais explicitamente convocadas por Carvalho em *Os substitutos*. É como se essas obras fizessem um retorno a uma concepção pré-darwiniana de globo, em que todo o mundo compõe uma só superfície, indiferenciada cientificamente — bem como são indiferenciadas as áreas de conhecimento sobre eles, como as cisões entre ciência e literatura.

Não estão de todo equivocadas, portanto, as impressões antanhas de Euclides sobre aquela natureza. Errou a Era. Euclides viu naquela paisagem anfíbia algo da primitiva Paleozoica, momento da diversificação dos peixes, do surgimento dos primeiros vegetais, da formação da Pangeia, da maior extinção em massa da história terrestre. Já Márcio Souza esclarece que as origens do subcontinente amazônico podem ser traçadas ao Cretáceo — mais recente, quando as primeiras flores se abriram. E foi lá, na Amazônia, que isso aconteceu (Souza, 2019, p. 22).

Euclides também acerta quando diz que “os cenários invariáveis no espaço transmudam-se no tempo. (2016 [1909], p. 28). A Amazônia comporta muitos tempos, e cada tempo, um sentido. Brigitte Thiérot, no prefácio à *História da Amazônia*, nos oferece um exemplo. “Vejamos o ano de 1492. Para os europeus é o ano surpreendente do descobrimento de um mundo novo. Já para os povos americanos, é o começo de um holocausto.” (2019, p. 7). Sem contar com o sem número de lendas e especulações a respeito da chegada do homem àquelas terras, como as inscrições, datadas de 1431, que “celebram a circumnavegação do planeta por quatro frotas chinesas, nos anos de 1421 e 1423, que passou pela América e por outras partes do planeta, legando mapas detalhados que mais tarde serviriam para os europeus “descobrirem” o Novo Mundo”. (2016, p. 33). Setenta anos antes de Vicente Pinzón, os chineses teriam desembarcado no delta do Rio Orinoco. A respeito de lendas como essas, Souza diz que trata-se de “‘mitologia pop’ em estado de ideologia explícita, sendo a Amazônia o caso perfeito para esse tipo de irracionalismo *new age*”.

“No começo”, ele diz, “foi um processo histórico herdado, imposto, como a própria língua pela qual ela se materializa. Assim, na Amazônia, a história foi fruto de um impacto colonial” (2016, p. 22).

O paralelo colonial, novamente, se impõe.

4.3. Belongo

Quando se trata das desigualdades e incongruências pátrias, há uma imagem que circula com facilidade pelo imaginário nacional: a da Belíndia. Amálgama entre a Bélgica e a Índia, a fábula surge na pena do economista Edmar Lisboa Bacha para ilustrar a má-distribuição de renda no Brasil, e se corporifica em Schøllhammer como “um monstro cuja pequena cabeça representa uma classe alta “belga”, enquanto corpo obeso representa um nível de pobreza e miséria comparável ao da Índia”.¹¹⁹ A imagem deu início a uma febre de produção de países fictícios, ativa até hoje, mais de cinco décadas após a criação inicial — já falou-se em “Ingana”, Inglaterra e Gana’ “Isloa”, Islândia e Serra Leoa e até Bangladania, Bangladesh e Albânia. Junto-me ao cordão do neologismo topográfico para sugerir que o que Carvalho constrói, com sua obra *Os substitutos*, a imagem do Belongo, um país que é, a um só tempo, a Bélgica e o Congo.

E esse colono interno segue existindo, reavivado com ainda mais força durante o período da ditadura militar. Para certos povos dentro da nossa própria nação, pouco houve de exceção no período entre 1964 e 1985. Vejamos o que diz Jurema Werneck, ativista, médica e diretora da Anistia Internacional:

Porque parece que a violência do Estado chegou no país quando atingiu os jovens brancos na ditadura militar de 64. Não é a primeira ditadura do Brasil. E quem é negro sabe que a violência do Estado brasileiro não começou no século XX e não começou em 64. A população negra foi violentamente perseguida, violentada, literalmente torturada, aprisionada pelo Estado brasileiro desde que o Estado se constituiu. Dito isso, o que eu posso dizer da ditadura de 64? Foi muito beneficiada pela experiência de como o Estado brasileiro cuidava e tratava dos negros. Toda a exclusão, censura, tortura e encarceramento aprenderam conosco, nos nossos corpos, nas nossas comunidades, na nossa vida. (n/p)

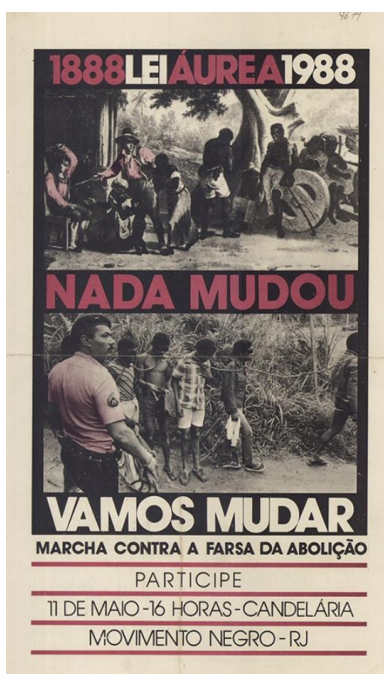
O Brasil vivenciou, afinal, mais de três séculos de escravidão, período em que “milhões de mulheres e homens sequestrados do continente africano foram

¹¹⁹ A reflexão de Schøllhammer encontra-se no já citado artigo “The Predicaments of Contemporary Brazilian Fiction and its Spatiotemporal Modalities”, publicado na Revista Portuguese Studies, vol. 37, n. 1, 2021, pp. 75-87. Já “O Rei da Belíndia (uma fábula para tecnocratas) pode ser encontrada em *Belíndia 2.0: fábulas e ensaios sobre o país dos contrastes*, publicado pela Civilização Brasileira em 2015.

submetidos à condição de trabalhadores escravizados, primeiro na América Portuguesa, e, em seguida, no Império do Brasil”. (Pedretti, 2020, p. 313). Sobre os povos indígenas, evocados com vigor no livro de Carvalho, falaremos mais no próximo capítulo. Foi também sobre seus corpos que a ditadura aprendeu seus macabros métodos.

A época colonial e a ditadura dividem semelhanças espúrias, sobrevivências, continuidades, facilmente traçadas se olharmos para aquilo que, como bradava o Movimento Negro Unificado em 1988, ano de promulgação da “Constituição Cidadã”: “Nada mudou, vamos mudar”. Naquele momento, eles pensavam não no fim de um regime de exceção que supostamente vigeu entre 1964 e 1985, e sim em um regime de continuidades que não se extinguiram com o marco de 1888. A abolição, que, naquele mesmo ano, completava cem anos.

Figura 8: Cartaz do MNU convocando à Marcha contra a farsa da abolição



Acervo PACC/UFRJ. Pasta Relações Raciais, coleção Centenário da abolição.

Fonte: Observatorio de favelas, 2024.

Acesso em: <<https://observatoriodefavelas.org.br/memorias-da-luta-negra-na-transicao-democratica/>>

Entre a colônia e a ditadura, a Amazônia passou por um processo de esquecimento, interrompido apenas por arroubos de interesse colonial e extrativista. No prefácio

ao livro de Souza, Thierion afirma que “depois do abandono, no ciclo da borracha, foi preciso esperar até o golpe de 64 para que os militares, preocupados em combater o comunismo, voltassem os olhos para esse território longínquo” (Thierion, 2016, p. 11). Chega a fase dos projetos megalomaniacos, como a Transamazônica e a BR-174, que culmina no genocídio dos Waimiri-Atroari e dos Yanomâmis, “considerados obstáculos ao progresso” (Thierion, 2016, p. 11). No fim das contas, mesmo em meio à sua pregação positivista sobre a Amazônia, Euclides acertou quando disse que “sente-se bem que ela [a floresta] permaneceria para sempre impenetrável se não se desentranhasse em preciosos produtos adquiridos de pronto sem a constância e a continuidade das culturas (Thierion, 2016 [1909], p. 45). Como se, cessados os frutos caídos das frondes monumentais, “remergulhasse temporariamente a floresta no abandono, por improdutivo” (Rangel, 2016 [1908], p. 91).

Para além dos mapas, a definição do tempo também indica formas de criação e manutenção de poder. “A história é como a geografia”, diz Souza. “Forma-se no interior dos povos, por lentos movimentos sísmicos, através da erosão, do sibilar contínuo dos ventos polindo a pedra ou na aluvião das enchentes sazonais dos rios”. E continua, em sua formulação quase poética:

A história mostra-se sempre como uma geografia retrospectiva, um registro das eras e um repositório de memórias humanas. Pode mesmo se dizer que, através da história, é possível traçar as linhas que formam o passado de um povo, ressaltando suas diversidades e mostrando suas fronteiras. Porque cada momento da história é uma perfeita fusão do plural e do singular. (2016, p. 16)

É isso que mostra a pesquisadora Juliana Ventura de Souza Fernandes em sua obra *A guerra dos 18 anos: uma perspectiva Xakriabá sobre a ditadura e outros fins de mundo* (2022). “Mas o que é ditadura?”, foi o que perguntou seu José de Fiuza em uma de suas primeiras interações com a pesquisadora. Para os Xakriabá, o nome “ditadura militar” não encontra registros. O que nós chamamos de ditadura, seu Fiuza reconhecia como “a guerra dos 18 anos”, ou “tempo da luta pela terra”. Como indica o número evocado, a fatia de tempo 64-85 — que para nós resulta em uma exceção de 21 anos — é também inoperante. Não é assim que os Xakriabá cartografam sua história. Para eles, há o “Tempo dos antigos” e o “Tempo do agora”. Há ainda o “Dantes era”, um “tempo bem longe”, “muito do passado”, quando não existia “nem data” (2022, p. 30). Para eles, o que chamamos de ditadura

chegou entre 1969 e 1987, com a invasão da Ruralminas e a chacina de seu povo (2022, p. 144). Um povo que inclui “humanos, não-humanos, (...) antigos e os que ainda estão por vir” (2022, p. 9).

Mas escritas como essas, que não se pautam pelos tempos dos calendários burocráticos do Estado, são mesmo excepcionais. Sobretudo quando falamos de Amazônia e, sobretudo, quando falamos da Amazônia sob a ditadura. Trabalhos como o de Fernandes permitem fazer colidir tempos, povos e territórios, nos fazendo perceber que mesmo mobilizar categorias como “ditadura militar” pode ser uma empreitada neocolonial, que descarta outros modos de fazer-mundo presente nesta terra que contornamos como nossa nação.

Essa articulação entre tempo e espaço deslocados aparece, entre outras obras, em *Nem tudo é silêncio*, de Sônia Bischain,¹²⁰ e *Mad Maria*, de Márcio Souza. São obras que, como bem diz Lua Gill no artigo “Compondo temporalidades: o colonial e a ditadura nas narrativas brasileiras do século XXI”, “percorrem as flechas do tempo em outras direções que não aquelas impostas pelas lógicas institucionais, construindo leituras históricas e literárias que reconhecem a coexistência de temporalidades, a relação entre passado e presente, democracia e autoritarismo, transição e persistência” (2022, p. 4)

Mad Maria foi lançado ainda em 1980, em plena ditadura, e se pretendia uma crítica ao faraônico projeto da Transamazônica. Em um movimento comum de auto-censura, no entanto, o autor adota a estratégia de procurar outro ponto da história que repetisse o caráter absurdo das empreitadas intra-coloniais do governo brasileiro. Souza retorna então à obra da Ferrovia Madeira-Mamoré — aquela mesma, há pouco elogiada por Euclides. Construída com o objetivo de ligar os seringais do estado do Acre aos centros de processamento do látex, a ferrovia tinha o objetivo de alçar o Brasil ao domínio mundial do comércio de borracha. Em pouco tempo, porém, ela se reduziu a vigas de ferro-velho conforme a Indonésia alçou seu incontestável domínio mundial sobre o mercado da borracha. Foi, além disso, a causa de muitas mortes de trabalhadores em condições análogas à escravidão.

¹²⁰ Para a articulação entre a temporalidade colonial e a ditadura, referir-se a “Compondo temporalidades: o colonial e a ditadura nas narrativas brasileiras do século XXI”, de Lua Gill (Estud. Lit. Bras. Contemp., n. 65, 2022).

Esta pesquisa, por suas tortuosas vias, me levou a me implicar no imbróglio biográfico. Meu bisavô, Annibal Velloso Rebello, contemporâneo do de Carvalho, atuou como diplomata brasileiro entre 1899, quando foi nomeado adido em Roma, até se aposentar em 1926 como Primeiro-Secretário em Cuba, posto em que serviu sozinho. Embora sua assinatura não conste nos documentos do Tratado de Petrópolis, que anexou o Acre ao Brasil, seu envolvimento nas tratativas é uma anedota de caráter persistente na família, e que, por isso, no seio familiar adquiriu caráter de verdade incontestável. Assim como Carvalho, encontro-me em uma forquilha. Por parte de pai, uma herança tão nobre quanto enovelada em crueldades estatais, como o leitor verá na próxima nota de meio de página. Por parte de mãe, uma família descendente de indígenas e retirantes nordestinos, cuja agência se limitava a fazer circular cédulas de protesto pelos ônibus da cidade.

A imagem nos remete mais uma vez ao filme de Herzog, lançado apenas dois anos depois de *Mad Maria*. Mais especificamente, nos remete à cena em que o personagem de Grande Otelo celebra efusivamente a chegada de Fitzcarraldo — em alvos trajes coloniais — em frente ao seu nababesco projeto, a *Trans Andean Railways*, ou Ferrovias Trans-Andinas, em tradução livre.

Figura 9: Fitzcarraldo visita as ruínas da Transandean Railways (Herzog, 1982)



Fonte: Indigeous Film Archive.

Acesso em: <<https://vimeo.com/794467304>>

Grande Otelo — o último caboclo titânico da ferrovia — entra em estado de uma agitação tumultuária e estéril diante da chegada de Fitzcarraldo. Já Fitzcarraldo se limita a espantar-se diante do fato de que ele se tornou pai. A cena, que mostra a expressão contrariada da esposa e não um, mas quatro filhos em uma “escadinha”, denuncia o longo abandono do projeto. Grande Otelo diz que trabalhou sem cessar, sem soldo, fiel à ideia de continuidade do projeto. Enquanto isso, o espectador o vê limpando a paisagem, que resiste ao intento e torna-se suja de novo, mostrando a inutilidade de seu esforço. “Quando o trem finalmente cruzar a Amazônia”, ele diz, “aí sim, quem sabe, eu poderei ser pago”. Fitzcarraldo, no entanto, já investido em seu outro projeto — o de construção de uma casa de orquestra em plena selva Amazônica — já nem sabia que havia trabalhadores por lá.

Há uma longa história de exploração em territórios amazônicos pautados na busca por uma mina de ouro perdida, algumas mesmo citadas por Euclides — como a expedição de Francisco de Orellana em busca do El Dorado e do “país da canela” (ordenada por Pizarro), ou a procura do mesmo El Dorado por Sir Walter Raleigh, que convenceu as autoridades elisabetanas a financiar seu projeto exagerando a proporção de seus achados. Ou histórias em que, nas palavras de Euclides, “não há leis, cada um traz o código penal no rifle que sobraça, e exercita a justiça a seu alvedrio, sem que o chamem a contas. (2016 [1909], p. 65). Fitzcarraldo — inspirado em Fitz-Carral, barão da borracha peruano do século XIX, é uma delas. *Os substitutos* e *Mad Maria*, em alguma medida, também.

A aproximação da ideia de um Belongo se intensifica em outro episódio do livro de Souza, retratado com força na adaptação feita pela rede Globo. Na série, um índio Karipuna é acusado de roubo de espelhos e pequenos objetos, e, como punição, tem as mãos decepadas pelos alemães que trabalhavam na obra da ferrovia. A prática de cortar as mãos dos povos colonizados é uma das modalidades mais cruéis de tortura conhecidas praticadas pelos belgas com o Congo, fortalecendo os paralelos entre os horrores da colonização e a ocupação militar dos territórios amazônicos. O deslocamento de temporalidades opera não apenas na chave da fuga, da autocensura, mas também é produtivo para criticar a ditadura em suas continuidades, suas sobrevivências, sobretudo no que tange ao tratamento dos povos indígenas — marcado por massacres desde a fundação do país. São obras que, dessa forma, são capazes de tratar de temas há muito obscurecidos pela nossa historiografia da ditadura militar, como o tratamento que deu aos povos indígenas, chave crucial de compreensão do romance de Carvalho.

Implico-me, mais uma vez, no imbróglio biográfico. Na quarta-feira, dia 13 de janeiro de 1909, mesmo ano da publicação do livro de Euclides, a *Gazeta de Notícias* anunciou, em uma coluna chamada “Binóculo”, que Annibal Velloso Rebello, então adido, jantou à mesa com o Rei Leopoldo I da Bélgica. A redação cordial destaca que o Embaixador foi “tratado de um *modo gentil e fidalgo* por S. M. o Rei Leopoldo, e que “Sua Magestade durante os poucos instantes que precederam o jantar, *teve ocasião de cumular de gentilezas o nosso ministro*”. Termina dizendo que os diplomatas brasileiros — entre os quais estavam dr. Annibal Velloso Rebello e Carlos Taylor — “retiraram-se penhorados pelo *tratamento verdadeiramente fidalgo* de seu distinto e real amphytrião.” Adensam-se, portanto, as conexões desse bisavô com o Belongo que Fitzcarraldo e Souza criticam em suas obras, bem como Carvalho. A mero título de curiosidade, a nota consta no Anexo G.

Ao deslocar o romance para o Brasil Central, Carvalho constrói figuras representativas desse colono interno. De todos, o principal é o pai, que rasga os céus

amazônicos em sua engenhoca aeronáutica, fica suas bandeiras verde-amarelas sobre territórios expropriados, e, para isso, massacra indígenas. Traça-se facilmente um paralelo entre esse pai e o capitão Kurtz, de *Coração das trevas*. Assim como na obra de Conrad, o leitor acessa essa figura através de uma narrativa em segunda mão. Em *Os substitutos*, a narrativa memorial do filho. Em *Coração das trevas*, sentado no convés, ao lado de marinheiros mercantes rumo ao Congo, ouvindo suas histórias de pescador, recontadas pelo capitão Marlow. Essa narrativa em abismo, aliás, faz uso do enxerto de aspas do início ao fim, lembrando o leitor, a cada parágrafo, o caráter vicário daquela história. Ambos são homens-sombra de aspecto demoníaco, movidos apenas por ganância e crueldade, e a quem não nos é dado acesso direto. No caso de Kurtz, o único acesso que temos são os gritos que dá em estertores — “o horror, o horror”. Em *Os substitutos*, uma frase do narrador ecoa a de Kurtz: “A paisagem era *o horror*, mesmo que do alto parecesse fabulosa.” (2023, p. 96). A paranoia — e as profusas menções a Conrad ao longo da obra de Carvalho — nos deixam supor que o uso do artigo definido não é mero acaso. Nos permitem, ainda, lembrar do dístico “inferno verde”, proferido pelo Rondon ficcional criado por Alberto Rangel.

Envolvido com a abertura de estradas, com o garimpo, com o tráfico-exportação madeireiro, esse pai encarna uma espécie de capitão Kurtz às avessas: um nativo que entrega a própria terra, à moda dos sulistas na célebre cena de *Bacurau*, que sucumbem diante da pólvora dos americanos e do alemão por se julgarem de uma raça superior ao “natural da terra”. Trata-se de um homem que não é apenas metaforicamente diabólico na condução de seus negócios, na sua exploração do corpo das mulheres ou na sua impiedade brutal em relação aos indígenas. Ele é inscrito no próprio texto enquanto figura diabólica. O filho diz que embarcariam no dia seguinte para uma “aventura no inferno”, emendando que o pai adorava gabar-se dizendo que os santos saem correndo toda vez que ele adentra uma igreja (2023, p. 14). Ao descrever o ataque de malária do pai, diz que tremia por inteiro, como se possuído por um demônio (2023, p. 31). Na volta do hospital, diz ainda que ele retorna com “o rosto vermelho de quem acabava de voltar de uma temporada no inferno” (2023, p. 53).

Peregrino sem fé, esse pai ronda pela Amazônia rezando para a madeira e para o papel moeda, imbuído de uma culpa católica tão estéril quanto as terras por

onde passa, enfronhado que está na dança alegre da morte e do comércio, para tomar emprestadas palavras de Marlow. Um homem dizima o próprio povo, expropria a própria terra. Riscam mapas ao seu bel-prazer, forjando documentos falsos, amarelecidos precocemente com a ajuda de bichos-grilos engavetados, tomando as terras dos povos gaviões para entregá-las ao povo-águia.

Mas Carvalho cria uma rede de colonos internos, aqueles que o PCB primeiro chamou de *entreguistas*, e o termo “pegou”. O fazendeiro, a madrasta, o gerente do banco, seu filho. Todos repulsivos em alguma instância. Quase todos fisicamente, como o gerente, descrito como um homem careca e sempre suado, de cuja camisa perenemente aberta brota um “tufo de pelos”, sobre o qual se aninha um “crucifixo pendurado numa corrente de ouro”. “Era um homem tosco”, diz o narrador. Já o fazendeiro era um “homem de testa alta, calvície avançada e beijo mole”. Cheio de empáfia, era como “um sapo que se passasse por rei”. O fazendeiro é também repulsivo moralmente: na única cena em que aparece, durante um jantar, destrata a mulher durante o jantar, chegando quase ao ponto de batê-la. A madrasta, já vimos, é repulsiva intelectualmente — rasa e fútil, desinteressada pelas vidas dos indígenas que o marido extermina — e é também peça fundamental para o entreguismo em sua sedução dos americanos. Mas, uma das poucas figuras femininas do romance, não tolera o ambiente de doença e loucura e dá cabo da própria vida. Mesmo o filho do gerente do banco, de origem indígena (e raptado pela família), repete os ideais do pai, repetindo frases como “índio é bicho” e transformando-se em um personagem deslocado, desagradável e difícil de enquadrar.

Desse modo, Carvalho apaga espaço e tempo, deixando restar apenas pessoas. Um mar indistinto de pessoas, repulsivos heróis e pioneiros sem caráter, que se apropriam da terra alheia por meio de genocídios. Cortada toda a paisagem que vá para além do *décor*, Carvalho vai na contramão de Euclides — e de seu bisavô, Marechal Rondon. Não esquadrinha a Amazônia, mas transforma a floresta úmida em um deserto metafísico. Afasta-se do positivismo de Rondon e Cunha, o último muito elogiado por Oswaldo Gallotti na introdução à edição da Martin Claret por seu “espírito científico” e sua “irrefreável tendência à interpretação fisiológica dos fenômenos naturais”. Essa tendência, diz Gallotti, evidencia-se com mais força através da “vibração romântica e idealística” de seus escritos (2006 [1909], p. 12).

Voltamos a Yurgel para constatar que é a partir da eliminação da paisagem e o expurgo da natureza a nível da linguagem que Carvalho distancia-se de qualquer rastro de romantismo ufanista ou de positivismo nacionalista, afinando a crítica ao autoritarismo e rejeitando soluções fáceis.

Gallotti nota ainda que, se *Os sertões* o foco de Euclides é o homem, em *À margem da história*, “o tema principal é a terra”. Diz que, por suas conformações, a Amazônia devia chamar-se “paraíso perdido” (2006 [1909], p. 13). Por meio das supressões toponímicas, das descrições geo-físio-oro-fluviográficas, Carvalho recusa-se a dar margem para que os fenômenos naturais ganhem sobressalto sobre os fenômenos humanos.

A paisagem amazônica que monta para *Os substitutos* até conta com alguns bichos assustadores, como os já mencionados escorpiões e lacraias, mas a floresta mais úmida e biodiversa do mundo é transformada em uma paisagem árida e estéril. Imperam imagens rasas e incompletas do imaginário amazônico. O caráter ausente e repetitivo dessas imagens ocas ajuda a consolidar não só o estatuto “ilocalizável” e “inapreciável” da floresta, como fomenta o que Vecchi chama de uma “metafísica do deserto”, onde “o sertão se constrói como um vácuo, que pode ser universalizado e transcrito noutros lugares” (2012, p. 246). A ausência de cartografia é como uma *invitación a la masacre*.

Carvalho compartilha com Euclides o objeto de *À margem da história* — a terra — mas adota a bússola narrativa de *Os sertões*, o homem. Em Carvalho, o caráter diabólico da Amazônia reside não em suas condições naturais, mas na figura daqueles que o destroem — todos, invariavelmente, repulsivos. O verde, que na bandeira e no imaginário romântico simboliza a abundância, em Carvalho pinta as paredes de construções artificiais e incorpora a náusea. Por meio do artifício da exclusão, da neblina, Carvalho incorpora à sua obra a noção de que esta região não é, afinal, “apenas uma geografia”, “e sua história é muito mais que um viveiro de criaturas exóticas de futuro incerto”, como aponta Márcio Souza (2017, p. 22). Eliminando a paisagem, transmutando o verde, Carvalho representa uma Amazônia que é ambiente de devastação, ao mesmo tempo em que nega suas daninhas origens, de ambos os lados da forquilha genealógica.

Olhar para a Amazônia através de lentes simbólicas que a secam e transformam em um deserto estéril nos permite evocar sua conformação geológica

inicial. A “Hileia Amazônica” surge, afinal, da sublevação de uma “convulsão geogênica que sublevou os Andes (2006 [1909], p. 19). Reside na cordilheira o ponto inicial de sua história, como aponta Euclides — desta vez corretamente.

Sua relação não é só de origem. A bacia amazônica chega a abranger “as altas montanhas dos Andes”, além de outras regiões como os “mais antigos altiplanos do Brasil Central e do escudo guianense” e as “imensas terras baixas” centrais da Amazônia (Souza, 2019, p. 27). Nem mesmo a sua simples classificação como “floresta tropical”, utilizada sem pudores por biólogos e geógrafos e sedimentada no senso comum, resiste ao escrutínio minucioso e crítico de Souza, que destaca que a bacia abriga nichos ecológicos diversificados, a exemplo mesmo de savanas (Souza, 2019, p. 28).

Portanto a intenção de traçar linhas que costurem a América Latina em torno de uma metafísica do deserto não é a de cair nos determinismos geográficos positivistas de Euclides. Não é usar o entrelace originário entre Amazônia e Andes para unificá-los em uma paisagem indiferenciada, abstrata e trans-histórica. Ou criar uma unidade esotérica, pautada em um ideal idílico de latinidade, desfazendo as rugas culturais forjadas pela colonização entre o nosso país e aqueles que nos rodeiam.

A intenção é apontar para a impossibilidade de olhar para a Amazônia sem olhar, também para outros países, para além da federação. Sejam os oito países com que divide a bacia, ou aqueles prá-lá-da-cordilheira ou do istmo do Panamá. E apontar que essa metafísica do deserto alcança as rudezas topográficas e imaginárias de muitas outras paragens perigosas para além das nossas. Seguir uma geografia, que por aclives, declives, espinhaços de cordilheiras, cursos navegáveis e terrenos aluvianos, produz um continente tão cósmico quanto telúrico, que se constrói e reconstrói em um tremor surdo de acidentes topográficos e coloniais.

É o que nos mostra *As aventuras da China Iron*, da escritora argentina Gabriela Cabezón-Cámara:

Eu também nem sabia o que era um deserto, embora percebesse que tanto vazio não podia ser natureza nesses pampas; não sabia que um deserto era justamente isso, um território sem povoação, sem árvores, sem pássaros, quase sem vida alguma além da nossa durante o dia, eu

acreditava que *era o nome do lugar onde os índios viviam e mais nada*.
(Cabezón-Cámara, 2021, p. 22, grifo meu)

“É o local onde os índios viviam e mais nada”, é o que pensava China Iron. É o deserto, no caso da Argentina, são os pampas. Aqui, é a Amazônia, o Xingu, o Araguaia. Ao deslocar sua narrativa para essas paragens, Carvalho a desloca também, portanto, por paragens que se relacionam geográfica e metafisicamente. Geográfica, no caso das nove nações que compartilham o território amazônico. Metafísica, já que, não importa o bioma, a América Latina é feita de desertos. Imensas terras em que se manifestam “a ação ininterrupta das forças orgânicas”, uma “natureza animada, na qual o homem não é nada”, que surge “no oceano ou nas areias da África”, como escreveria Humboldt.

Esse deserto que aparece, em outras obras contemporâneas latinoamericanas. Façamos um brevíssimo passeio por outras perigosas paragens, paragens que parecem ter nos transportado “para um planeta diferente daquele onde nascemos”, como disse ainda o naturalista. Obras que a um só tempo nos afastam e nos trazem de volta à de Carvalho.

4.4. A metafísica do deserto

Estão amansando o deserto.

Euclides da Cunha (*À margem da história*)

No caso do Chile, Patricio Guzmán fez a fusão de secos e molhados no audiovisual. Em *El botón de nácar*, parte de um vestígio encontrado por um escafandrista: um botão de pérola, que dá nome ao filme. O botão, que estava encrustado em uma viga no fundo do oceano, é o último resquício que restou de um dos mais de mil corpos desovados no mar. Mar esse que, contando com a indefinição euclidiana, converteu-se em um cemitério da ditadura chilena. Para contar a história desse botão de pérola e de todas as outras vidas que ele representa, porém, Guzmán nos coloca em um outro enquadramento.

Começamos com as imagens dos desertos, de onde os astrônomos veem o espaço — cenário, aliás, onde se ambienta o conto “O agrônomo”, certamente um

dos mais desconcertantes de *Aberração*. Ao mesmo tempo, Guzmán retrata o Chile como o país da água. Nos apresenta aos povos Kawésquar, que sobreviveram por séculos como povos insulares, navegando entre as ilhas do arquipélago do Ushuaia (que hoje conhecemos como “Terra do fogo” ou “Fim do mundo”).

Com imagens terrestres e espaciais, ele nos apresenta vistas da inacreditável natureza do Chile com o recurso de *voiceover*, à moda de um documentário do *National Geographic*. Para traçar uma história natural da chilenidade, chega a um elemento fundamental: a água. “A água é a fronteira mais extensa do Chile”, nos diz a voz que narra. “O deserto chileno é o lugar mais seco do mundo. De lá, os astrônomos descobriram água em quase todo o cosmos”.

Com esse documentário, Guzmán enfrenta a mesma tríplice-fronteira de Carvalho: terra, autoritarismo e espaço. Aproxima o cósmico do telúrico. Com a diferença que, no Chile, as três instâncias encontram-se apertadas e apartadas: em um mesmo território físico, há desertos, estações de observação espacial e arquipélagos. No caso do Brasil — e dos outros oito países com quem divide a extensão da bacia amazônica — é a zona de mata que fica no cruzamento entre ser a floresta mais úmida do mundo, um “deserto demográfico” e um território alienígena. Fronteira essa percorrida em sobrevoo pelo relato memorialístico do narrador de *Os substitutos*. Outra referência que se encontra nesse cruzamento curioso é *Bacurau*, já abordado neste capítulo.

Ao enfrentar a tríplice-fronteira, Guzmán também se indaga sobre os mapas. Percebe que nunca foi capaz de enxergar o Chile por inteiro. Para isso, chama não um cartógrafo, mas uma artista. Ela desenha, sobre uma longa tira de papel pardo, os contornos fronteiriços dessa terra de gelo e de fogo, de deserto e de água. De modo análogo, não é aos mapas que o narrador de *Os substitutos* recorre para melhor entender onde está. Guia-se por instrumentos a fim de salvar-se, mas convoca mesmo a arte. Trança sua vida aérea e global a uma ficção da ordem do espacial.

Euclides, na já tão citada obra ao longo deste capítulo, comenta a respeito de sua decepção diante dos relatos maravilhosos dos naturalistas e exploradores que vieram antes: Humboldt, Francisco de Orellana, Sir Walter Raleigh. Curiosamente, cita também Guillaume de L’Isle.

Embora não haja fartos indícios de que tenha pisado em solo Amazônico, Euclides diz que “os primeiros cartógrafos da Amazônia fabularam gigantes” (p. 56). De L’Isle foi certamente um cartógrafo, e muito provavelmente um dos *primeiros*. Já em 1700, De L’Isle produziu mais de cem mapas dos continentes e um mapa-múndi dividido em hemisférios. Em razão da produção de seus mais de cem mapas, de L’Isle tornou-se o primeiro “geógrafo-chefe do rei”.¹²¹ Ele foi responsável por reformar a tradição da cartografia francesa. E essa reforma cartográfica só foi possível graças à astronomia: com a ajuda de seu irmão astrônomo, ele aprendeu a fixar posições, usando essa técnica para produzir, além dos mapas, globos terrestres e celestes. Humboldt, nascido cerca de setenta anos depois dos primeiros mapas de de L’Isle, também “usou métodos astronômicos pra medir as coordenadas geográficas exatas dos lugares por onde ele passou”, e usava para corrigir os mapas que trazia. (Cartum e Nestrovski, 2021, n.p.)

Essas curiosas confluências entre a geografia e a astronomia, o estudo da terra e das estrelas — mediado pela tecnologia dos mapas —, nos mostram que as fronteiras deslizantes entre o global e o planetário presentes nessas obras têm origens pregressas. E essas confluências adensam as semelhanças entre o projeto estético-político de Guzmán e Carvalho, em *Os substitutos*.

O tom documental da obra de Guzmán, com *voice-over*, ritmo lento e sequências imagens de telescópios, rochas, ilhas e outros fenômenos naturais e tecnológicos quase nos tiram do enquadramento principal: a ditadura chilena. A ditadura está sugerida no nome do documentário, e constitui, no documentário, uma presença fantasmática que emerge com força para o clímax. Do mesmo modo, faz o narrador de *Os substitutos*. Nos tira e devolve à cena, transitando entre um sobrevoo anti-cartográfico e uma profunda exploração ficcional do espaço.

O movimento inicial de *zoom out*, a recusa de Guzmán em ir-direto-ao-ponto, é o que nos permite olhar para o Chile, a natureza chilena não como território edênico degradado, e sim como condição natural para a violência de Estado no país. O caráter quase evitativo da ditadura funciona como um artifício para quebrar a moldura temporal do ano de início e de fim do regime Pinochet, bem

¹²¹ Mais a este respeito no acervo virtual da Enciclopédia Britânica: <<https://www-britannica-com.translate.goog/biography/Guillaume-Delisle>>

como do espaço urbano a que se geralmente a associa. “No Chile, se acumulou uma violência de séculos. Dawson é só um capítulo”.

A violência de Estado no Chile é enquadrada, assim, como uma história de continuidades. Esta ditadura a que costumamos nos referir — é o que a voz não diz —, também é apenas mais um episódio. Essa fala ecoa Jurema Werneck, e ecoa seu José, do povo Xakriabá. Essas obras e escritos permitem enxergar um quadro muito mais amplo de continuidades e sobrevivências, e não apenas de rupturas e exceção. É mais um capítulo de uma longa história de utopias autoritárias. Essa longa história, que no Chile tem início no extermínio dos povos Kawésqar, será retomada no capítulo seguinte, quando voltarei a mobilizar o documentário de Guzmán.

Por ora, faço outro breve desvio para o Equador. A narradora criada por Mónica Ojeda em *Xamãs elétricos na festa do sol* observa a profusão de jovens que peregrinam em direção a uma festa lisérgica num deserto. Contempla-os, e diz: “De qualquer lugar eles podiam ser vistos com suas mochilas nas costas como astronautas” (2025, p. 11). Não é incomum que paisagens desérticas ou rochosas — em razão de suas cores, crateras, aridez — sejam associadas a ambientes extraterrestres em todo o mundo. Basta tomar, por exemplo, o Valle de la Luna, no Deserto do Atacama, no vulcão Cotopaxi, no Equador, chamado de “Montanha da Lua”, ou no Wadi an-Nujum (Vale das estrelas), no deserto do Sinai, no Egito, os Lunar Plains (Planície Lunar), na Austrália, ou mesmo o Red Desert (Deserto Vermelho), em Wyoming, Estados Unidos, frequentemente comparado a paisagens marcianas.

Euclides chamou aqueles que se arriscam pelos territórios amazônicos de “astrônomos comissários” (2016 [1909], p. 25). Em *Os substitutos*, mesmo algumas descrições do Planalto Central em Brasília remetem ao extraterrestre, como quando o “gramado ralo sob o sol” deixa exposta “a terra vermelha até a miragem do Congresso ao fundo”. (2023, p. 18, grifos meus).

Mas comparar a Amazônia a essas paragens desérticas e espaciais não é — espero, ou apenas — uma espécie de delírio climatológico-topográfico. Para além de serem “o lugar onde moram os indígenas”, ou paisagens anfíbias ou extraterrestres, esses biomas são representados quase invariavelmente como repelentes a toda vida humana. A dificuldade de associar as vidas “autóctones” das

américas a uma ideia cosmopolita de identidade ajuda a conformar geograficamente esses cenários criados por meio da literatura. São regiões ameaçadas por práticas extrativistas e de dependência externa, são também parte integrante e filiais do “celeiro do mundo”, fornecendo a carne, o leite, a lã, a soja, as sementes. E, mesmo diante de um fim iminente do mundo, da catástrofe climática, da concretização de distopias, de que trata boa parte dessa produção literária e audiovisual, o capitalismo — que já é, hoje, tardio — se dilata, como retrata Michel Nieva com maestria em *Dengue boy*:

Para quem não conhece essa região austral da América do Sul, recordemos que foi em 2197 que os gelos antárticos derreteram todos de uma vez, e quando o mar subiu em níveis jamais vistos, a Patagônia, região outrora famosa por suas florestas, lagos e geleiras, transformou-se numa trilha desconexa de pequenas ilhotas em chamas. Mas o que ninguém imaginava era que *essa vaticinada catástrofe climática e humanitária, milagrosamente, daria à província argentina do Pampa uma inédita saída para o mar*, que transformou por completo sua geografia. *De um dia para o outro, o Pampa deixou de ser um árido e moribundo deserto nos confins da terra, ressecado por séculos de monocultura de girassol e soja, para ser a única via, junto ao canal do Panamá, de navegação trans-oceânica de todo o continente*. Essa inesperada metamorfose insuflou a economia regional com constantes e suculentos lucros provenientes de impostos portuários, além de dar acesso a novas e paradisíacas praias que atraíam veranistas de todo o mundo. (2024, n/p).

O recurso utilizado por Nieva na criação de sua distopia difere em absoluto da abordagem de Carvalho: trata-se de uma denúncia estridente, em altíssimo volume, desse futuro que nos aguarda. Concretiza, a partir da linguagem, o realismo capitalista de Mark Fisher, famosamente representado pela ideia de que é mais fácil imaginar o fim do capitalismo do que o próprio fim do mundo.¹²² Especula e aposta em um capitalismo tardio que segue a tardar, arrastando-se sobre a lama, capitalizando em cima da catástrofe climática, apostando em um novo *storytelling*, em uma espécie de *rebranding*.

Assim, Nieva faz um giro completo: não estamos mais diante da expectativa do fim do mundo, restam poucas dúvidas de que ele chegou — aquele mesmo, vaticinado pelos pessimistas e ecochatos. À diferença que, abraçado pela resistente teia ideológica do capitalismo, ele soa como uma propaganda de agência de

¹²² Mark Fisher, *Realismo Capitalista: é mais fácil imaginar o fim do mundo do que o fim do capitalismo?*. São Paulo: Autonomia Literária, 2020.

turismo: algo que, no lugar de impossibilitar a vida humana sobre a Terra, dará origem às mais novas praias paradisíacas do continente. Algo que em vez de causar tensões geopolíticas no continente, resolve, garantindo novíssimo acesso de regiões continentais ao mar.

Não importa se Gabriela e os Kawésqar já estão submersos — agora, o Pampa tem acesso ao mar. Apesar disso, o elemento da colonização estrangeira sobre o continente persiste, e não só nos modos de embalar essa nova realidade em algo que soe comercialmente atrativo: o narrador de Nieva constata, timidamente, que os melhores balneários eram “propriedade exclusiva de hotéis e mansões privadas de veranistas estrangeiros” (n.p.).

Colonização que, em *As aventuras de China Iron*, aparece representada pelas cenas incestuosas entre Liz e sua triste menina adotada dos tristes trópicos:

Tinha acordado quase sem ar antes que entrasse o primeiro raio de sol, com ela se esfregando contra meu rosto. A buceta de lixo na minha boca, seus fluidos sincopados com minha respiração. Ela me fez tomar ar e prosseguir em seu ritmo, como se estivesse me domando. Estava me *domando*, quer eu me desse conta ou não. A maior *doma* é que conseguir que o animal respire quando você quiser, sem se rebelar. (2021, p. 74, grifo meu).

Ao contrário de *Os substitutos*, a quebra do tabu do incesto não é aqui apenas sugerido, mas escancarado, explícito, e inescapável, à moda de uma Lori Lamby ou uma personagem de Cassandra Rios. A menina relata que a língua inglesa de Liz a invade “como um bezerro” — “Liz chupou os meus seios e os mordeu como uma cachorra e voltou a lambê-los como um cordeirinho deve lambê-los.” (2021, p. 50). As cenas em que o garoto fazia massagens nos pés de seus pais ficam ofuscadas diante dessas animalescas infrações de tabus e laços de parentesco entre Liz e China. E não passa despercebido o verbo “domar”, usado por Liz. Tomadas como alegorias, essas narrativas escancaram a relação incestuosa entre os colonos e a terra.

Em meio a essa confusa teia de relações de parentesco, em que os conceitos se diluem e confundem, emerge, para o narrador, o interesse pelos Okano, povo originário de tradição totêmica. A confusão geográfica leva está entrelaçada a uma confusão dos afetos, a uma genealogia repulsiva e contraditória.

Talvez resida aí uma diferença entre as obras latinoamericanas evocadas nesta seção e *Os substitutos*: o mundo de Carvalho, em vez de especular o fim de um mundo, anuncia a atualidade deste fim, ou melhor, seu caráter simultaneamente em curso e pretérito. Carvalho opera nas palavras de Yurgel, uma “desertificação apocalíptica da terra e da linguagem” (pp. 74-75), mas que, no momento de escrita de seu trabalho, em 2018, ainda se encontravam no seu momento infantil, à espera de mais desenvolvimento. Quem sabe não seja *Os substitutos* justamente esse desenvolvimento previsto pelo pesquisador, que encontra no conto “O astrônomo” os primeiros tiques balbuciantes do decaimento da paisagem linguística carvalhiana.

Embora proporcione bases prolíficas de diálogo para o desenvolvimento deste trabalho, o pensamento de Yurgel conduz a uma inflexão incontornável: segundo sua análise, a presença da paisagem em Carvalho é uma manobra operada a nível de linguagem, da ordem do estritamente literário, e a política é relegada aos detalhes. O que busco argumentar é que, em *Os substitutos*, o uso da (des)construção dessa paisagem desertificada é uma manobra literária que produz abalos sísmicos de ordem ética e política na produção contemporânea sobre a ditadura militar brasileira.

Ao contrário de Nieva e Guzmán, Carvalho, como já vimos, nos subtrai os contornos dessa terra. Não nos fala em Pampas ou arquipélagos. Tira a paisagem de foco, e deixa, assim, emergir o político. São os aspectos ao mesmo tempo fixos e indefinidos dessa paisagem que brincam, segundo Yurgel, com a ideia de dominação e colonização da paisagem.

O que todas essas obras confluem para representar diz menos respeito ao bioma em questão — da Amazônia de Carvalho; da Caatinga de Mendonça Filho, dos pampas de Cabezón-Cámara, do deserto ou dos arquipélagos chilenos de Guzmán, do pampa-arquipélago de Nieva. Tais obras representam um mundo em desfazimento, uma geografia fim-de-mundística pontilhada a partir do Tratado de Tordesilhas, e que vaza para ambos os lados.

O que afirma Vera Figueiredo em relação à obra de Rubem Fonseca vale também para essa miríade de obras: “Não se trata de fundar um novo lugar, mas de

trabalhar com a violação permanente de fronteiras — misturando tempos, espaços e remodelando continuamente identidades.” (2015 p. 15). A impossibilidade de localizar com precisão a topografia em que se deram esses *extermínios, devastações, inundações & outras catástrofes* não aponta apenas para uma dificuldade de ordem meramente geográfica. Essa impossibilidade tem consequências que transcendem o texto, e habilitam a “reprodutibilidade” desses massacres. Sem geografia, não há corpos; sem corpos, não há papel; sem papel, não há registro; sem registro, não há mortes.

Ao deslocar seu romance que mergulha com mais força no cenário ditatorial para o Xingu — essa geografia ilocalizável, imprecisa, onde somem os guerrilheiros e vivem os "autóctones" — a política irrompe incandescente. O deslocamento geográfico provoca um deslocamento temporal, reanima sobrevivências, faz emergir da floresta cifrada o zumbido agudo das cigarras e os pequenos satélites elétricos dos vagalumes.

Capítulo 4: O cio da terra: ocupar o solo, domar os brutos

E durante horas explicou que a forma mais rápida de matar um índio brasileiro é tentar civilizá-lo.

Lygia Fagundes Telles (*As meninas*)

O deserto é um dos espaços que aparece com frequência na obra de Bernardo Carvalho — já mencionamos “O agrônomo” e *Mongólia*. Apesar da natureza luxuriante do extraliterário de *Nove noites* e *Os substitutos*, a Amazônia de Carvalho é um território desertificado, seco em língua, terra e homem, plena em luta. O terreno que cria com as palavras anuncia as coisas fora do lugar como experiência de mundo. Um mundo presentificado, imóvel, que só não caminha em direção ao fim porque já se encontra soterrado por ele; um território que é, ele próprio, a materialização inóspita do nada.

Aos povos do deserto, o nomadismo se impõe. “É-lhes”, diz Euclides, “condição inviolável de êxito” (2016 [1909, p. 57]). Nossos povos do deserto são, é claro, os “autóctones”. Os indígenas foram, ao longo de nossa história, deslocados em prol de uma ideia: a “absorção dos povos primitivos por nações ditas civilizadas”, como denuncia Edilson Martins em *Nossos índios, nossos mortos* (1978, p. 47).

Como vimos, a cartografia e os povos originários desenvolveram uma relação de contrastes. O mapa positiva sua existência, ao mesmo tempo em que dá acesso às *frentes pioneiras de exploração*, sempre muito bem-dispostas a se embrenhar em matas fechadas em prol da chamada “integração nacional”. Se no capítulo anterior discutimos a importância de se considerar outros espaços e tempos em que a ditadura se desenrolou no Brasil Central, faz-se ainda mais relevante destacar que as consequências dessa articulação vão para além da geografia ou dos marcos historiográficos, tomando corpo em vidas humanas. Investigar esses espaços nos leva a investigar quem são os corpos que os habitam, ou o habitaram ancestralmente, apesar das reiteradas alegações de que se trata de uma terra tão vasta como despovoadada.

“Extinta a noção do tempo ou do longo espaço de milhares de quilômetros”, diz Euclides, “o forasteiro *insensivelmente* se imagina em algum *entreposto*

comercial de qualquer cidade” (2016 [1909], pp. 61-62, grifos meus). A incapacidade de localizar-se espacial ou temporalmente transforma o forasteiro em um incurioso viajante, como foi Euclides, que inevitavelmente constrói sobre as torres do tédio belas miragens de ouro, canela, marfim e ossos.

Neste capítulo, veremos de que modo Carvalho articula, em *Os substitutos*, a questão indígena à da ditadura, e de que modo essas duas instâncias, embora a princípio possam parecer apartadas, confluem em direções intorcíveis.

1. Laçar a língua

Na abertura de *Cena do crime: violência e realismo no Brasil contemporâneo*, Karl Erik Schøllhammer monta uma imagem que é familiar a todos. O imaginário visual do crime é cercado por uma fita de plástico, que o isola e lhe confere caráter de exceção. Damos foco aos seus limites, como se pudéssemos contê-lo no interior do espaço contornado, em um estado de suspensão temporal e espacial. “Nada entra e nada sai” (2013, p. 11).

Neste livro, Schøllhammer se debruça sobre a violência no espaço urbano, marcado por uma profusão de nomes de ruas e avenidas, números que indicam entradas de prédios — residenciais e comerciais — galerias, farmácias, bancos, supermercados, bares e lojas-mil. Um espaço traçado a partir de coordenadas alfanuméricas, hoje facilmente rastreáveis pelos sistemas de satélites individuais que carregamos no bolso.

O que se faz com a imagem do crime quando ele acontece, porém, em um lugar sem contornos? Lugares ermos, que, mesmo em sobrevoo, lembram mais os varjões impenetráveis de “uma couve flor monumental”? (Callado, 2021 [1967], p. 142). Como conceder às mortes que ocorrem em meio a essa mata fibrosa caráter de exceção? Não há fitas, marcas de giz, resíduos orgânicos. Não há peritos, autópsia, ciência forense. Só há corpos tombados na relva, sem identidade, vítimas sacrificiais de um ritual de progresso (Lehnen, 2019, p. 80).

Em 1964, o governo nem sequer sabia quantos indígenas viviam na terra. Em *Os fuzis e as flechas: História de sangue e resistência indígena na ditadura*, o jornalista Rubens Valente destaca que estimavam que havia entre 70 e 110 mil

“aldeados, isto é, os que viviam em terras demarcadas sob jurisdição e controle da União.” (2017, p. 7).

O número provoca já um triste contraste com a estimativa de cinco a oito milhões de indígenas que aqui viviam à época do “descobrimento”. Um segundo pensamento se impõe: se o governo mal sabia o número de indígenas em terras demarcadas, que dirá o número de “índios e feras escondidas debaixo do mar de árvores, gritando na noite eterna da floresta?” (Carvalho, 2023, p. 6). “É incalculável”, já dizia Euclides em 1909, “o número de minúsculas batalhas travadas naqueles sertões”. Incalculável o número de “grupos bem armados” que “suplantam tribos inteiras”, sacrificadas com ajuda de “armas grosseiras” e da “afoiteza de arremeterem com as descargas rolantes das carabinas” (2016 [1909], p. 58). Era esse o “lado heroico” da “caçada impiedosa à bala”: ter sempre um grupo *inapreciável* arrojando-se a montaria de uma multidão” (2016 [1909], p. 59, grifo meu).

Não se sabe quantos são, ou onde estão, mas uma coisa é certa: estão e sempre estiveram sujeitos aos “instrumentos de trabalho” dos pioneiros — a carabina Winchester e o *machete* (2016 [1909], p. 59, grifo meu) —, e à escravidão e ao extermínio; não importando o quanto essas ferramentas tenham de ter sido, antes, usadas para desentranhar cipóais e desembaralhar veredas.

“Conquista”, diz Euclides, “é o termo predileto” para descrever essas ações, talvez por uma “espécie de reminiscência atávica das antiquíssimas algaras dos condutícios de Pizarro” (2016 [1909], p. 59), sanguinário barão da borracha peruano. Nessas ações, amansam também a língua. Domam-na sem pudor.

Já no *Inferno verde*, o tabaréu — soldadinho matador — chama-se a si mesmo de “carregador da *luneta*” (Rangel, 2016 [1909], p. 94, grifo meu). À época, picavam as matas os *gateiros*, caçadores de felinos. Aqueles envolvidos na *pacificação* dos índios eram, por sua vez, parte de frentes armadas de extermínio. Curt Nimuendajú, etnólogo alemão, chegou a conseguir “pacificar” os Kawahiva (ou Parintintim) em 1922, depois que indígenas atacaram três extratores de óleo de copaíba. Pouco depois, Nimuendajú teria afirmado que nunca mais ajudaria a “pacificar” uma tribo, pois pôde testemunhar que o que os “civilizados”

empreendem contra os indígenas são verdadeiras guerrilhas cruéis e traiçoeiras (Valente, 2017, p. 131). *Civilizados* eram, portanto, aqueles que chegavam com “dezenas de máquinas e centenas de operários” para devastar a mata, afugentar a caça e atrair novos moradores para a região (Valente, 2017, p. 191). Já as *frentes pioneiras* eram grupos dispostos a cometer verdadeiros massacres em prol da posse de terras. E *integração*, objetivo último de todos os envolvidos nessas empreitadas, significava a expulsão dos povos indígenas de sua condição humana (Souza, 2019, p. 11). *Reintegração*, por sua vez, o “abandono de suas crenças e sofrendo toda sorte de dominações físicas e morais”, empreitada conduzida com ajuda da Igreja (Souza, 2019, p. 11). Processo esse que Marechal Rondon chamou de “desindigenizar” os indígenas. E por aí vai.

Tanto foi que, com a chegada da ditadura e o fim do SPI, a FUNAI arrogou para si o nobre papel de órgão *amansador* dos indígenas, palavra ronronante que serve mesmo para abrir espaço para o empresariado (Valente, 2017, p. 88). Empresariado esse representado, em *Os substitutos*, pelo pai do narrador e todos os seus *stakeholders*: fazendeiros, madeireiros, garimpeiros (*mateiros, gateiros, carregadores de luneta...*). Para isso, criavam os postos de *atração*, ou seja, de troca de presentes com o objetivo de “convencer os índios a não atacarem operários e turma de topografia” (Valente, 2017, p. 192). Quando, em 1967, a BR-364 atingiu áreas de caça dos Cinta Larga, povo que habita o estado de Rondônia, nomeado em homenagem ao bisavô de Bernardo Carvalho, a própria FUNAI sugeriu uma pacificação da linguagem. “Use a palavra ‘perto’ ([a obra da rodovia] atingiu perto de seus campos...)” (Valente, 2017, p. 95).

Cachorros eram, durante a ditadura, não dóceis animais domésticos, mas espíões que se infiltravam em grupos comunistas afim de entregá-los aos militares. Entregá-los, no caso, à *tigrada*, os torturadores. A frente que dizimou guerrilheiros no Araguaia, entre 1973 e 1975, chamava-se Operação Marajoara — que, de origem tupi, Mbarayó, significa “grande terra”. Causa arrepios o fato de terem transformado a OBAN (Operação Bandeirantes) em um órgão para de caçar guerrilheiros rurais, o chamado “povo da mata”. Quando deslocavam povos indígenas, diziam a eles que iam “passear, conhecer o Xingu” (Valente, 2017, p. 191). A estrada era chamada de *caminho grande* (Valente, 2017, p. 191). Dizer que

um índio tinha “ficado para trás” significava que ele havia morrido (Valente, 2017, p. 169). O Coronel Brillhante Ustra adotava o codinome Tibiriçá. Ao menos este tinha mais lógica, já que é o nome de um guerreiro indígena que se aliou aos portugueses contra os indígenas durante a colonização. Um autóctone que ajudava a dizimar os seus próprios. A empresa responsável pela construção da Transamazônica chamava-se Paranapanema. Do tupi, *paranapanema* significa “grande rio inútil” ou “improdutivo” — nome que escancara o deboche e o cinismo desses rituais batismais. Chamou-se o projeto de usina hidrelétrica que ocuparia o território central do Xingu de “Usina Kararaô”, nome que na língua kayapó significa “grito de guerra”, e que designa um povo cujas terras seriam alagadas para a geração de energia elétrica para as cidades. Concretizada após a redemocratização, a hidrelétrica é hoje conhecida como Usina de Belo Monte, nome de outro povo afetado por sua construção.

Foi essa longeva lógica lexical que levou à criação do termo “correria”, chave final do romance de Carvalho. “Correria” era o nome que se dava às verdadeiras “caçadas humanas” perpetradas por jagunços e mercenários de fazendeiros para livrar a terra para cultivo, muitas vezes resultando em “covardes massacres”, como descreve Valente já nas páginas iniciais do livro. O termo, embora já domado e amansado, ganha, em *Os substitutos*, uma camada adicional de decifração. A palavra é desmontada usando o alfabeto fonético da OTAN — fortalecendo, portanto, a relação entre esse colono interno e aquele a quem entrega as riquezas nacionais. O menino ouve sair da boca do pai uma sequência de palavras que parece, a princípio, indecifrável: “charlie-oscar-romeo-romeo-echo-romeo-india-alpha”. São palavras que o pai sussurra às escondidas no *walkie-talkie*, na noite da fazenda. O menino escuta essa sequência de seu esconderijo improvisado, atrás da cozinha, e guarda aquela sequência consigo por toda uma vida. Guarda até mesmo a forma do rádio, uma “máquina robusta, feita de um metal que podia ser tanto ferro como alumínio pintado de cinza fosco, o que lhe dava um aspecto maciço e primitivo” (2023, p. 115). Em um livro tão rarefeito em descrições, essa lembrança simboliza a importância do momento para a reconstrução da infância do menino.

É só com a morte do pai que ele consegue juntá-las em um acrônimo: “c-o-r-r-e-r-i-a”.

Já nas derradeiras páginas do livro, a palavra emerge. Retornamos ao recurso da chave: momento revelador que dá sentido a tudo o que foi dito até então. Signo que ata pontas soltas, desfiadas e trançadas a esmo ao longo da narração. Como já vimos, tropo típico da literatura de Carvalho e das literaturas de gênero, sobretudo de histórias policiais.

A correria emerge como memória involuntária, aos moldes daquela disparada pela visão proustiana da Madeleine e descrita por Walter Benjamin em “A imagem de Proust”.¹²³ “Pela primeira vez entende à distância, na sala de espetáculos, o que aquele *código* quer dizer, como se nunca o tivesse esquecido, como se de alguma maneira sempre tivesse sabido, desde a noite na fazenda” (2023, p. 200, grifo meu).

Assim como nos textos de Rubem Fonseca, na análise de Vera Figueiredo em *Os crimes do texto*, o personagem, preocupado em ver o invisível, não consegue ver o visível, sendo incapaz de “imprimir uma ordenação arbitrária a dados que estão disponíveis” (2025, p. 15). Esse narrador, que começa o livro em meio à neblina, tendo de assumir o controle de um bimotor ao lado de um pai convulso e sem visibilidade adiante, demora toda uma vida para costurar uma sequência de palavras, que, ao final, permitiria rastrear as conexões do pai com os crimes da ditadura.

O menino dá-se conta, então, de que foi uma testemunha vicária de massacres indígenas, e conservara essas lembranças intocadas, em algum recanto do inconsciente, até ser assaltado por ela em meio a um espetáculo. Em choque, ele se põe a chorar “no meio de gente que dança e não parece compreender, enquanto a cantora no palco canta “*One day, I know, we’ll find a place of hope, there’s no one to blame, just hold on to me*” (2023, p. 201). Até o fim do romance, o narrador criado por Carvalho vive em um estado dissociativo, cultivando uma consciência pautada na costura estética com tudo o que vai para além do visível: os livros que lê, os filmes a que assiste, as músicas que ouve. Mesmo quando o horror emerge, emerge em simbiose com uma canção, com a visão de dançarinos num palco. No

¹²³ “A imagem de Proust”. In: *Magia e técnica, arte e política*. Ensaios sobre literatura e história da cultura. 2ª edição. São Paulo: Brasiliense, 1986. pp. 36-49.

lugar da gente que dança, ele enxerga “a matança de homens, mulheres, velhos e crianças, assassinados no centro da aldeia, fugindo de suas casas, tentando alcançar a mata”. (2023, p. 201) É mesmo como se ele sempre tivesse sabido, mas, de algum modo, a arte não fosse mais um escape tão confiável ao mundo em miniatura e guiado por instrumentos que havia criado ao lado do pai. Não é mais seguro seguir sem olhar para fora.

No embalo da canção, surgem cada vez mais rastros dessa memória. De repente, ele vê quatro homens no encalço de um rapaz, o chefe da aldeia, que escapa entre os arbustos e árvores, enquanto uma mulher é morta. Ela levava uma criança nos braços. A verdade recai, crua, sobre o narrador, ainda distanciado de si mesmo pela narração em terceira pessoa: “É ele agora a testemunha tardia, o sobrevivente diferido, encarnado pelas vítimas no meio dessa gente dançando.” (2023, p. 201). As imagens do horror refluem em meio à música:

Cada um dos quatro assassinos carrega uma espingarda, um facão e uma pistola. Ele vê os corpos caindo. *Mas são os assassinos que gritam, possuídos pela alegria do horror.* Os corpos caem calados. “*Now is the time to follow through, to read the signs*”, ele ouve a cantora no palco, e uma onda de calor toma conta da plateia como se uma bomba tivesse explodido no meio da sala. Ele não para de chorar. À sua volta o mundo é um amálgama de corpos que correm, caem e se levantam num imenso espasmo provocado pela música. (2023, p. 201, grifos meus)

A mesma ficção que permite que ele desvie da condução de sua vida o leva, irremediavelmente, àquilo que buscava, mas não sabia. “Tudo ao mesmo tempo tão simples e tão incompreensível. O que ele esperou para saber? Para ler os sinais? O que esperou para entender?” (Carvalho, 2023, p. 201).

Carvalho foi criticado por Luiz Costa Lima por armar enredos redondos demais, no caso de *Teatro*. Também foi acusado de montar finais artificiosos, crítica de seu próprio editor, Luiz Schwarz, que se referia ao livro *Onze*. Em *Nove noites*, Carvalho nos passa a perna ao final do livro. O narrador-jornalista vai, afinal, até Miracema do Tocantins em busca dos filhos do sertanejo e autor das missivas com quem divide a narração do livro. Lá, os filhos dizem que Manoel nunca deixou escrito algum sobre Buell Quain. O leitor fica, afinal, sem saber se as cartas que se intercalam e que estruturam o romance são um achado arquivístico ou uma invenção autoral.

Teria Carvalho retornado, portanto, ao jogo das chaves, sem pudor de conceder ao leitor exatamente aquilo de que precisa para interpretar o romance?

Difícil saber, mas podemos especular. É possível pensar que Carvalho dobre a aposta feita em *Nove noites*, rendendo-se de vez à simulação de um enredo — embora não linear — mas que conduza a um desfecho lógico. De maneira camuflada, recorre mais uma vez à isca do *thriller*, para retomar as já evocadas palavras de Figueiredo, levando o leitor a persegui-lo enquanto ele próprio persegue algo que lateja, mas não se revela. É possível interpretar essa “chave de ouro” como a simulação da convenção do enredo, fato que indica que o artifício está em outro lugar. Quem sabe no extratextual, como em *Os bêbados e os sonâmbulos*. Em percorrer a fita de Möbius, ler levantando a cabeça, visitando a triste história da ocupação das terras durante a ditadura, captando os sinais de *walkie-talkie* e aprendendo esse falar domado pela violência e o militarismo no país. Uma ficção absolutamente transitiva, dependente de um arcabouço que transcenda os limites da própria página do texto. Afinal, se o leitor desconhece a história das correrias, e de como nossos algozes sempre foram mestres na doma da linguagem, é possível que a chave fique perdida pelo caminho. Ou, em tempos de internet, que leve a uma rápida busca online, que puxe os fios de toda uma outra história que subjaz.

No prefácio a *Mortos indóceis*, de Cristina Rivera Garza, Joca Reiners Terron fala da provocativa linha da *theory fiction*, ficção teórica, em que a escrita pode (e deve) presumir a prévia existência de textos de outra ordem, “até mesmo do não dito, do calado e não consentido” (2024, p. 10), assim ordenando o que foi anteriormente produzido e fazendo emergir novos horizontes possíveis de leitura. Pode ser nisso que aposta Carvalho, já que, sem a ajuda de outros textos que informem o leitor a respeito das *correrias*, seu projeto literário não se conclui, ou, ao menos, não alcança o que, presumivelmente, desejaria alcançar. Carvalho, que, por tanto tempo fugiu da ideia de escrever um romance para “afirmar algo” ou “emplacar uma tese”, pode ter aqui fugido à própria regra. Ao mesmo tempo, foge sem fugir; diz sem dizer, blanchotianamente apostando no silêncio. Aproxima-se, portanto, do que Garza descreve quando fala das vanguardas da América Latina do século XX:

Para escapar da instrumentalização da linguagem mais característica da mercadoria do que da criação crítica, os mais diversos escritores adotaram, entre outras estratégias, *a denúncia indireta, a rejeição da transparência da linguagem, ou da ideia de que esta seja apenas um veículo de significado*. Certa sintaxe distorcida, constante *crítica à referencialidade*, enfraquecimento da posição do eu-lírico e a contínua subversão das expectativas do leitor. (Garza, 2024, pp. 23-24)

Seguindo na esteira do pensamento de Garza, o que Carvalho concretiza em *Os substitutos* é uma espécie de necroescrita da desapropriação, dois conceitos centrais do pensamento da autora. A necroescrita é aquela que bordejia contextos de extrema mortalidade; como este, do Brasil Central da ditadura. Já as “escritas de desapropriação” são as que não cedem à “ideia paternalista de ‘dar voz’ a certas subjetividades”, ou da “ingênua tentativa de calçar os sapatos dos outros” (2025, p. 26). O que Carvalho faz é meramente dispor esses sapatos na materialidade de um texto, sem tornar próprio o que é alheio, criando, portanto, uma escrita regida por uma poética de que se desfaz dos despojos de referencialidade evocados com tanta força em *Nove noites*. Em vez de apropriar-se do cenário do Brasil Central durante a ditadura, convocando-o a adentrar a obra literária — como faz Adriana Lisboa, por exemplo, ao tratar da guerrilha do Araguaia em *Azul corvo* (2014) — opta por desapropriar-se dos acontecimentos. Limita-se a fazer alusões a eles.

Sou eu que, enquanto pesquisadora, persigo atalhos, buscando algo que nos leve mais para perto de uma ideia de “real” e de “referencialidade” — talvez, e provavelmente, à revelia dos próprios objetivos éticos de sua escrita. Para o leitor paranoico, o prazer do texto pode residir em perseguir todas as pontas soltas deixadas no próprio romance. A existência dessa chave não passa de uma quimera, é claro. Há muito que ela deixa de iluminar. Como na obra de Fonseca, encontra-se prazer no gesto de “combinar e recombinar fragmentos para compor um tecido lógico” (Figueiredo, 2025, p. 17). À diferença que, se em Fonseca a obra é transitiva e remete sempre de volta a si mesma, em Carvalho — ao menos em *Os substitutos* — a desapropriação nos deixa em vertigem, a procurar lastro extratextual para as lacunas do enredo.

Passemos, assim, a um certo arcabouço extratextual que subjaz à obra de Carvalho, e que nos ajuda a elucidar alguns cantos de sua escrita — ainda que, provavelmente, à revelia do projeto do próprio autor.

2. Cinzas do Norte, ou A devastação da Amazônia como projeto ditatorial

Nem sempre é imediata a relação entre a Amazônia e os mecanismos de repressão. Como destacamos, era pouco o conhecimento que detinham os militares a respeito da Amazônia e dos indígenas na primeira hora. Mas essa ausência de números inicial não representava desinteresse pela área, pelo contrário. Ainda em 1964, imediatamente após o golpe, começaram os “expurgos, expulsões e perseguições das lideranças políticas identificadas com um programa de reforma agrária mais radical” (Prieto, 2017, p. 5).¹²⁴ Em 1965, o General Golbery do Couto e Silva — mais conhecido por ter criado o SNI publica *Geopolítica do Brasil*, livro que muito influenciou que Castello Branco reunisse em Belém, no ano de 1966, importante setores da cúpula do governo, além de empresários e industriais. Nessa ocasião, ele anunciou a chamada “Operação Amazônia”, com medidas que pretendiam “criar ‘condições para o povoamento’ da região, que se tornou nada menos que ‘um imperativo da própria segurança nacional’” (Valente, 2017, p. 29). Entre essas medidas, se destacavam a criação da Superintendência do Desenvolvimento da Amazônia (Sudam), além da “abertura de linhas de financiamento nas áreas de agropecuária” (Valente, 2017, p. 29). São precisamente essas as instâncias que permitiram que o pai do narrador, em ambos os livros, tivesse acesso às terras que chamava de suas. À diferença que, em *Nove noites*, como de costume, o narrador nos informa com clareza que o pai ia à Barra do Garças para “receber dinheiro da Sudam” (2002, p. 61). Já em *Os substitutos*, ele se limita a descrever o pavor e desespero que o pai sentia a cada vez que entrava no banco.

¹²⁴ Já no primeiro Ato Institucional (AI-1), o regime encarregou-se de expurgar boa parte da oposição parlamentar, entre eles Francisco Julião (PSB-PE), liderança e advogado das Ligas Camponesa, e Plínio de Arruda Sampaio (PDC-SP), relator do projeto de reforma agrária do Governo João Goulart, criando artificialmente uma maioria de congressistas críticos à reforma agrária (Prieto, 2017, p. 5).

A “Operação Amazônia” rapidamente transformou-se em uma das prioridades do governo de Castello Branco. Para André Cutrim, foi ela o ponto de partida para a internacionalização do capital na floresta.¹²⁵ Ainda em 1966, o Congresso instaurou uma Comissão Parlamentar de Inquérito (CPI) em favor da desnacionalização das terras da Amazônia (Napolitano, 2014, p. 83). Para o historiador Márcio Souza, todo o projeto se limitava a, por meio da Sudam, “financiar empreendimentos privados especulativos, que em geral fracassaram fraudulentamente, enquanto a região era repartida entre grandes grupos econômicos nacionais e internacionais” (2019, p. 27).

Figura 10: Capa de documento de outubro de 1967 sobre a Operação Amazônia



Fonte: Acervo André Cutrim.

Acesso em: <<https://marcozero.org/presenca-estrangeira-na-amazonia-foi-mais-intensa-sob-regime-militar/>>

¹²⁵ Mais em: “Fronteiras e Instituições Econômicas no Brasil: uma abordagem centrada no novo institucionalismo econômico”. Rev. Bras. Estud. Urbanos Reg., Recife, v.19, n.1, p.125-147, jan.-abr. 2017

Entre esses empreendimentos privados especulativos fraudulentamente fracassados, destaca-se o Projeto Jari. Em 1967, um homem chamado Daniel Keith Ludwig tornou-se o maior proprietário de terras no Ocidente ao adquirir um território do tamanho de Connecticut na divisa entre Pará e Amapá. Politicamente conservador, cultivava amizade com Richard Nixon e exibia um retrato de Ronald Reagan em seu apartamento (Pace, 1992). Do lado de cá, contava com Golbery do Couto e Silva e Castello Branco, que cancelavam seus monumentais projetos na Amazônia. O objetivo do chamado Projeto Jari era a produção de celulose, que até hoje é um enclave no meio da floresta amazônica. Esse é apenas um dos exemplos das terras que “não existem”, aos moldes das chamadas “terras devolutas”: são mais de 900 mil hectares no que hoje é o estado do Pará, mas que eram — e deveriam ter seguido sendo — terras públicas.¹²⁶

Não era essa a escala das terras do pai do narrador. Seguindo com a nossa leitura trapaceira, em *Nove noites*, o narrador nos diz que uma das três ou quatro fazendas media 20 mil alqueires, nada comparado aos 450 mil de Keith. No entanto, seu pai certamente faz parte da classe de amigos do regime que teve acesso à “rebarba” desse novo processo de incursão colonial, ajudando a “internacionalizar” a Amazônia. Como o narrador mesmo diz, ele certamente devia “ter os contatos certos” (2002, p. 61).

Já na primeira cena do livro, vemos a madrastra segurar “o cigarro numa das mãos e o copo de gim-tônica na outra” enquanto sorri, um pouco tonta, “para o casal de convidados americanos” (2023, p. 10). Essa primeira interação já simboliza uma relação de promiscuidade entre Brasil e Estados Unidos no tratamento da “madeira de lei”. Vale a pena voltar à origem desta expressão, que, criada durante o período da colonização portuguesa, designava tipos de madeira que só poderiam ser derrubados mediante autorização da Coroa, assim evitando contrabando de nações estrangeiras. Já durante a ditadura militar, a “lei” era mesmo derrubar e entregar toda essa madeira aos países amigos.

O casal de convidados, que vem em lua de mel à América do Sul, é descrito como sendo “virgens em mais de um sentido” (2023, p. 11): são colonos de primeira viagem. Representam, com suas interações casuais e domésticas, a outra ponta de

¹²⁶ Para uma análise extensa do caso do imóvel pretendido pelo Projeto Jari, consultar *O latifúndio do Projeto Jari e a propriedade da terra na Amazônia brasileira*, de Maria Lúzia Gutiérrez de Camargo — Dissertação de Mestrado. Universidade de São Paulo (USP), 2015.

um processo de entreguismo das terras amazônicas, que se realizava tanto em instâncias monumentais — como foi o caso de Jari — e fragmentárias, como este que testemunha o menino na vertigem do bimotor.

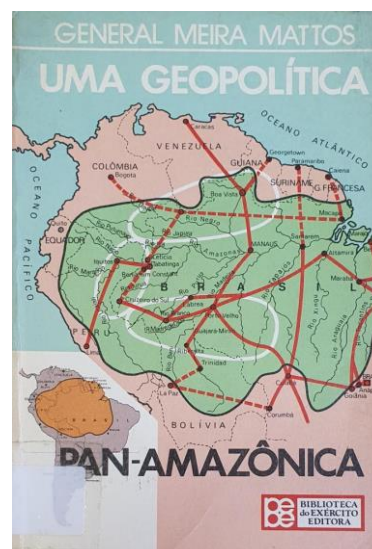
Apesar da forte ofensiva do regime militar sobre a Amazônia, e suas políticas clientelistas e entreguistas, essa dimensão da repressão não costuma ser lembrada ou representada quando se trata do marco temporal de 1964 a 1985. Em *Os substitutos*, porém, ela comparece. O rapaz estadunidense, filho de madeireiros, estava ali a negócios e “era só sorrisos” (2023, p. 13). No privado, cochichava ao ouvido da esposa os absurdos terceiro-mundistas que testemunhava, como o fato de aquele pai envolver uma criança, “uma alma inocente”, nos negócios escusos em que se engajavam.

Essa política de colonização interna se manteve e se fortaleceu ao longo do regime. Na década de 1970, o General Emilio Garrastazu Médici foi obrigado a visitar o Nordeste, depois que a seca atingiu o marco de 1 milhão de pessoas. Ao longo do caminho, Médici teria se espantado com as “plantações perdidas” e “lugarejos mortos”, onde homens se alimentavam apenas de “feijão e farinha”. “Nada, em toda a minha vida, me chocou assim e me fez emocionar e desafiar minha vontade”, teria relatado após a viagem (Valente, 2017, p. 132, grifo meu). Pouco depois afirmou, em discurso oficial, que apoiaria a “colonização em zonas úmidas do Nordeste, do Maranhão, do sul do Pará, no Planalto Central”. A Folha de São Paulo tratou de amansar a declaração, publicando manchete em que alardeava a “ocupação da Amazônia”.¹²⁷ “O Estado de S. Paulo também comemorou”, diz Valente, cunhando a manchete: “Transamazônica povoará a selva” (Valente, 2017, p. 132, grifo meu). A Transamazônica teria nascido, assim, “do gesto emotivo de um ditador.”, como bem resume Rubens Valente.

Já na década de 1980, é a vez do general Carlos Meira Mattos, então comandante da AMAN, publicar *Uma geopolítica pan-Amazônica* (1980), em que a área já se encontra totalmente dominada por linhas, indicando a proeminência das vias rodoviárias e ferroviárias no pensamento da *intelligentsia* brasileira daquele momento sobre a Amazônia.

¹²⁷ Para a contribuição do jornal à ditadura, referir-se a *A serviço da repressão: Grupo Folha e violações de direitos na ditadura*, de Ribeiro, Romanelli, Bonsanto, Daemon, Rouchou e Pedretti (Mórua, 2024).

Figura 1: Geopolítica do Brasil, General Golbery (1965).
 Figura 2: Uma geopolítica pan-amazônica, General Meira Mattos (1980).



Fonte: Biblioteca do Exército Editora.

Voltemos à capa do álbum da Sudam anunciando a Operação Amazônia, estampada um pouco acima. Conforme antecipei, ela conta com uma frase de Alexander von Humboldt: “O vale do Amazonas em *futuro* não muito remoto será um centro de *civilização* e o *celeiro* do mundo” (grifos meus).

Naturalista, explorador e geógrafo, Humboldt veio à Amazônia para, dentre outras coisas, constatar a existência do cruzamento dos rios Negro e Solimões, mas jamais chegou a adentrar a Amazônia portuguesa. À época de suas expedições geográficas, Humboldt era conhecido por seus ideais antiescravagistas, fato que despertou desconfiança das autoridades locais, que achavam que ele pudesse ser um espião, ou que desejasse “espalhar ideias perigosas” entre “os fiéis súditos desse reino”. O que faz com que, a princípio, pareça curioso que a ditadura tenha desejado ressuscitar sua figura, uma vez que fora *persona non grata*, impedido de adentrar o que hoje é a Amazônia brasileira graças ao seu humanismo precoce.

Hoje já se sabe, porém, que o naturalista chegou a “comprar um nativo da Venezuela” para ajudá-lo com medições topográficas ao longo da viagem, e que

parte de sua expedição foi “financiada pelo tráfico de escravizados”. Essas informações ajudam a reaproximar essa figura dos interesses propagandísticos dos militares. Apesar de ter se interessado pelas populações da América, é inegável que também entendia que “as pessoas estavam ali como que à disposição dele, assim como a natureza da América era um recurso para ser explorado” (Cartum e Nestrovski, n.p.).

Em *Sob os tempos do equinócio: oito mil anos de história na Amazônia central*, Eduardo Neves relata que, junto a von Martius, Humboldt ajudou a consolidar as noções de que a Amazônia seria uma terra de incompletude e degeneracionismo, noções muito retomadas por Euclides, como vimos, e instrumentalizadas pela ditadura. Sua influência, embora por ora seja silenciosa, é ainda forte (2022, p. 187). Portanto, a escolha de estampar uma frase de sua autoria na capa do Projeto Amazônia adensa simbolicamente o ímpeto expansionista e colonizador de Golbery e Castello. Apesar do discurso humanizador, foi Humboldt que consolidou, afinal, a visão de que a Amazônia é um lugar de uma natureza gigantesca e inabitada; um campo vasto e virgem (Neves, 2020, p. 187).

É essa mesma chave da ausência, do vazio, e do deserto, reforçadas por Euclides em *À margem da história*, que acompanha toda a rigidez do positivismo que conduziu os negócios dos militares na Amazônia. Autoridades do regime, como Costa Cavalcanti, declaravam que a “ocupação da Amazônia teria de ser feita “de maneira racional e duradoura, do Sul para o Norte, partindo de Mato Grosso”, e chegaram a mirar na colonização de 60% de todo o território nacional (Valente, 2017, p. 30). Um documento ultrassecreto de 1969, elaborado pelo Conselho de Segurança Nacional, estabelece racionalmente as diretrizes desta ocupação ao longo de 45 páginas — nenhuma das quais mencionando uma palavra sequer sobre os povos indígenas (Valente, 2017, p. 30).

O mero deslocamento da cena literária ditatorial para o Brasil Central já constituiria, por si só, um movimento de destaque para a obra de Carvalho. Na literatura de maior circulação, os sertões mineiro e baiano parecem ter mais circulação, enquanto o “sertão amazônico”, que compõe não menos de 55% do território nacional, aparece de forma espasmódica. Mas o tratamento da questão indígena, também proeminente em *Nove noites*, merece especial atenção. Passemos a ela.

3. O indígena como vítima ancestral

Apesar das alegações positivistas de que a Amazônia seria uma terra tão vasta quanto inabitada, a arqueologia já demonstrou que os povos indígenas vivem nesse território que chamamos de Brasil há mais ou menos 12 mil anos, e que ocupam a Amazônia central há pelo menos 8 mil anos (Neves, 2022, p. 8). Já quanto à ideia de que os indígenas mortos pela ditadura poderiam ser considerados como vítimas da repressão, bem, esta já tem demorado mais a se consolidar entre políticos e até historiadores.

Como resume o jornalista Rubens Valente, os governos de José Sarney (1985-90), Fernando Collor (1990-2) e Itamar Franco (1992-5) “nem sequer abordaram o tópico”. Já sob Fernando Henrique Cardoso (1995-2003), foram criadas leis e comissões para “conceder indenizações a perseguidos, mortos e desaparecidos políticos” — leis essas jamais estendidas aos povos indígenas. Lula, em seu segundo mandato, publicou por meio da Secretaria Especial dos Direitos Humanos o documento “Direito à memória e à verdade” (2007), que, em sua caudalosa extensão de 502 páginas, não trazia uma única referência aos povos indígenas. E, em 2014, o relatório final da Comissão Nacional da Verdade (CNV), instaurada pela presidente Dilma Rousseff (2011-6), contou com apenas um capítulo sobre os indígenas, que contava com dados imprecisos e despojados de fontes confiáveis. O livro de Valente, publicado em 2017, não teve a oportunidade de incluir os ainda mais profundos retrocessos a que assistimos posteriormente.

A dificuldade em associar o período da ditadura aos povos originários parece acometer até mesmo escritores. Como assinala Lua Gill, no artigo “Compondo temporalidades: o colonial e a ditadura nas narrativas brasileiras do século XXI”:

A literatura recente, assim como os processos de reparação, memória e justiça, em geral, ainda não se deteve sobre as experiências desses grupos, ignorando parcelas da população constantemente atacadas e violentadas no Brasil, durante a ditadura e depois dela. Aqueles que os mencionam, em geral, o fazem de forma tangencial, a exemplo das narrativas de Marcelo Rubens Paiva, *Ainda estou aqui* (2015) e de Liniane Brum, *Antes do passado* (2012). (Gill, 2022, p. 9)

No mesmo texto, a pesquisadora nos remete à dissertação de mestrado de Gallagher (2017)¹²⁸, e reproduz a sua pertinente crítica ao fato de que a CNV optou por “manter o número de vítimas em 434, dado que, por baixo, fala-se, por exemplo, em 8 mil indígenas assassinados”. Além disso, a Comissão Nacional da Verdade separou as mortes indígenas em uma categoria distinta, e deixou a promessa da criação de uma “Comissão Nacional da Verdade Indígena). Tais movimentos nos fazem questionar, como destaca Gill, “o que essa história nacional e unificada sobre a ditadura quis dizer e *com que corpos realmente se preocupou*” (2022, p. 10, grifo meu).

Em sua atuação intelectual, Lucas Pedretti tem ativamente questionado as classificações que diferenciam presos comuns de presos políticos, com foco nos corpos sujeitos a cada categoria. No artigo “Violência de Estado e racismo em dois momentos das lutas políticas de memória no Brasil”, Pedretti destaca a atuação do Movimento Negro Unificado (MNUCDR) ainda durante a ditadura nesse sentido, diante do pedido de anista “ampla, geral e irrestrita”. A estratégia do grupo era “discutir o caráter igualmente *político* daquilo que se entendia por uma violência *comum*” (Pedretti, 2022, p. 319).

Esse é um processo igualmente importante para pensarmos as vítimas indígenas do regime de exceção. E trata-se de uma discussão que *Os substitutos* evoca, ainda que por meio de suas lacunas. Vale, aqui, o que Lua Gill observou a respeito de *Nem tudo é silêncio*, de Sônia Bischain: “posicionar as categorias [ditadura e colonialidade] lado a lado (...) faz com que nos perguntemos: de que forma não seriam políticas as mortes de indígenas e camponeses durante a ditadura, por exemplo?” (2022, p. 5).

O discurso oficial do regime militar, que reforçava a chamada “teoria dos dois demônios”, parece ter se alastrado e influenciado a produção historiográfica (e literária) até tempos bastantes recentes. A ideia de que havia “dois lados” com forças políticas “equivalentes” — os “terroristas” e “subversivos” comunistas, *versus* um Estado que buscava evitar a “tomada de Moscou” — servia para justificar

¹²⁸ Refiro-me a *De muitas verdades a uma: histórias enredadas, memórias tuteladas e a Comissão Nacional da Verdade (1979-2014)*, defendida em na Universidade Federal de Santa Catarina (UFSC).

a brutal violência política praticada pelo regime (Napolitano, 2014, p. 142). Além disso, serviu para desconsiderar incontáveis mortes, isentando-as de qualquer caráter político. O foco do discurso oficial em torno das guerrilhas e da resistência urbana parece ter, por muito tempo, guiado as pesquisas sobre o período, que se concentraram sobre objetos como a luta armada e deixaram de lado outras frentes da repressão. Só muito recentemente passou-se a explicitar que violência ditatorial nem sempre tomou a forma político-ideológica, *stricto sensu*, como apontam pesquisadores como Renan Quinalha em trabalhos como *Contra a moral e os bons costumes: A ditadura e a repressão à comunidade LBGT*, fruto de sua tese de doutorado.

A violência imposta aos indígenas durante a ditadura não foge a nenhum dos critérios mais básicos de uma violência política. Se nos pautarmos pelo critério detenção atrás das grades, é possível evocar a criação da prisão Krenak, localizada na cidade de Resplendor (MG). Queirós Campos, primeiro presidente da Funai, amansou a dura palavra, preferindo adotar *reformatório* (Valente, 2017, p. 110). Caso o critério seja a restrição de liberdades e submissão a trabalhos forçados, vem à mente a Grin, Guarda Rural Indígena. Criada também por Campos Queirós, tinha como objetivo “reunir ‘mais de 3 mil índios’ com o objetivo de “defender aldeamentos contra abusos e impedir que os silvícolas também pratiquem desmandos”. (Valente, 2017, p. 110) Os trabalhos forçados eram, neste caso, sua integração involuntária em atividades do exército. Os indígenas recebiam da Polícia Militar “noções de instrução militar, instrução policial e instrução especializada, relacionada com ordem-unida, educação moral e cívica, equitação, ataque e defesa, armamento e tiro”, dentre outros assuntos (Valente, 2017, p. 111). “Em suma”, diz Valente, o índio era treinado a se tornar um “soldado branco”, citando uma reportagem da época.

Mas, ainda que decidamos nos pautar em critérios que aderem à teoria dos dois demônios, a violência contra os indígenas não escaparia da caracterização de violência política. Em 1969, Bandeira de Mello, que em atuava como diretor da Divisão de Segurança e Informação (DSI), e tomou como uma das primeiras medidas investigar e denunciar “infiltrações” comunistas nos quadros do órgão e nas aldeias” (Valente, 2017, p. 127). Temia-se que a situação precária dos indígenas

pudessem levá-los a envolver-se com os ideais comunistas e associar-se à oposição armada ao regime. Pairava, com força, a ideia de que a miséria a que eram submetidos os indígenas poderia mesmo levar a uma insurgência que transformasse o Brasil, a partir dos bolsões rurais, em uma nova Cuba.

O anticomunismo pode ter funcionado como uma boa fachada para a instauração e perpetuação do regime, mas nem de longe é uma categoria forte o suficiente para circunscrever todas as variadas formas de repressão instauradas no período de 1964 e 1985. E, portanto, qualquer análise que envolva o período da ditadura e deixe de lado questões de interseccionalidade levará a conclusões míopes e, no limite, equivocadas.

Não é difícil perceber que os critérios ideológicos muitas vezes eram afrouxados de acordo com os corpos em questão. Encontramos um exemplo nos depoimentos de Paulo Jabur à pesquisadora Patrícia Machado, que culminaram na organização da exposição “32 dias: imagens da prisão”¹²⁹. Detido no Presídio Frei Caneca, Jabur tinha educação superior — era engenheiro de formação — e dividia a unidade com uma dezena de companheiros, entre eles “Nelsinho”, filho de Nelson Rodrigues. O grupo, que realizou uma greve de fome em favor da “anistia ampla, geral e irrestrita”, tinha boas conexões e, com frequência, recebia visitas de personalidades ilustres da política e da cultura nacional. Nomes como Chico Buarque, Milton Nascimento, Elke Maravilha, Renata Sorrah, Antonio Houaiss, Darcy Ribeiro, Ulysses Guimarães estão entre os que foram fotografados no recinto. Para além do próprio fato de terem acesso a câmeras fotográficas, por si só um sinal de afrouxamento protocolar,¹³⁰ Jabur relata que seus convidados não eram submetidos às humilhantes revistas íntimas que até hoje se realizam nos presídios brasileiros, além de notar que o guarda, que deveria vigiar a catraca a todo momento, se ausentava com certa frequência.

Observações como essa não têm como objetivo relativizar a violência cruel praticada nos centros de tortura, que vitimaram centenas de civis que lutavam contra

¹²⁹ A exposição foi realizada no Museu do Solar Grandjean de Montigny, na PUC-Rio, entre os dias 17 de setembro e 18 de outubro de 2024.

¹³⁰ O regime permitiu a entrada excepcional de uma câmera fotográfica para a ocasião do aniversário do filho de Alex Pollari, que foi, então, usada em segredo para registrar o dia a dia dos prisioneiros e, sobretudo, a greve de fome.

a ditadura. Não é o caso de diminuir as histórias daqueles que constituíram as principais frentes de batalha contra o regime: os estudantes universitários e os intelectuais, que representavam, muitas vezes, interesses também das classes médias. Não se trata de corroborar críticas feitas à projeção de filmes como *Ainda estou aqui*, que, diante de sua repercussão nacional e internacional, conduziu a debates equivocados que apontaram a ditadura como uma questão que importa apenas a uma classe branca e privilegiada. Tampouco se trata de promover uma guerra de números, colocando os povos indígenas como *mais* vitimados que aqueles que travavam lutas nas cidades, seja com armas, com músicas ou com meras cédulas.

Trata-se, sim, de observar que nem sempre o fato central em jogo para a classificação de corpos enquanto vítimas *políticas* é o *sofrimento* que lhes é imposto, mas o próprio *valor* de seus *corpos*. A história da ocupação militar na Amazônia demonstra que os povos indígenas foram submetidos à crueldades *excepcionais* durante o período da repressão, apesar de seu histórico como vítima ancestral na construção do nosso país. O que se coloca em dúvida é se esse *sofrimento excepcional* é capaz de configurar-se como um *sofrimento de exceção*.

Entra em cena a questão em torno do biopoder, que começa com Michel Foucault, e desdobra-se em conceitos múltiplos como o necropolítico, de Mbembe, o geontopoder, de Povinelli, e tantos outros, que levantam questões acerca do porque *certos* corpos, quando tombam, não geram comoção, ou mesmo registro. Retomando, aqui, o restrito número de 434 decretados oficialmente como vítimas da ditadura, é preciso perguntar: por que é que os povos indígenas, vítimas de massacres, prisões arbitrárias, trabalhos forçados e confinamento em campos de concentração, não “entram na conta”? O que um corpo precisa ter para ser considerado Vida, e não Não vida (Povinelli, 2023)?

Ao discutir *Nem tudo é silêncio*, Lua Gill diz ainda que o que o texto recupera, ao entrelaçar as temporalidades da ditadura militar e o período colonial, diz respeito a “uma certa espacialidade na relação com a temporalidade na qual uma morte é aceita” (Gill, 2022, p. 5). Cabe evocar trecho de *Inferno verde*, de Alberto Rangel, em que descreve uma esplanada carbonizada pela chama da coivara: “Galhos eretos, troncos gigantes deitados, chamuscados, e no solo as vítimas, como

dispostas ainda a repelir a pontações quem tentasse investi-las” (2018 [1908], p. 48). Como considerar que os povos indígenas brasileiros como vítimas de exceção, se a apropriação de suas terras e políticas de extermínio atravessam o Brasil desde a colonização? Na natureza morta que pinta no terceiro conto, “Terra caída”, o novo colono enxerga corpos como troncos, à diferença de que as hastes de suas flechas, ainda prostradas, pareciam ainda cantar um “motivo de guerra”. Vê-se violência até no corpo morto do índio. Violência de povos hostis, violência que convida ao massacre. Ao encontrar uma mulher indígena — esta viva — sua visão é de uma “informe e longa criatura”, despojada de recordações ou saudades. “A mulher era um vegetal apenas” (2018 [1908], p. 85). E as mulheres e os indígenas, bem como os vegetais, lhe servem mais quando tombados.

Voltemos, agora, ao enredo para melhor compreender de que modo Carvalho evoca essa problemática na literatura.

4. O indígena no díptico carvalhiano

Em *Nove noites* há uma profusão de informações a respeito dos povos indígenas envolvidos na narrativa — sabemos que os Karajá, povos da região do Araguaia, eram o objeto inicial de estudo de Quain, que se juntaria à expedição de William Lipkind, outro antropólogo de Columbia. Sabemos também que Quain se interessa mais pelos Trumai, habitantes do Alto Xingu, às margens do rio Coliseu, uma vez que, por estarem em vias de extinção, representavam um desafio maior do que os conhecidos e aculturados Karajá, (Carvalho, 2002, p. 13). Têm importância narrativa também os já mencionados Krahô —, que vivem sul do Maranhão (Carvalho, 2002, p. 33). E, para além desses três povos, são mencionados ainda Kayabi, Nahukwá, Suyá, Kamayurá. Tzikão, Waurá, Yawalapíti, como listado no capítulo anterior.

Já em *Os substitutos*, Carvalho despoja-se dos etnônimos, bem como faz com os topônimos. Foram incontáveis os povos que sofreram com as crueldades do regime e, portanto, recusar-se a indicar um evento específico poderia ser interpretado como um modo de representar essa violência em seu caráter difuso. Ao fim do livro, o menino chega a lamentar nem sequer lembrar-se do nome dos povos

originários que conheceu. Depois da memória das correrias, dá-se conta de que “Nunca se deu o trabalho de perguntar. Nunca se interessou”. E continua: “Nunca pensou que pudessem ter um *nome*, e que esse nome pudesse *revelar alguma coisa que ele ignorava, um segredo, uma dimensão perdida no mundo, uma saída que o pai dizia não haver*. (2023, p. 213, grifos meus).

Apesar disso, há, no início do romance, um indício deixado pelo narrador que contradiz essa lamentação final: a presença dos gaviões. Retomemos a já evocada exortação colonizadora da madrastra do menino, quando anuncia a viagem que os espera, mas agora com destaques a outros trechos:

Ele se lembra da madrastra erguendo um brinde à viagem *como se declamasse, sôfrega, o início de um dos clássicos que ele devia ler para a escola nas férias*: “Já pensou *voar como um gavião*, sozinho no silêncio das alturas, subir, descer, tomar o rumo que quiser, sem obstáculos, e ver lá embaixo os rios que refletem o azul do céu e as nuvens, como tranças de espelho cortando a mata virgem onde vivem índios e feras escondidos debaixo do mar de árvores, gritando na noite eterna da floresta?” (2023, p. 9, grifo meu)

Os gaviões aparecem, aqui, como metáfora de sobrevoo da viagem que eles logo empreenderiam por sobre as terras do marido. Dado o subtexto crítico ao entreguismo, podemos ler aqui uma alusão ao comportamento predatório e extrativista do sobrevoo da ave de rapina.

Mas o narrador logo acrescenta, ácido, que a madrastra, ao falar em gaviões, jamais os associava a “*seres humanos, sem imaginar que pudessem ser um grupo indígena*.” (2023, p. 7, grifo meu). Tivesse ela ouvido a palavra antes, diz, seria por meio da boca do marido.

A aparição dos índios gaviões aqui — e sua desapareção ao longo do romance, em um momento de desfazimento da memória — oferece uma ponta solta para o leitor paranoico. Uma trilha possível. Esse marido, que já mencionara os índios gaviões, era o mesmo que detinha terras na Amazônia realizava constantes sobrevoos sobre povos indígenas, demonstrando um prazer sádico de assusá-los, além de ter estado envolvido nos massacres das *correrias*.

Se aceitarmos a trapaça de considerar informações despejadas pelo jornalista de *Nove noites* como instrumento para guiar nosso voo cego por *Os substitutos*, há picadas a abrir. Picadas que abrem *caminhos grandes*, e que aprofundam a dimensão do imaginário ditatorial construído no romance. Em *Os*

substitutos, a abertura de estradas não é um tema que aparece. Em *Nove noites*, porém, esse fato é disposto de maneira explícita. Leiamos a seguir:

A sede da Vitoriosas, *suspensa no meio do nada e da floresta*, era parada obrigatória quando o meu pai resolvia *avaliar o estado das obras da estrada que pretendia abrir no meio da selva* entre as terras do Chiquinho e a Santa Cecília, *e que teria concluído não fosse o literal mar de lama que a engoliu depois da derrubada das árvores e da passagem resfolegante dos tratores, niveladoras e caminhões da civilização*. (2002, p. 58)

Serão os gaviões mais uma chave perdida que Carvalho terá nos incumbido de encontrar?

4.1. Aves em revoadas

Já diz a sabedoria popular que, quem procura, acha. E, procurando-se, acha-se de fato alguns indícios.

Há diversas comunidades e povos indígenas que se denominam — ou a quem se denomina — “gavião”. Uma delas é a dos Gaviões do Oeste, ou Parkateyê.¹³¹ Os Parkateyê são do mesmo grupo étnico dos Krahô, povo entre o qual Buell Quain foi encontrado morto na cena dantesca de suicídio de *Nove noites*. Eis, de início, um indício para o leitor paranoico.

Procurando no extratextual, vemos que os Parkateyê têm com os anos de 1964 e 1985 uma relação de temporalidade distinta dos que habitam as cidades — o que adensaria exposta no capítulo anterior. Para eles, 1964 não foi o ano em que tropas armadas marcharam pelas ruas, e sim o ano em que se instaurou uma filial do SPI (Serviço de Proteção ao Índio), às margens do rio Tocantins. Foi também o ano em que suas terras se viram ameaçadas pelo início da construção da rodovia PA-70 (atual PA-332), que primeiro ligou Marabá à Belém-Brasília, concluída três anos mais tarde, em 1967. Para os gaviões Parkateyê, 1968 não foi o ano do AI-5, que acabaria com as ilusões de uma recondução do poder central aos civis. Foi, sim, o ano em que o SPI de Rondon foi substituído pela FUNAI, que imediatamente iniciou uma “política de contato” paternalista, à qual eles resistiram bravamente.

¹³¹ As informações deste parágrafo provém do artigo de Expedito Arnaud. *O comportamento dos índios Gaviões do Oeste face à Sociedade Nacional*. O grupo estudado por Arnaud não é considerado no artigo de Luiz Augusto Sousa do Nascimento por não participar da Associação Wyty-Catë. Boletim do Museu Paraense Emílio Goeldi. Antropologia, vol. 1 (1): 5-66. Junho, 1984.

1976, para eles, não representou o fim dos "anos de chumbo", e sim o início dos anos do ferro, quando a Eletronorte anunciou a intenção de passar uma linha de transmissão pela Terra Indígena Mãe Maria, obra que resultaria no desmatamento de 19 km dos 22 km que compunham seu território. Nem 1978 foi o ano de lançamento de discos ontológicos para uma arte engajada de esquerda, como Muito, de Caetano, ou Clube da Esquina 2, de Milton Nascimento, e sim a data de uma nova ameaça às suas terras pela rodovia PA-150, que cruzou os limites a sudoeste do povoado. Em 1981, não foram alertados a respeito da fragilidade do regime, que apontava horizontes para a transição política. Entre os Xakriabá, a notícia que correu foi que a Vale do Rio Doce iniciava negociações para a passagem da ferrovia Carajás-Itaqui por sua terra, em uma extensão de aproximadamente vinte quilômetros.

Embora nada seja dito em *Os substitutos* a respeito das estradas que o pai gostaria de construir em *Nove noites*, não seria de todo impossível especular que os sobrevoos que ele realiza teriam alguma relação com a abertura de algum desses *caminhos grandes*. Para qualquer abertura de estrada, faziam-se necessários muitos voos de reconhecimento. Assim, os *mateiros* saberiam onde levar suas *machetes* e *winchesters* para tombar troncos e corpos. Eis mais uma conexão capaz de alimentar um início de paranoia nos leitores com tal inclinação.

Indo um pouco adiante, os Krahô e os Parkateyê são dois etnônimos identificados a um mesmo grupo étnico: o dos Timbira.¹³² E os Timbira foram, justamente, o grupo étnico escolhido por Gonçalves Dias para compor seu poema épico homônimo, de 1857. Cabe lembrar aqui que, nas primeiras páginas de *Os substitutos*, o narrador carvalhiano critica a dicção arcaizante da fala de sua madrastra, comparando-a aos nossos poetas românticos. Critica-a, também, pelo fato de nada saber a respeito desses mesmos poetas românticos, roubando-lhes a dicção sem conservar qualquer lastro de seu beletrismo.

Em uma das estrofes de *Os Timbiras*, Gonçalves Dias compara o grupo não a gaviões, mas a outra ave de rapina. Vejamos um pequeno trecho:

“A tua vida a minha glória insulta!
Grita ao rival, e já de mais viveste.”

¹³² São nove os grupos indígenas identificados aos Timbira, conhecidos pelos etnônimos: Krahô e Apinajé no estado do Tocantins; Gavião-Pykobjê, Krikati, Canela-Apãjekra, Canela-Ramkokamekra, Krepumkateyê, Kreyê no estado do Maranhão e os Gavião-Paracateyê no estado do Pará. Mais em *Associativismo, faccionalismo e novas relações de poder: uma análise da relação interétnica entre os povos Timbira*, Luiz Augusto Sousa do Nascimento.

Disse, e como o *condor*, descendo a prumo
 Dos astros, sobre o lhama descuidoso
 Pávido o prende nas torcidas garras,
 E sobe audaz onde não chega o raio... (Gonçalves Dias, p. 57, grifo meu)

Eis a ave que aparece: o condor. Imediata é a relação com a terceira geração do Romantismo brasileiro, chamada de condoreira, geração da qual o próprio poeta faz parte.

Talvez um pouco menos imediata seja a relação com outro evento envolvendo a mesma ave: a Operação Condor. “Formalizada em reunião secreta realizada em Santiago do Chile no final de outubro de 1975”, consta no site da Comissão Nacional da Verdade, “Operação Condor” é o nome dado à

aliança entre as ditaduras instaladas nos países do Cone Sul na década de 1970 — Argentina, Bolívia, Brasil, Chile, Paraguai e Uruguai — para a realização de atividades coordenadas, de forma clandestina e à margem da lei, com o objetivo de vigiar, sequestrar, torturar, assassinar e fazer desaparecer militantes políticos que faziam oposição, armada ou não, aos regimes militares da região. (CNV, n.p.)

Embora não conste nessa breve definição, há documentos e relatórios da CIA — um deles apresentado em 1976 ao então Secretário de Estado Henry Kissinger —, que relatam o apoio estadunidense à operação. De acordo com um dos documentos, os Estados Unidos reconhecem unir forças para “erradicar a subversão”, com o objetivo de “encontrar e matar terroristas”, contando com a cooperação do Brasil (Anexo E). Entra em revoada, portanto, junto ao gavião e ao condor, a águia, e seu sobrevoo autoritário sobre o continente latinoamericano.

A verdadeira relevância de tal operação já foi, porém, contestada por historiadores como Carlos Fico. Fico argumenta jamais ter encontrado menção de generais brasileiros a tais operações, e diz se tratar de uma questão de “nominalismo”, de uma busca por uma grande articulação maquiavélica.¹³³ Não se tratando este de um trabalho no campo da historiografia, no entanto, dou as boas-vindas às trapaças e maquiavelismos. Estamos mesmo comprometidos, aqui, com a paranoia. E as rasteiras estão presentes mesmo (ou sobretudo) na ficção. Gonçalves Dias nos trapaceia ao nomear sua obra como *Os Timbiras*, jamais tendo entrando

¹³³ Mais a esse respeito em: *Ditadura Militar: mais do que algozes e vítimas. A perspectiva de Carlos Fico*. Arend, S.; Hagemayer, R.; Lohn, R. (Udesc, 2013).

em contato com esses povos. Dias tomou como base, para a construção de seus personagens, características dos índios Tupi do litoral.

Não se trata, portanto, de buscar uma referencialidade precisa. Afinal, além de escassa, boa parte da topografia de *Os substitutos* é inventada. As cidades Barra do Almas e Almada são fictícias, embora cortadas pelo Rio das Almas — este, sim, localizado fora da ficção, na Bacia do Tocantins. A cidade de São Félix também existe — mas a qual estaria ele fazendo referência? Dado o contexto ditatorial, e à fazenda do pai localizada na ilha do Bananal em *Nove noites*, supomos que deva se referir a São Félix do Araguaia. Mas há também uma São Félix do Xingu (PA), onde seu pai, no romance que usamos como díptico, também detém terras. Há uma São Félix de Balsas, no Maranhão, mais próxima aos Krahô, de *Nove noites*. E há ainda um pequenino povoado chamado apenas São Félix — a apenas 30km da Terra Indígena dos índios Gaviões do Oeste, ou Parkateyê. Embora essa breve menção aos gaviões e a São Félix pareçam nos entregar as chaves de que precisamos, as portas seguem se abrindo. Abre-se uma, inclusive, que nos leva de volta ao autobiográfico, quando descobrimos que as frentes destinadas aos índios asurini e gavião na cidade de Altamira (PA), eram chefiadas pelo também coronel Pedro da Silva Rondon, neto do marechal Rondon (Valente, 2017, p. 139). Mas, com a mesma facilidade e rapidez com que se abrem, se fecham novamente, levando-nos a desistir dessa busca labiríntica e mergulhar novamente no romance.

Pouparei o leitor de mais voos rasantes sem destino. Não se trata, afinal, de procurar uma sensação de estabilidade, uma chave-mestra. Tratando-se da obra de Carvalho, talvez esse fosse o gesto crítico mais asfixiante que alguém pudesse fazer. Trata-se, sim, de destacar o gesto de Bernardo Carvalho ao deixar ao leitor pistas e indícios de uma história cifrada, secundária, que se desenrola em um outro plano, e que o leitor deve buscar conhecer — ou não — a depender de sua disposição de enredar-se em jogos em que vencer não costuma ser uma opção.

Carvalho nos deixa jogados na relva, recusa-se a nos deixar uma trilha de sucatas. Teimosos, as seguimos mesmo assim, como numa brincadeira mórbida por fósseis norteadores.

Figura 13: Crianças indígenas yanomami brincam em sucata de aeronave da Força Aérea Brasileira no aeroporto de Surucucu, Roraima



Foto: Fernando Frazão/Agência Brasil

4.2. Léxico familiar

É impossível, assim, saber *quem são* os grupamentos indígenas a que Carvalho se refere. O que é, no entanto, possível, é entender *o que* representam os indígenas nesse léxico familiar.

Na boca da madrasta, os índios são aqueles que convivem com as "feras", que vivem “escondidos sob as árvores”, "gritando na noite eterna da floresta". Para o pai, são criaturas indigestas, a quem assusta e tortura por prazer — ou negócios — com seus voos rasantes. Todas essas concepções corroboram a visão dos militares que, como já vimos, os têm como selvagens a serem domados.

Apesar do aspecto difuso da narração, quando se trata da ficção, o narrador parece retomar a precisão jornalística de *Nove noites*. É o que acontece, por exemplo, quando narra uma viagem de carro que faz com o pai. Apesar de o episódio ter se passado quando ele tinha a tenra idade de seis anos — cinco anos antes da maior parte das memórias relatadas — é nesse instante que ele se fixa em detalhes. Ele relata: “Atravessaram a baía num Buick azul, ao som de “*This Guy’s*

in Love with You”, de Burt Bacharach, na versão de Herb Alpert, que o pai adorava” (2023, p. 66). Um outro momento que lembra com precisão é sua ida ao cinema.

No cinema do pequeno povoado de São Félix, vão assistir a um filme de banguê-banguê, daqueles que influenciavam o imaginário limitado da madrastra junto às marchinhas de Carnaval. O filme tratava de uma “guerra entre brancos e índios que haviam trucidado duas famílias de colonos numa emboscada” (2023, p. 66). Já de início, projeta-se na tela imagens de madeira calcinada, cadáveres pelo chão e um pastor empalado num poste. No filme, os índios eram “traíçoeiros” e “sanguinários”. Ao que parece, haviam quebrado o pacto de paz com os colonos – desculpa parecida com aquela utilizada pelo fazendeiro para o fuzilamento do avião de guerrilheiros no Araguaia. Mas o que chama a atenção do leitor, e do menino, não é tanto o enredo sádico, ou a ira contida nos caubóis de olhos claros. O que gera espanto é que, diante do massacre que os colonos cometem contra os indígenas, ouvia-se da plateia “palmas” e “uivos de felicidade”, sobretudo nos momentos em que os “índios eram derrubados, um a um, sob os tiros das Winchesters, e depois esfaqueados ou degolados” (2023, p. 59). Foi nessa hora, a bem da verdade, o ápice da empolgação do público, da “catarse coletiva”.

Em *Quadros de guerra*,¹³⁴ Judith Butler discute como a arte é um ator fundamental na regulação dos enquadramentos interpretativos que fazemos uns dos outros, das políticas de comoção e, portanto, da hierarquia de humanidade em que dispomos os seres. É esta a razão pela qual os prisioneiros do Frei Caneca se utilizaram, com tanta astúcia, de sua arma criadora de comoção em prol da anistia: uma câmera (três, na verdade). Com essas câmeras, conseguiram produzir imagens da greve de fome que estamparam os jornais e comoveram o país em favor de sua causa.

Ao retratar, portanto, indígenas como assassinos “traíçoeiros”, “sanguinários”, capazes de usar técnicas tão cruéis como o empalamento contra um pastor, produz-se um enquadramento favorável ao massacre. Ao suscitar a raiva, apazigua consciências, pois confirma a não-humanidade indígena, e os reafirma enquanto vidas que não podem ser enlutadas, e, portanto, mal podem ser consideradas *perdidas*. Não é difícil, portanto, para o espectador, justificar a

¹³⁴ Judith Butler, *Quadros de guerra: quando a vida é passível de luto?* Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2015.

necessidade de vingança — sobretudo quando a notícia é que foram os indígenas os responsáveis por quebrarem um suposto *pacto de paz* com os colonos. O público embarcou. Risos, barulhos de susto, palmas.

Ainda que o filme possua um enquadramento preciso, que produz ódio e desejo de vingança contra indígenas, o pai do menino passa mal ao final. Menos de malária, mais de culpa. O mesmo pai de comportamento sádico, que sente prazer em fazer voos rasantes por sobre aldeias e observar o medo nos olhos daqueles homens. Eis uma mostra do poder da obra de arte na regulação da comoção, como discute Judith Butler. Dando como exemplo a proibição dos poemas que relataram as condições de vida em Guantánamo, Butler produz o contundente argumento de que até mesmo o mais convicto ideólogo de uma guerra pode, diante de uma manifestação artística, surpreender no outro, a contragosto, algum indício de humanidade.

Enquanto acompanhava o pai — contrariado, já que se viu de certo modo vidrado pelo expurgo coletivo de crueldade — ouvia a plateia transformar os urros em gritos. Viu alguns se levantarem e aplaudirem de pé as cenas sanguinolentas contra os nativos.

4.3. Índio é bicho

Mas a interação mais reveladora a respeito da concepção do indígena na obra de Carvalho é aquela que ele tem com o filho do administrador de terras do seu pai.

No capítulo 16, “A religião dos índios”, o narrador é obrigado a passar o dia com o menino. A princípio, temos a impressão de que ele é só mais um personagem usado para matraquear discursos que reforçam os interesses de um regime pautado no massacre desses povos. É com ele que o narrador trava este diálogo:

“Todo bicho é índio?”
 “Não, mas todo índio é bicho. Se
 deixarem de ser bicho, nunca vão vencer
 os brancos. Branco não vira bicho.”
 “Homem não vira bicho.”
 “Índio não é homem.” (Carvalho, 2023, p. 122)

Em um procedimento lógico esteticamente aparentado a um silogismo, o menino explicita sua visão desumanizadora dos indígenas. Em seu estudo sobre os

Yawalapíti, do Alto Xingu, Eduardo Viveiros de Castro descobre entre eles uma fala comum: “*apapalutápa-mína é ipuñöñöri*”. Em português, “bicho é gente”. Para os Yawalapíti, a recíproca também vale, já que as categorias “bicho” e “gente” são intercambiáveis, muitas vezes sendo “gente” uma subcategoria de “bicho”.

Não é essa, claro, a lógica do menino.

Na lógica do homem branco — sobretudo do colonizador de terras — é desnecessário explicar que “todo índio é bicho” é uma afirmação unívoca, que flui em um sentido apenas. E que, bicho, também desnecessário dizer, está enquadrado em uma lógica de inferioridade em relação ao que é humano.

A lógica serve a propósitos claros. Se índios são bicho, não são homens. Se não são homens, não são vidas humanas. Se não são vidas humanas, não morrem; *ficam pra trás*. Se ficam pra trás, que problema há, afinal? Pra trás sempre estiveram mesmo. Resta integrar os demais à civilização.

Se tombam, tombam como árvores, *vidas vegetativas*. E o vegetal, sabe como é, não pode dar mole senão retoma tudo de novo. Não é à toa que chamamos o capim de “colônia” (Rangel, 2016 [1909]), ou “colônião” (Carvalho, 2023). Se deixar, ele toma tudo de volta. Se der mole, eles tomam tudo de volta mesmo. Não viu que foi o que aconteceu nos Estados Unidos?

E se tombam e levantam, num movimento cíclico natural da terra, desde os tempos imemoriais, não entram na conta. Eis uma fala singela que reflete o que Judith Butler chamou de um “enquadramento epistemológico” preciso. Se índios não são homens, não são vida, tampouco são passíveis de luto. E a possibilidade de ser enlutada é, nas palavras de Butler, um pressuposto de toda a vida que importa.

Mas todo esse diálogo poderia se perder na modorra ululante do que já ficou evidente, embora não suficientemente discutido, não fosse um elemento narrativo introduzido por Carvalho: este menino é, ele mesmo, um indígena.

Quando Judith Butler discute, em *Quadros de guerra*, a definição de “vidas passíveis de luto”, define como um dos principais critérios o que chama de *cena de reconhecimento*. Reconhecer alguém como parecido consigo é o elemento necessário para considerar a vida de um Outro como passível de luto. A cena de reconhecimento trava um enquadramento implícito, essencial ao reconhecimento do Outro como Vida. O que fazer com isso quando é o próprio menino indígena que reproduz esse discurso?

Assim que se encontra com ele, o narrador percebe algo em suas feições:

O filho do administrador era um rapazola magricela de quinze anos, pele escura e cabelos lisos, brilhantes e retintos, raspados na nuca mas com uma franja caída na testa, que ele afastava dos olhos pequenos, também negros, sacudindo a cabeça. Fisicamente, não tinha nada a ver com os pais ou com a irmã, *mais parecia ter sido adotado ou roubado dos índios*. (Carvalho, 2023, p. 98, grifos meus).

Este é mais um gesto de Carvalho em direção a cantos empoeirados da nossa história. A história das crianças roubadas durante a ditadura é uma que já foi extensamente relatada em outros países da América Latina, mas que segue encoberta no Brasil. Como diz Cristino Wapichana em seu posfácio a *Macunaíma*, “pegaram nossas crianças meninas a laço para serem estupradas e parir o Brasil” (Wapichana, 2022, p. 314). “E, como se não bastasse, brancos brasileiros ainda hoje falam com certo sorriso de orgulho: “Tenho sangue de índios!”. Quando têm nossa atenção, completam: “Minha bisã foi pega a laço” (Wapichana, 2022, p. 314).

Mas, mais importante que isso, é notar como se dá essa cena de reconhecimento de mão dupla. Conforme a conversa avança, ele observava o filho do administrador, amedrontado e desconfiado, “torcendo para que o filho do administrador não fosse índio” (2023, p. 106). Ainda que seja, o narrador não teria com o que se preocupar, já que ele próprio não se reconhece como indígena. “Meu pai trabalhava com um pastor”, o menino relata. “Como é lá?”, pergunta o narrador, “excitado pelo medo. Mas o menino não se lembra. “Meu pai disse que eles quase chegaram a acreditar em Deus” (2023, p. 106).

Em *Fitzcarraldo*, o colono pioneiro convence um povo inteiro de indígenas a trabalhar em sua empreitada rio acima. Era uma terra já ocupada por missionários, que lá estavam para catequizá-los, naturalmente. Os missionários relatam que, graças ao seu trabalho, aqueles já nascem sendo “pequenos peruanos”. Fitzcarraldo pergunta diretamente a eles: “Vocês são índios?”, ao que respondem: “Não, índios são os outros, que moram na outra parte do rio”.

Mesmo aos aculturados, o indígena é sempre o Outro. Assim como em Fitzcarraldo, na narrativa de Carvalho a atuação da igreja é fundamental para essa cisão de reconhecimento. Retomando mais uma vez as palavras de Wapichana, um dos povos herdeiros de Makunaima, os missionários e pesquisadores chegaram “trazendo seus deuses, e um que trazia um único salvador, uma cruz e a promessa de vida eterna numa cidade de ouro, lá no céu”. Mas o céu, para os Wapichana,

simboliza o “caminho dos mortos” (Wapichana, 2022, p. 318). “Conforme se converte mais um para o cristianismo, se ganha tais galardões apenas para depois da sua morte, lá no céu”. O que os invasores pregavam, diz, é que “abandonássemos nossos heróis, nossos salvadores, nossos milagres, nossas histórias, nossos cantos, nossas danças, nossas pinturas, nossos rituais, nossa língua e que esquecêssemos Makunaima” (Wapichana, 2022, p. 318).

Nessas obras — *Os substitutos* e *Fitzcarraldo* — vemos que existe uma forte ideia de que o indígena é incompatível com a civilização, sobretudo quando mediado pela imposição colonial da religião.

Mas a cena do reconhecimento aparece também em *El botón de nácar*, de Patricio Guzmán, levando a um desfecho distinto. Antes de adentrar propriamente a questão da ditadura, Guzmán recupera a história dos Kawésqar, um povo que ocupa o arquipélago ao sul do Chile há dez mil anos. Nômades da água, viajavam de ilha em ilha. Em conversa com Gabriela Paterito, uma das últimas sobreviventes do povo Kawésqar, Guzmán pergunta:

“Gabriela, tu no te sentes chilena?”

“No, por nada.”

“Qué te sientes?”

“Kawésqar”.

Diante da declaração de Gabriela, parte do povo mais antigo a ocupar o território chileno, é Guzmán que passa a se questionar a respeito de sua própria chilenidade. Não é o indígena que não pertence, mas ele. Percebe, então, que nunca viu seu país por completo. Lembra dos tempos de escola, em que os professores dilaceravam o mapa do país em pedaços — norte, centro, sul — graças à sua longa extensão. Lembra-se das obras que lia na época da escola. Era um grande leitor de ficção científica, de Jules Verne. Percebe então que tem mais familiaridade com o imaginário intergaláctico traçado por um francês no século XIX do que com a própria nação. Que conhece melhor as lunetas dos astrônomos que as dos mateiros.

É essa mesma virada que acomete o narrador de *Os substitutos*. Enfronhado nas literaturas espaciais, tornou-se míope aos contornos do próprio país. A saída de Guzmán é pedir à amiga pintora que lhe mostre algo que ele nunca viu, e ela produz, então, uma imagem tátil de todo o território chileno, como mencionado no

capítulo anterior. É por intermédio da arte, da ficção, do estético, que o país se recompõe então, para Guzmán, tomando uma materialidade possível. Já em *Os substitutos*, o garoto — já rapaz, homem — recorre à intelectualidade: entra no curso de antropologia e interessa-se pelo estudo dos Okano, em uma espécie de parricídio acadêmico.

De todo modo, ambos chegam a elementos naturais da violência nacional: Guzmán, à água; Carvalho, à terra.

5. A vaca sagrada do latifúndio

Sigamos com a cena dos dois meninos. Desconfortáveis, os dois rumam a um rio, e, no caminho, passam em silêncio pelo curral onde no dia anterior o narrador flagrou vaqueiros marcando bois recém-chegados. Essa cena confirma ao leitor que, além de administrador de terras alheias, o homem — pai do menino indígena — também é criador de gado.

A todo tempo, o filho do administrador pergunta ao narrador sobre o livro que carrega. Não parece entender o conceito de literatura, muito menos tem familiaridade com o gênero de ficção científica. Faz remissões constantes à Bíblia, única obra encadernada que lhe foi dada a conhecer.

Em uma tentativa de interessar o novo amigo na história, o narrador conta sobre a missão empreendida pelo personagem do livro que lê. "O herói do meu livro vai fazer uma guerra, vai liderar uma revolução", diz. O novo amigo responde:

"Meu pai combateu uma revolução lá no Lemos. Já não tem nada lá. Não sobrou nada. Meu pai era do Exército, caçava guerrilheiros."
Ele se lembrou do jantar em Almas.
"Queriam escravizar a gente", o filho do administrador prosseguiu.
Ele escutava atento.
"Pode ser que algum dos subversivos tenha conseguido fugir pro mato."
"Não é perigoso a gente aqui, sozinho?"
"Não. O Lemos fica a dois dias de voadeira daqui. E depois meu pai e os homens que iam com ele mataram os chefes. Fuzilaram todo mundo. Faz tempo. Jogaram os corpos no rio pras piranhas comer. Se escapou algum deles, já deve estar morto, comido por algum bicho na mata."
(Carvalho, 2023, p. 102)

É nesse momento que essa figura ganha mais uma dimensão: de administrador de terras a missionário, criador de gado e, agora, caçador de guerrilheiros.

Mais uma faceta aparece pouco depois:

"Índio é bicho. Você mata pra se defender."

"Você já matou?"

"Índio? Eu não, mas meu pai já." (Carvalho, 2023, p. 107)

O filho do administrador começa, então, a contar a história de como o pai matou um índio. Seu nome era Ferônio.

"(...) Ferônio era nosso vizinho. Meu pai não gostava dele. Dizia que o Ferônio roubava."

"Roubava o quê?"

"Levava mantimentos lá de casa. E depois tinha a queixa dos fazendeiros."

"Que fazendeiros?"

"Da outra margem do Almas. O Ferônio roubava bois. Agora estava ferido." (Carvalho, 2023, p. 108)

Ferônio — mistura de “fera” e “demônio” — foi morto pois ele roubava bois.

Figura 14: Jaider Esbell. Maldita e desejada, 2012, acrílica sobre lona, 400 x 400 cm



Fonte: Acervo Galeria Jaider Esbell de Arte Contemporânea Indígena.

Esta é uma narrativa tão presente na história indígena que Jaider Esbell, um dos

maiores artistas do país, chegou a organizar uma exposição em torno do tema. Esbell convidou uma série de artistas para criar obras em torno do tema “Vacac nas Terras de Makunaima – De Malditas a Desejadas” (2013).¹³⁵ Sua ideia era “compor visualmente a ideia do encontro da vaca com o índio e sua vasta transitoriedade” (2017).

A vaca, esse animal não nativo da Amazônia, simboliza para Esbell uma ruptura brutal e irreversível na história indígena. O colonizador interno julgou a terra de Makunaimê, em Roraima, boa para pastorear vacas. Essas vacas chegaram carregadas de “tristeza, doença e fome”, diz Esbell, e por isso os pajés sugeriram colocar pimenta nos olhos: este foi o rito que se encontrou para sobreviver à vaca (Germano, 2021, n.p.). Foi aí, relata, que começou o que os Macuxi chamam de “a grande confusão”, e os fazendeiros passaram a expulsar os indígenas da terra.

Até então, as vacas eram apenas malditas. Mas, já no título, Esbell anuncia que a vaca passa de maldita a desejada. Elas passam a ser desejadas no momento em que padres italianos chegam no Brasil e começam o projeto “Uma vaca para o índio”, comprando vacas de fazendeiros, já que estes não vendiam para indígenas. O indígena era um entrave à colonização da terra, afinal. (Germano, 2021, n.p.).

O texto curatorial nos mostra que, para boa parte dos povos indígenas, a chegada da vaca coincidiu com o fim de seu mundo. Quando chegaram as vacas, “não houve bem tempo para o ritual”. Os pajés correram, jogaram a pimenta jiquitaia nos próprios olhos e, crendo-se protegidos, se aproximaram delas. “Deram a primeira flechada. Bem no pescoço”, lê-se no texto curatorial de Esbell. E continua:

Tombou a primeira vaca. Perplexidade e pavor [barulho]. Tombou o primeiro índio, do tiro do capataz, bem no miolo. O pássaro negro subiu numa corrente de ar e foi bem alto. De lá, viu todo o terreiro de Makunaima e gritou bem forte que foi ouvido por toda a imensidão. Acabara de chegar o novo tempo vindo do outro lado do mundo. Eram horríveis. Grandes, agressivas e vorazes. Esplêndidas, destemidas e belas. Eram as vacas nas terras de Makunaima. Foi um tempo onde todas as forças da cultura maior dos povos do lavrado se fizeram valer. A vaca chegou e nos reinventou com ela. A passagem foi extremamente agressiva. Foi memorialmente sangrenta. É bem recente a vaca lamber a mão do índio. (Esbell, 2017, n.p, grifos meus).

¹³⁵ A exposição contém dezesseis obras, sendo nove de Esbell e as outras sete dos artistas Amazoner Okaba, Bartô, Carmézia Emiliano, Diogo Lima, Isaias Miliano, Luiz Matheus e Mário Flores Taurepang; que compõem a Galeria Jaider Esbell. Foi exposta nos Estados Unidos, como parte da proposta do curso *Run to the forest*, no Pitzer College, Califórnia.

Tombou a primeira vaca, tombou o primeiro índio. Em poucas linhas, o texto da exposição retrata com agudez a chegada do *novo tempo vindo do outro lado do mundo*. Maldita e desejada, a vaca de Jaider Esbell aparece na morte de ferônio. E faz entrar na revoada um outro pássaro: o pássaro negro, o urubu.

De todos os momentos em que Carvalho evoca o cio da terra, a pequena anedota de Ferônio é um dos mais reveladores. Ferônio, o índio que matava bois.

Assim como acontece com o pai do narrador depois de assistir ao filme, o administrador de terras — e fazendeiro, e matador de índios — sente o assombro da própria culpa em sonhos. Passa a sonhar que Ferônio lhe pede coisas. "Que coisas?", pergunta o protagonista. "O pai nunca disse. Acordava suando, gritando umas coisas que a gente não entendia e que só podia ser na língua deles, dos índios." (2023, p. 109).

É o gado *versus* o índio. A vaca é o único bicho sagrado pra essa gente.

Capítulo 5: Um Brasil alienígena

Esse é o início. Esse é o grande dia. Vocês estão para presenciar o desenrolar de uma das maiores aventuras da história. A colonização espacial pelo homem além das estrelas.
(*Perdidos no espaço*)

O planeta nos põe na mesma posição que qualquer outra criatura.
(Dipesh Chakrabarty)

Chegamos, enfim, ao capítulo que está no cerne deste trabalho: aquele em que trato do entrelaçamento da narrativa memorialística de *Os substitutos* a uma narrativa de ficção científica (FC) como parte fundamental do projeto carvalhiano de construir uma obra *sob* a ditadura. Essa relação constitui mais um elemento da rede carvalhiana de referências extratextuais escamoteadas, iluminando um canto da história ainda pouco explorado: os usos políticos que a FC adquiriu no Brasil — e na América Latina — durante a Guerra Fria. A inserção da FC, que substitui o “gibi” que o mesmo “narrador biográfico” lê em *Nove noites*, não é ocasional, e sim mais um aceno discreto de Carvalho aos objetivos éticos e políticos de sua obra.

Para compreender o caráter político-ideológico do recurso à ficção científica em um romance *sob* a ditadura, opto por dar uma volta pelas origens do gênero no país. A fim de me defender das acusações de digressão, o clássico de Fritz Lang vem, mais uma vez, ao meu resgate. Para fazer jus à obra de von Harbou, Lang tinha o desafio de representar na tela as dimensões opressivas e magnânimas dos prédios e máquinas da Era Industrial. O ano terrestre era o de 1927, e as tecnologias à disposição não permitiam a montagem de cenários em escala Hollywoodiana, tampouco o uso de efeitos especiais de inteligência artificial. Mais uma vez, Lang convoca um especialista para auxiliá-lo com o problema. Eugen Schüfftan cria, assim, uma técnica baseada em um jogo de espelhos: enquanto encenam, a imagem dos atores é projetada em um cenário construído artificialmente, em tamanho ordinário, e a mediação ótica permite que o espectador os enxergue como espécies de miniaturas em uma maquete, permitindo a gravação de cenas impressionantes como esta abaixo, em que os trabalhadores adentram uma máquina que irá devorá-los.

Figura 15: Trabalhadores adentrando a máquina do deus Moloque em *Metrópolis* (1927), de Fritz Lang



Fonte: Film Atlas Germany.

Acesso em: <<http://www.filmwalrus.com/2014/03/film-atlas-germany-metropolis.html>>

O procedimento do capítulo, é, portanto, em algo semelhante ao Efeito Schüfftan: para que possamos acessar o sentido das cenas protagonizadas pelos personagens que agem e leem no romance, é preciso projetá-los em uma cena que os transcenda em magnitude. Os transcende em *magnitude*, é o que digo, mas não em importância; a ação do romance, é claro, sempre o que há de mais importante na análise literária. No entanto, aposto no efeito especular de vê-los pequenos por um instante. Enxergar a cena do menino que lê e relê um livro de ficção científica em um contexto maior. Assim, ao sair, podemos adentrar novamente o romance e retomar o jogo *especulativo* do real tamanho dos personagens e de como agem. Voltamos sempre ao mantra de Möbius: sair da literatura para retornar a ela.

Por essa razão, primeiro entraremos nos meandros das políticas editoriais de fomento à tradução e disseminação de livros de ficção científica implementada pelos Estados Unidos. A intenção que subjazia era a de fomentar simpatia ao

capitalismo no continente, preocupação esta que se intensifica, sobretudo, pós-Revolução Cubana (1959), momento em que a América Latina se transforma, aos olhos ianques, em um dos espaços privilegiados da Guerra Fria (Napolitano, 2014). Dadas as dimensões continentais do Brasil e seus vastos bolsões de pobreza, havia um temor de que surgisse, por aqui, uma nova Sierra Maestra, razão pela qual o país torna-se uma das principais fronteiras geopolíticas de uma guerra cultural e literária cujo objetivo era conter o avanço do comunismo em todo o continente.

Passaremos por alguns nomes estratégicos para a disseminação desse gênero que especula novos-velhos mundos, como Gumercindo Rocha Dorea e Plínio Salgado, que serão inescapáveis a esta discussão. Um breve passeio por sua biografia e atuação no mercado editorial nos anos da repressão vem ao nosso auxílio para compreender de que modo a FC adentra o campo literário nacional como mercadoria propagandística estadunidense, buscando exercer influência político-ideológica sobre os leitores.

Delineado este cenário, nos deteremos, então, sobre a história de FC mais-que-humana inventada por Bernardo Carvalho. Veremos que a leitura vem ao socorro do menino em um mundo em pleno desfazimento (Yurgel, 2014), que ele percorre em voo cego. Essa “ficção da leitura” permite que ele escape e retorne à sua realidade vertiginosa, tecendo suas memórias como uma espécie de “leitura do imaginário”, para tomar de empréstimo mais uma vez os termos de Max Hidalgo.¹³⁶

Seria impossível, e mesmo impertinente, tratar desse entroncamento entre FC e literatura sem levar em conta aquilo que vai para além do visível, isto é, a profusa presença de menções, ainda que fugazes ou colaterais, a obras do audiovisual. A ficção contemporânea como um todo anuncia seu fascínio pela imagem, referindo-se insistentemente ao universo visual da fotografia, do cinema, da televisão, e criando sua própria visualidade em contato e disputa com a realidade visível (Schøllhammer, 2007, p. 7). Por isso, uma obra situada nas décadas de 1960, 1970 e 1980 não poderia se furtar de uma entrada nas influências foto-audio-visuais que a ficção científica imprimiu com tanto vigor no imaginário de leitores e espectadores da época. Podemos ler *Os substitutos*, narrativa tão pautada pelo silêncio, pela neblina e pelo ocultamento, guiados por tais referências, que têm o

¹³⁶ Hidalgo utiliza ambos os termos na Apresentação de *Testemunhos tangíveis*, de Nora Catelli (Relicário, 2025), como apontado na introdução.

poder de despertar imagens mentais de leitura — as “imagens de pensamento” de Benjamin, ou “visões do pensamento” de Schøllhammer. Estas imagens, visões e vislumbres, conforme descreve Schøllhammer, se acumulam e se nutrem tanto da experiência viva do leitor como das imagens que ele acumulou ao longo de sua formação como ser social (2007, p. 7).

Uma dessas referências visuais é *Perdidos no espaço*, série estadunidense que estreia em 1965 e que empresta o nome para esta dissertação. Mas a leitura em montagem com *Nove noites* vem ao nosso socorro, já que essa referência, bem como outras, aparecem de maneira explícita na obra de 2002, mas chegam diluídas na de 2023, camufladas no texto, como veremos à frente.

Passemos, então, ao Efeito Schüfftan. Montemos a cena que, por ora, parecerá maior.

1. Ficção científica e Guerra Fria

Talvez por ter representado, para uma parcela da população, o fim de um certo mundo, e, para outra, mais restrita e poderosa, bons augúrios do surgimento de um novo, a ditadura militar foi o período em que mais se leu, escreveu e publicou utopias e distopias no Brasil.¹³⁷ Essas ficções especulavam novas formas de criação de mundo, de *worlding*, nas palavras de Haraway — ou *mundificação* na tradução ao português.¹³⁸ E um gênero aparecia com especial força: a ficção científica.

Nas décadas de 1960 e 1970 o mercado editorial brasileiro foi inundado por autores canônicos e que figuram até hoje nas listas de *best-sellers*, como Evgeny Zamiátin, George Orwell, Ray Bradbury, C. S. Lewis, H. P. Lovecraft, além de uma farta produção de autores nacionais.

A força dessa nova tendência editorial, não nos enganemos, passava longe de ser orgânica, e era impulsionada por um fator bastante objetivo: *soft power*. Poder esse materializado na forma de dinheiro público do governo estadunidense, investido no contexto de uma guerra cultural contra as “utopias comunistas” e a

¹³⁷ A USIA foi grande responsável pelo aumento vertiginoso na produção bibliográfica do país nos anos 1960, em larga medida ocorrido em razão das traduções de originais norte-americanos subsidiados pela agência (Oliveira, 2015).

¹³⁸ Utilizei, para o propósito deste trabalho, a tradução de Ana Luiza Braga, na edição brasileira da editora N-1 de *Ficar com o problema: fazer parentes no Chthluceno*, de Donna J. Haraway, que traz já na capa as figuras de barbante que enovelam o pensamento cama-de-gato da filósofa.

favor da colonização de outros planetas no contexto da Guerra Fria, processo que entrou para a história como a “corrida espacial”.¹³⁹

Para entender a relação entre a ditadura, a construção de mundos, a ficção científica, a corrida espacial e a Guerra Fria, há uma peça fundamental: o autor e editor brasileiro, fundador da GRD Edições, Gumerindo Rocha Dorea.

Não é exagero dizer que Dorea foi um dos grandes, senão o maior responsável pela entrada e consolidação do gênero no Brasil, e que o emaranhado político-ideológico em que ele estava envolvido nos ajuda a compreender a maneira com a qual a ficção científica firma seus tentáculos ctônicos em solo nacional. Ele foi, afinal, o “principal editor responsável pela publicação de livros subsidiados ou apenas distribuídos pelo IPES” (Oliveira, 2015).

Em 1955, na ocasião em que atuava como jurado de um concurso de romances do jornal *Diário de Notícias*, o crítico Alceu Amoroso Lima — à época conhecido pelo pseudônimo Tristão de Athayde —, vetou um romance. Estava certo de que o livro tinha sido escrito por um monge apóstata, um “défroqué”, e classificou-o como um romance “demoníaco”.¹⁴⁰ O romance, como se descobriria mais tarde, era *O valete de espadas*, de autoria de Gerardo Mello Mourão. Embora jamais tivesse sido monge e muito menos abandonado o monastério, Mourão tinha em sua conta um extenso currículo de heresias políticas: nasceu no ano da Revolução Russa e assistiu à Coluna Prestes passar lá de Ipiabas, no Ceará. Ainda jovem, filiou-se ao integralismo, foi acusado de colaborar com espões nazistas, foi preso dezoito vezes durante o Estado Novo e condenado à morte, pena transformada em prisão perpétua, que, por sua vez, foi reduzida a uma reclusão de seis anos. Na chegada da ditadura militar, mudou de lado e foi preso novamente, dessa vez sob acusação de colaborar com os comunistas. Dividiu cela com Hélio Pellegrino, Ziraldo e Zuenir Ventura. Mourão experimentou todas as nuances do cardápio político brasileiro entre as décadas de 30 e 80, e poucos seriam os editores dispostos a publicar obras de uma figura como esta.

¹³⁹ Essa questão é destrinchada pela pesquisadora Laura Oliveira em *Guerra Fria e Política Editorial. A Trajetória da Edições GRD e a Campanha Anticomunista dos Estados Unidos no Brasil* (EDUEM, 2015). Outros autores já haviam mencionado o aumento vertiginoso da publicação do gênero no país, como Olympio Andrade (1978), Renato Ortiz (1988) e Sandra Reimão (1966). Mas foi Laura a primeira a destacar a importância do financiamento de agências estatais estadunidenses como a USIA (United States Information Agency).

¹⁴⁰ Mais em *O livro dos fragmentos*, Antônio Carlos Villaça (Civilização Brasileira, 2005).

Entre esses poucos, porém, estava Gumercindo Rocha Dorea, editor (ultra)católico a quem a ideia de um "romance demoníaco" propalada por Amoroso Lima serviria como isca, e não razão para escândalos. Dorea era conhecido por "garimpar tesouros escondidos", como certa vez escreveu o crítico Valmir Ayala (*apud* Christofolletti, 2010, p. 215). Dizia que era um "descobridor de novos autores" por vocação, e foi mesmo ele quem publicou as primeiras obras de nomes como Nélide Piñon, Rubem Fonseca, e o próprio Mello Mourão, que, embora hoje seja mais conhecido como pai do artista plástico Tunga, à época arrebanhou elogios de Houaiss, Bosi, e até Borges. Drummond chegou a dizer que ele era "o grande poeta do Brasil", Hélio Pellegrino disse que ele era "o nosso Dante", Ezra Pound disse que sua obra era "a epopeia das Américas". Não era pouco, portanto, o talento de Dorea para escolher a dedo os destaques literários nascentes.



Figura 16: Primeira edição do livro de estreia de Rubem Fonseca, *Os prisioneiros*. Rio de Janeiro: GRD, 1963.

Fonte: Acervo Livraria Memorial.

Acesso em: <<https://www.livrariamemorial.com.br/peca.asp?ID=10294486>>.

Figura 17: Capa de *Madeira feita cruz*, de Nélide Piñon. Rio de Janeiro: GRD, 1963.

Fonte: Acervo Livraria Memorial.

Acesso em: <<https://www.livrariamemorial.com.br/peca.asp?ID=10294605>>

Figura 18: *O valete de espadas*, de Gerardo Mello Mourão. Rio de Janeiro: GRD, 1960.

Fonte: Acervo Livraria Memorial.

Acesso em: <<https://www.livrariamemorial.com.br/peca.asp?ID=8303001>>.

O apreço pela figura controversa e "demoníaca" de Mello Mourão talvez tenha espelhado a sua própria complexidade ideológica: já mencionei aqui sua faceta de intelectual católico, a de editor e "caçador" de obras literárias escondidas e a de

entusiasta da ficção científica. Adicione-se, então, mais uma: a de integralista, movimento de caráter fascista surgido nos anos 1930, durante o governo de Getúlio Vargas. Os integralistas adotavam as cores da bandeira nacional como símbolo e, por isso, ficaram conhecidos como verde-amarelistas. Também ganharam alcunhas menos neutras, como camisas verdes ou galinhas verdes, em referência a uma ocasião em que um protesto do grupo foi dispersado e eles fugiram como galinhas. Eles tinham até uma saudação equivalente ao "*Heil Hitler*" — mas em tupi, afinal, zelavam pela cultura nacional: o Anauê.¹⁴¹ Curioso uso do passado originário, já que muitos integralistas se tornariam, mais tarde, figuras importantes da ditadura militar, regime que, no Brasil, teve os povos indígenas como as maiores vítimas em termos numéricos.

Eis, portanto, a primeira filiação ideológica de Gumerindo.

Não foi, porém, por revelar grandes autores, catequizar o público leitor ou convertê-los ao fascismo que Rocha Dorea entrou para a história do mercado editorial brasileiro, e sim por ter sido o pioneiro na publicação de ficção científica no cenário literário nacional. Aquela miríade de autores que tomaram o mercado não entrara de forma difusa: foi ele quem os apresentou ao público brasileiro. Em razão do sólido catálogo que criou, esses autores chegaram a ser chamados pelo crítico Fausto Cunha — também ele autor de ficção científica — de 'Geração GRD', sigla da editora de Rocha Dorea (Christofoletti, 2010, p. 210).

A linha editorial da GRD Edições tornava-se então um amálgama de todos os interesses díspares de seu fundador, Gumerindo Rocha Dorea: livros de doutrina católica, romances de novos autores brasileiros selecionados a dedo, o que havia de mais inovador em ficção científica e as obras teóricas e militantes dos e sobre os integralistas. Esteticamente, o elemento que parecia se destacar era justamente a ficção científica — um gênero não só tradicionalmente considerado menor, como também bobo, pueril. Preocupava aos integralistas que, para além de serem comparados a galináceos, ainda tivessem de ser expostos ao constrangimento de dividir o catálogo com mutantes verdes e espaçonaves.¹⁴² Foi assim que Rocha Dorea ganhou, dos próprios integralistas, o apelido maldoso de "futurólogo

¹⁴¹ Outra contradição apontada por Laura Oliveira é o fato de terem escolhido como emblemas a águia branca e o castor, ambos típicos da fauna do hemisfério norte. (2015, n.p.).

¹⁴² Sobre esse incômodo, ler Christofoletti, 2010.

passadista". Talvez conste esclarecer que, segundo a ótica integralista, "passadista" era o elogio, e "futurólogo", a ofensa.

Às críticas, Dorea oferece uma resposta didática e reveladora:

Não entendo porque acham que publicar sobre integralismo e ficção científica é uma contradição. Senão veja: se você tiver curiosidade verá que a ficção científica que eu publicava, via de regra, corroborava a corrida armamentista espacial mais para o lado dos norte americanos, em franca oposição aos Sputniks soviéticos. O anticomunismo sempre esteve à frente disso tudo. Ora! nada mais integralista, anticomunista e consciente que isso. (Dorea, 2009, *apud* Christofolletti, 2010)

Por mais que Gumercindo Rocha Dorea não temesse as ambiguidades políticas e ideológicas — vide sua paixão pelo "demoníaco", anti-católico, ex-nazista e ex-comunista Mello Mourão — ele próprio era o símbolo da harmonia entre os contrastes. Mesmo o que parecia disparatado seguia uma lógica sem desvios — ele não era o editor “quixotesco” que aparentava ser, mas seguia um “chamado político” (Oliveira, 2015). É assim que essa curiosa persona firma os pés da ficção científica no Brasil em plena Guerra Fria, transformando esse gênero literário em trincheira política. A confusão o fez ganhar ainda uma nova alcunha: “o editor curupira” (Christofolletti, 2010, p. 216).

É sob sua curadoria, e com o financiamento de órgãos estatais americanos como USIA, USIS e USAID, que a ficção científica aterrissa em solo brasileiro, transformada em trincheira política de uma guerra cultural contra as utopias comunistas e a favor de um novo processo de colonização, dessa vez intergaláctico.¹⁴³ O anticomunismo foi, sem dúvidas, o principal fundamento compartilhado entre as práticas diplomáticas norte-americanas durante a Guerra Fria e o programa editorial da GRD (Oliveira, 2015, n./p.).

O narrador de *Os substitutos* encontra-se, aliás, justamente, nesse cruzamento entre passadismo e futurologia. Subsistem, nas relações extrativistas de sua família, fortes vestígios de uma época colonial — ao mesmo tempo que herda, como vimos, heranças nobres de proteção aos indígenas. Enquanto isso, o que alardeiam os militares e amigos do seu pai é que aquela representa uma “nova

¹⁴³ Diversos foram os programas e agências que atuaram em favor do fomento da tradução e disseminação de obras anticomunistas, a exemplo da Franklin Book Program, criado em 1951, mas direcionado à América Latina a partir de 1961, firmando parceria com o IPÊS em 1965; o Book Development Program, que surge no seio da USIA, mas com pretensões de disseminar “textos traduzidos com mensagens capazes de propagandear a democracia norte-americana, consolidando as redes de simpatia e adesão ao país” (Robbins, 2007 *apud* Oliveira, 2015).

era” para o futuro do país. A amarga ideia de “Brasil potência”,¹⁴⁴ parente das “narrativas épicas do progresso” de que fala Stengers, e que tinha a Amazônia como a mais nova fronteira de desenvolvimento.

Para além de Rocha Dorea, Plínio Salgado — principal nome do integralismo no Brasil — foi também personagem importante neste processo. Sua livraria — a LCB, Livraria Clássica Brasileira — produziu a coleção “Estrela do Ocidente”. Mediante assinatura de contrato com a USIA, a Agência Norte-Americana Responsável pelo Book Translation Program:

(...) casas editoriais se comprometiam a publicar traduções de títulos de interesse do governo norte-americano, tendo como contrapartida a compra garantida de cerca de 500 exemplares, que seriam posteriormente distribuídos pelo serviço de divulgação da Embaixada dos Estados Unidos. O objetivo do programa era fomentar, não apenas no Brasil, mas também em diversos países do mundo, produtos culturais favoráveis aos interesses norte-americanos no âmbito da Guerra Fria. (Oliveira, 2015, n./p.)

Antes de publicar sua obra pela própria editora, Rocha Dorea já havia ocupado a diretoria da LCB, entre 1956 e 1957, aumentando em níveis significativos as publicações de obras com subsídio da USIA. Esse fato ajuda a demonstrar que a relação entre Dorea e Salgado já datava de antes da ditadura, bem como as preocupações estadunidenses com a disseminação do comunismo. Em 1959, ano da Revolução Cubana, o número de obras escritas por desiludidos pelo comunismo já atingia a marca dos cinquenta. Ajuda, também, a corroborar o argumento central da obra de Laura Oliveira: a de que Gumerindo Rocha Dorea estruturou um “campo editorial e político” que funcionou como “ponto de encontro de dois projetos autoritários para o Brasil, o integralista e aquele que, em 1964, culminaria no estabelecimento do regime militar” (2015, n.p.).

Alguns dos valores que estavam no centro dessa articulação editorial com agências estadunidenses como a USIA e nacionais como o IPÊS eram:

A reivindicação de uma posição política de centro, a defesa da democracia, a rejeição ao totalitarismo, a adoção aos Estados Unidos da América como modelo, a religiosidade cristã, a noção de que a iniciativa privada constituía a mola propulsora do desenvolvimento e a restrição da atuação estatal em proveito da livre iniciativa. (Oliveira, 2015)

¹⁴⁴ O discurso de “Brasil potência”, como explica Fico em *Utopia autoritária brasileira*, era usado pelo regime militar para justificar rupturas constitucionais, desde brutalidade policial a propaganda ideológica (Fico, 2025, p. 353).

Mas por que deveríamos falar em colonização intergaláctica atrelada a uma colonização cultural estadunidense se o gênero nem sequer surge nos Estados Unidos, muito menos em período de Guerra Fria — e tampouco foi esse o momento em que primeiro pisou em solo nacional? Tracemos rapidamente origens e os modos como aportou no Brasil esse gênero mutante.

Aquilo que hoje chamamos de ficção científica tem como marco inicial *Frankenstein* (1818), de Mary Shelley, escrito em plena Revolução Industrial e era vitoriana.¹⁴⁵ Era o momento da chamada “ciência gótica”, marcada por autores como Robert Louis Stevenson e Guy de Maupassant, graças ao seu teor decadentista (Silva, 2016, p. 265). Com a chegada da *Belle Époque* (1898-1914), surgem autores como o francês Jules Verne, alterando o curso do gênero para histórias que se convencionou chamar de “Viagens Extraordinárias”, título de uma coleção de quase cem de romances. Outro nome relevante foi H. G. Wells, com seus “romances científicos”. Já a ascensão da segunda fase da ficção científica se deu no entreguerras (1914-1930), momento marcado por tensões políticas e ascensão de regimes autoritários, e que se refletiu numa virada das utopias científicas para as distopias políticas (Silva, 2016, p. 263). Marcadamente, *Nós* (1922), de Yevgeny Zamiátin, e *Admirável mundo novo* (1932), de Aldous Huxley, que ajudaram a estabelecer “as convenções literárias da ficção distópica moderna” (Silva, 2016, p. 266).

O gênero só chega mesmo aos Estados Unidos quase um século depois, sob influência das chamadas “*pulp magazines*”, que, ainda assim, publicavam muitas das histórias europeias.

¹⁴⁵ As narrativas utópicas têm origens bastante mais remotas, simbolicamente representadas pela *Utopia* (1516), de Thomas Morus, ou *New Atlantis* (1627), de Francis Bacon.



Figura 19: Primeira edição da Revista *Amazing Stories*, fundada por Hugo Gernsback e publicada em 1925.

Figura 20: Edição da Revista *Science Wonder Stories*, também editada por Hugo Gernsback, publicada em 1929.

Mas, como defende Muniz Sodré em *A ficção do tempo: análise da narrativa de ficção científica* (1973, p. 46): “Apesar de suas origens europeias (Verne e Wells), a FC sempre foi um gênero marcadamente americano. Do ponto de vista da estrutura, o gênero poderia florescer em qualquer país com uma indústria editorial poderosa.”

Verne e Wells produziam espécies de anti-utopias (Alves, 2014). Por trás dos maravilhosos inventos e aventuras fantásticas, camuflavam-se críticas aos perigos dos avanços tecnológicos futuros e os horrores dos processos de navegação e colonização da época. Ou seja, suas utopias transformaram-se em distopias graças às próprias contradições de seu tempo. Ainda segundo Sodré, é em Wells que encontramos o temor do apocalipse e da catástrofe, a “culpa pelas matanças e pela devastação da natureza” e a “impotência e a inquietação humanas diante do seu avassalamento pela técnica”, “pelos problemas da sociedade de consumo” e pelas “mutações ecológicas” (1973, p. 96).

Eis a diferença fundamental, portanto, da ficção científica surgida na alvorada da Belle Époque¹⁴⁶ e aquela produzida pelos americanos na Guerra Fria, e que terminou por moldar nosso imaginário contemporâneo do gênero: se a primeira era dotada de uma crítica ao progresso, a segunda era um “gênero de fascinação tecnológica” (Tavares, 2023, p. 213), balizada por um ufanismo e uma exaltação da colonização extra-mundos, numa aceitação quase pacífica do fim deste que habitamos. Contanto, claro, que fosse substituído por um novo, novíssimo, de características idênticas ou melhores; uma lógica de consumo que vai na direção contrária da noção de preservação das comunidades terrestres em função da renovação do extrativismo, agora em outras órbitas. E é essa estética estadunidense *cyberpunk* de pós-apocalipse e colonização de novos mundos que dominou a cena literária e cinematográfica dos anos 1960 a 1980.

Embora a FC estadunidense tenha dominado fortemente o cenário literário e audiovisual do gênero no período tratado neste trabalho, isso não significa que produções europeias tenham desaparecido. *Planeta dos Macacos*, indiscutivelmente um dos grandes clássicos do gênero, escrito em 1963 e transformado em filme em 1968, pleno ano de AI-5 no Brasil, é, no original, *Planète des Singes*: trata-se de uma obra francesa. Como explica Bráulio Tavares em posfácio à edição brasileira do livro,¹⁴⁷ havia uma diferença fundamental entre a FC francesa e a americana:

Os autores de FC dos Estados Unidos viviam desde o começo do século XX e o surgimento dos *pulp magazines* num mundo em plena *euforia industrial, tecnológica*, de uma explosão de novidades rapidamente tornadas acessíveis à população, como a popularização do automóvel produzida por Henry Ford. E mais, um mundo em que era possível ainda ser um *inventor de garagem ou de fundo de quintal* em campos recentes e excitantes como eletricidade, motores à explosão, etc. Essa breve época de ouro para os inventores de garagem foi lembrada depois, em comparação com o *boom* do Vale do Silício, como aquela época em que dois ou três nerds se juntavam, inventavam uma coisa e tinham a chance de vendê-la poucos anos depois por alguns bilhões, indo gastá-los em paz onde bem lhes aprovesse. (Tavares, 2023, p. 214)¹⁴⁸

¹⁴⁶ Sobre o nascimento da ficção científica, ver tese *O admirável mundo novo da república velha: o nascimento da ficção científica brasileira no começo do século XX*, de Alexander Meireles da Silva (UFRJ, 2008).

¹⁴⁷ Uso como referência publicação da Editora Aleph, hoje a maior responsável pela publicação e disseminação da literatura de ficção científica no país. A edição conta com tradução de André Telles e posfácio de Bráulio Tavares, um dos maiores autores nacionais do gênero.

¹⁴⁸ Não é possível afirmar que essas narrativas tenham se apagado com a queda do muro de Berlim. Hoje, graças às possibilidades de acúmulo desenfreado de capital, os autoproclamados inventores de garagem são os mesmos que criam as naves espaciais, embarcando em expedições intergalácticas

Ao contrário da FC americana, a FC francesa do século XX continha imprecisões técnicas — já distante temporal e culturalmente do cientificismo minucioso de Verne. Torna-se mais fácil compreender por que a mera exposição à FC estadunidense poderia gerar maior simpatia em relação ao sistema capitalista, com suas promessas de abundância e ascensão meteórica para qualquer um que tivesse curiosidade, uma garagem e a umas bugigangas.

Esse fenômeno aparece em alguns romances contemporâneos ambientados na época. Em *Anistia*, Pedro Sússekkind cria Lúcio, personagem que mora no Vidigal e é conhecido como “professor pardal”, “montando e desmontando brinquedos e eletrodomésticos”, fazendo maquetes, consertando *walkie-talkies* (2022, p. 88). Embora o romance não aponte que seja leitor de ficção científica, Lúcio é um rapaz introspectivo, e tem como guru um professor da Escola de Artes Visuais do Parque Lage, alguém que “entende tudo de teatro e artes plásticas e literatura e o escambau” (2022, p. 89), o que nos permite ficcionalizar que tenha sido atingido, de algum modo, pelo espírito da época da ficção de gênero americana.

Mas, além de produzir uma profusão de “professores pardais”, entusiasmados pela ciência e pelos inventos, a literatura de ficção científica transformava em utopia a colonização de outros planetas — no caso da americana, em franca oposição aos Sputniks soviéticos, como diz Rocha Dorea. Não é difícil julgar o poder estratégico dessa simpatia num mundo cindido pela bipolaridade. A Guerra Fria alimentava, afinal, uma “verdadeira histeria anticomunista, bem manipulada para mobilizar a classe média”, como afirma José Murilo de Carvalho em artigo publicado na coletânea *1964 visto de 2004*. “Criava-se uma bola de neve radicalizante” que deixava os atores políticos “cada vez mais distantes da realidade (Carvalho, 2004, p. 24).

Conforme o afastamento entre política e realidade se tornam politicamente convenientes, a publicação de utopias e distopias de ficção científica abertamente anticomunistas parece cada vez mais ser um bom negócio. Não apenas para os

de um extrativismo inédito, completando um ciclo que faz a ficção científica já não parecer mais tão avessa ao realismo tradicional. Ao mesmo tempo, são eles também quem sobem a púlpitos presidenciais e fazem saudações nazistas, simbolizando que a vertigem histórica de uma guerra cega contra um comunismo em estertores sobrevive, aos modos das distopias das décadas de 60 a 80 do século passado.

Estados Unidos, que buscava garantir sua hegemonia mundialmente, mas também para as elites nacionais, que identificavam a agenda reformista de Jango como criadoras de um “clima de utopia” (Napolitano, 2014, p. 20). Com a publicação daqueles livros — e, sobretudo, com a elaboração de paratextos, que Laura Oliveira chama de “textos nus”, que expunham uma interpretação abertamente anticomunista (2015, n.p.) — a GRD fomentava, portanto, contra utopias autoritárias, que, como desenvolve o historiador Carlos Fico em sua obra homônima,¹⁴⁹ rondam o Brasil desde sua fundação. Esses textos, que Christofolletti classifica como dotados de “pretensões educativas”, serviam para “incentivar os simpatizantes a adquirirem a síntese de tudo que fora a doutrina, e o sumário de tudo o que ainda seria o movimento [integralista]” (2010, p. 125).

Em *Betinho*, série que conta a vida de Herbert de Souza, importante ativista brasileiro e bastante conhecido como irmão do Henfil, há uma cena digna de nota. Betinho conversa com um militar, fazendo lobby em favor da importação de um remédio para a AIDS no Brasil. Para puxar assunto, em uma cordialidade fora de lugar, o militar fala de literatura. Afetando ar de conciliação, anuncia que é leitor de ficção científica — como se a mera leitura de ficção fosse capaz de uni-los em uma aproximação intelectual. Sem esboçar surpresa, Betinho responde que prefere o neorealismo jornalístico, que, na época, era por onde escoava a literatura de denúncia dos horrores da repressão. Esse breve diálogo estabelece um fosso entre eles — um fosso que só Betinho percebe, provavelmente ciente dos usos políticos da ficção científica, ou ao menos avesso a especulações em um momento de tanta radicalidade política. Surge, na série, a trama subliminar da literatura, que, à época, escondia trincheiras ideológicas.

Um exemplo emblemático de obra que circulava, à época, e que poderia adensar o abismo entre esses dois personagens é a que hoje conhecemos como *A revolução dos bichos*. Escrita por George Orwell, autor de inegável protagonismo na criação de distopias do século XX, a fábula já contém, no próprio enredo, uma sátira política aos abusos de Stálin aos ideais da Revolução Russa de 1917. Mas, ao chegar ao Brasil, é traduzido e editado de modo a transformá-lo em uma obra de propaganda anticomunista, o que não era necessariamente o caso do original.

¹⁴⁹ *Utopia autoritária brasileira: Como os militares ameaçam a democracia brasileira desde o nascimento da República até hoje*. (Campinas: Crítica, 2025).

Subsidiado pelo IPÊS, *Animal Farm* foi então traduzido como *A revolução dos bichos* por um de seus membros, Tenente Heitor Ferreira de Aquino. A tradução saiu “à paisana”, assinada por “Heitor Ferreira”. O tenente era, no entanto, membro do IPÊS e “homem de confiança do chefe da Casa Civil, Golbery do Couto e Silva” (Carvalho, 2002, p. 72). Publicado ainda em 1964 pela Editora Globo, um General, membro da ESG, fez a aquisição de mil exemplares, com o objetivo de distribuí-los gratuitamente (Pen, 2021, p. 144).

Embora a maior parte das editoras tenha mantido o nome inaugural por razões menos ideológicas do que mercadológicas, em um mundo cujo consumo é guiado por implacáveis mecanismos digitais de buscas de nomes, em 2021, ano em que o autor entrou em domínio público no Brasil, a Companhia das Letras publicou uma edição que ousou despir-se do caráter autoritário da tradução ipesiana, adotando *A fazenda dos animais*. Desta vez, a tradução foi assinada por Paulo Henriques Britto, membro da Academia Brasileira de Letras e responsável por verter ao português obras de autores como William Faulkner e Thomas Pynchon, fato que completou um ciclo e devolveu a obra de Orwell do âmbito do panfleto ao da literatura.



Figura 1: Capa da edição de 1971 de *A revolução dos bichos*, de George Orwell

Figura 2: Capa da edição de *A fazenda dos animais*, de George Orwell, publicada pela Companhia das Letras em 2021.

Como diz Donna Haraway, bebendo do pensamento da antropóloga Marilyn Strathern — que descreve como “etnógrafa das práticas do pensamento —, “importam as matérias que usamos para pensar outras matérias; importam as histórias que usamos para contar outras histórias” (Haraway, 2023, p. 27). Para diferenciar entre *story* e *history*, a tradutora Ana Luiza Braga opta por opor “estória” a “história”, como discrimina em nota de rodapé. Com *story*/estória, alude às “narrativas fabuladas em que se mesclam fato e ficção”, enquanto *history*/história remete aos “acontecimentos do passado conforme a narrativa historiográfica” (Haraway, 2023, p. 14). No nosso caso, aqui, importam as histórias que Carvalho usa para contar outras histórias — no caso, as histórias de ficção científica munificam a história da ditadura militar brasileira.

Considerando que nosso narrador é um menino criado no ninho dos algozes da ditadura, homens que entregam tesouros estratégicos para a soberania nacional para jovens casais americanos, seria conveniente que lesse ficções científicas patrocinadas por agências de Estado norte-americanas. Conveniente sobretudo para o pai, considerando que ele gostaria de ver no filho um herdeiro ideológico, um substituto, embora “estivesse longe de corresponder” ao que esperava (2023, p. 43). Mas, como veremos, não foi das mãos do pai que ele recebeu a brochura branca de capa amassada que lia sem cessar, e a história em abismo criada por Carvalho talvez não corresponda exatamente aos interesses ianques em solo nacional.

2. A degradação da cena de leitura: a ficção em abismo de *Os substitutos*

Tanto em *Nove noites* como em *Os substitutos*, as mãos do narrador, confinado no banco de trás do bimotor, se põem a folhear brochuras. No primeiro, o menino lê um gibi (2002, pp. 67-68), enquanto no segundo, trata-se de uma obra de ficção científica. Dado o contexto ditatorial da ficção científica, e feito o arranjo de

espelhos necessário ao efeito Schüfftan, é chegada a hora de deslizar novamente pela nossa fita de Möbius para dentro de *Os substitutos*, olhando mais de perto para o modo como essa narrativa em abismo se insere na narrativa principal criada por Carvalho.

A ficção científica surge no livro quando o pai pergunta ao filho o que é que ele anda lendo. Não por curiosidade genuína — o menino percebe seu “proverbal desinteresse” (2023, p. 18) — e sim para distraí-lo. O pai também folheava uma brochura, que, por sua vez, também prefigurava uma espécie de fim do mundo, mas de caráter menos especulativo: um manual de sobrevivência na selva. “Por que você não me conta a sua história?”, o pai pede, para distrair o filho do perigo iminente.

Enquanto o pai tenta salvá-los de uma queda não anunciada, o menino delinea a história, que trata de uma missão espacial para salvar a humanidade, em um cenário já posterior ao seu colapso. “Você acha que isso vai acontecer um dia?”, pergunta o pai, pouco convencido (2023, p. 13). Percebendo a complacência do homem, o menino dá de ombro e responde: “É uma ficção científica. Pode ser que sim, pode ser que não.” (2023, p. 13). Apesar disso, segue desfiando a trama da história. “Estou lendo pela terceira vez”, diz o menino orgulhoso, “baixando os olhos para a capa azul-marinho que acabara de fechar sobre os joelhos, e acariciando as letras brancas do título. (2023, p. 21).

Esta parca descrição da brochura constitui, talvez, a primeira e única cena de leitura do livro.

Em sua delicada obra *Testemunhos tangíveis: cenas de leitura na literatura moderna*, Nora Catelli faz um passeio por representações clássicas de leitura em obras como *A divina comédia*, de Dante, *Dom Quixote*, de Cervantes, passando por Charlotte Brontë, Clarice Lispector e mesmo Freud. Para Catelli, essas cenas são, utópicas, distópicas ou não, “escritas do futuro, porque nessas cenas a representação do livro como suporte material é sempre uma promessa do que virá com seus *terrores* e suas *felicidades*.” (2025, p. 7, grifo meu).

A conformação da narrativa em abismo construída por Carvalho encaixa-se quase perfeitamente na descrição de Catelli: trata-se, afinal, de um menino que viaja pelo espaço em um ambiente heterotópico, lidando com questões de memória, laços de parentesco e do porvir. É, por definição, uma escrita do futuro, uma escrita da busca por um novo porto onde ancorar-se, geográfica e afetivamente, permeada por

dores e delícias. Mas é à questão do suporte material do livro que desejo chamar atenção neste momento: o vislumbre que temos da capa azul-marinho e do título em letras brancas é a única que temos dessa história tão enovelada com a narrativa principal.

Em sua análise das obras clássicas, Catelli chama atenção para o fato de a leitura “nunca ocorre no *vazio*, mas sempre em uma cena (que implica sempre os sujeitos, uma *localização e uma datação determinada* (...))” (2025, p. 10, grifo meu). O que ocorre, no entanto, quando a leitura se dá em uma cena ilocalizável e com datas difusas, como é o caso da ficção científica de *Os substitutos*? Isto é, sabemos que a leitura vem a seu resgate dentro do pequeno avião, mas não é possível dizer que ela ofereça mais indicativos geográficos ou temporais. A leitura, aqui, parece ocorrer em suspensão absoluta: sem local, sem data, sem suporte, sem ouvinte.

Ainda na situação precária e perigosa de um bimotor que deriva no espaço, o menino volta a sentar-se, aperta o cinto e retoma a leitura da história. Desta vez, em voz alta; desta vez, “sem perguntar se o pai queria seguir ouvindo” (2023, p. 24). “Descer é uma tentação, mas pode ser a morte também”, o menino prosseguiu, esticando o pescoço. “O quê?” “É uma frase do livro (...). (2023, p. 25). As instâncias de fato e ficção se misturam, confundem e interpenetram.

Não temos aqui um cenário clássico de leitura, como o que Machado cria na “Missa do Galo”, em que o personagem senta-se sobre uma pomposa poltrona, puxa o fio da luminária e põe-se a ler, refeitando-se na sua atividade solitária. Tampouco o cenário doméstico do pai ou mãe que lê histórias para a criança, até que ela adormeça. O que temos é um filho que lê, para seu pai, à revelia de seus ouvidos e suas vontades, uma história que não lhe interessa. Uma ficção melancólica da leitura, a princípio disparada pelo interesse do pai em distrair o filho do perigo, que encontra continuidade nos seus arroubos solitários de bardo, até degradar-se em uma intrusão de trechos do livro na própria narrativa.

Assistimos, então, a uma degradação progressiva da cena de leitura. Como afirma a própria Catelli, alguns textos narrativos contemporâneos propõem “outras experiências estéticas”, formas que já não têm “nenhuma relação com o romance como gênero e com o livro como suporte.” (2025, p. 37). Aos poucos, o narrador deixa de nos dar avisos de que essas leituras imaginárias entrarão no texto, enxertando-as à força, por meio do uso de aspas. Durante a crise de malária do pai,

quando ele comunica à torre que não teriam condições de aterrissar e o filho assume o manche e avista a carcaça do avião, as asas rasgam o texto com a ficção em abismo:

“Quando a nave auxiliar rompe a atmosfera do planeta, os motores entram em combustão. Depois de uma camada de nuvens, o que eles veem é um deserto encerrado por mares comunicantes que do céu mais parecem lagos. Conforme se aproximam, avistam, do outro lado do deserto, uma floresta que se estende pela curvatura do planeta. Não podem pousar ali. Não imaginam o que pode esconder a vegetação. É para isso que vieram, para descobrir. E para sobreviver. Mas isso — a razão de estarem ali — eles desconhecem tanto quanto o que vão encontrar. É espantosa a sua inocência — ou a sua ignorância.” (2023, p. 40)

Nesse caso, a ficção complementa a experiência-limite do garoto, como se fosse uma extensão de sua experiência. Em outros, aparece como ponto de fuga, escape, ou forma de bibliomancia — quando, por exemplo, ao acompanhar o pai ao hospital, o menino folheia a brochura em busca do momento em que o herói fica doente, como se procurasse na ficção uma antecipação para o que iria acontecer a seguir. Não passa despercebido, claro, a analogia entre esse pai, mesmo em todo o seu sadismo, e a figura do herói da narrativa.

Seja como for, o livro se intromete em seu estado de narrativa pura, emulando um processo *readymade* de *copy-paste*, de que fala Rivera Garza em sua obra (2024, p. 31), que mais remete ao digital do que ao suporte do livro encadernado. Este é um livro disperso, que não se fecha, que não parece ter orelhas às quais se possa se agarrar para entrar e sair; um livro do qual o menino não consegue escapar ao ler a própria vida.

Catelli nos sinaliza que as cenas de leitura passaram, ao longo dos séculos, por um processo de “satanização explícita”, que culmina no “rareamento e até o desaparecimento de seus sinais e emblemas” (2025, p. 39). Essa satanização é facilmente observável nos comentários do pai, que insiste em perguntar por que ele não lê os livros da escola, afirmando que “assim” [com a leitura de ficção] nunca vai aprender nada”, e zombando constantemente do seu léxico. “‘Em princípio?’, o pai forçou o riso, com os olhos pregados no horizonte. ‘E você sabe o que ‘em princípio’ quer dizer?’” (2023, p. 25). Já seu desaparecimento é marcado pela intromissão e entrelaçamento despido de avisos, conforme vimos, mas também pela criação de cenas pertencentes à própria “realidade” representada, mas que mais lembram cenas de um livro de ficção científica. É o caso da cena:

“Estamos quase lá. Está vendo?”
 “Vendo o quê?”
 “Vou desligar o piloto automático”, o pai anunciou, enquanto o
 menino esticava o pescoço acima do painel de instrumentos.
 “Se tirar o cinto, vai ver melhor.”
 “Onde?”, ele queria saber, ajoelhando-se no assento.
 “Tá vendo aquele pontinho brilhante lá na frente?” Ele fez que sim,
 mesmo sem ver ponto algum.
 “É o reflexo do sol na cidade, como um pedaço de espelho.” (2023, p.
 24)

O mesmo acontece com o manual de sobrevivência na selva folheado pelo pai, que o menino também cita *ipsis litteris* — é mais um dos objetos que herda. As aspas, para além de rasgar o texto com agressividade, servem de lembrete ao leitor: essas lembranças emitem o brilho de estrelas mortas, trata-se de um relato atrasado, posterior, uma costura de lembrança com resquícios fragmentários de um espólio.

No caso de *Os substitutos*, não há um antes e depois, característico da cena de leitura. A degradada cena de leitura está entremeada na ficção. Por isso não há uma reflexão sobre a literatura que há por vir — a literatura irrompe, surge, agressivamente. Cria, claro, aspirações, mas mais responde ao que já houve que outra coisa. Vem entre aspas, quase enxertadas ao texto. Às vezes, para apaziguar e corroborar as memórias; às vezes, para contradizê-las e, às vezes, sem conexão alguma, exigindo que o leitor faça a alternância entre um modo de ler a ficção e outro modo de ler o imaginário dentro da ficção.

Aqui, a leitura não é mais esse “exercício que resiste a entregar seu tempo à circulação imediata da mercadoria”, “função livre do tempo da mercadoria”, “interim indefinível”, “puramente relacional e que “promete transformar-se em conhecimento” (Certeau *apud* Catelli, 2025). Nesse contexto de Guerra Fria, essa é uma cena de leitura diretamente vinculada à mercadoria. Mercadoria *Made in USA*, patrocinada pela USIA, preme de objetivos político-ideológicos. Trata-se de um *front* de uma guerra cultural, uma trincheira tropical dos Estados Unidos impunham ao Brasil.

Mas, se há um ponto de convergência entre as cenas de leitura de *Os substitutos* — mesmo em sua forma degradada — e aquelas estudadas por Catelli,

este ponto é a vertigem. A escritora argentina afirma, em texto de 2007, que a leitura “é o momento da vertigem, o instante da experiência abismal em qualquer texto” (Catelli *apud* Hidalgo, p. 11). A leitura surge quando, na atividade de rememoração, falha sua tentativa de “invocar uma voz interior” que se sobreponha ao mundo, uma voz que não seja sua, “capaz de distrair a si mesmo” (2023, p. 29). É aí que entra, então, a literatura.

Ainda assim, não é possível afirmar que a ficção em abismo de Carvalho representa uma completa redenção. No momento em que chega mais próximo da morte, acompanhando as comunicações do pai com a torre de comando, fica pálido, seu estômago embrulha, os olhos saltam. Nesse momento, ele abandona a leitura. “O movimento brusco do avião”, diz, “o despertara para a realidade e o trouxera de volta ao presente e ao silêncio nauseante, à compreensão tácita, embora ainda incompleta, de que acabavam de escapar da morte.” (2023, p. 27). Com a morte, nem a literatura brinca.

3. Uma ficção quase-científica

Vejamos, então, que características tem a ficção científica lida de maneira incessante pelo menino.

A princípio, dentro da lógica do enredo, pautada no enxerto e na montagem memorialística, a cena de leitura — ainda que degradada — em nada remete às confusões geopolíticas e ideológicas que destaquei no gênero. Pelo contrário: o menino adentra a ficção como oásis apolítico, quando precisa alienar-se da distopia em que o confinou o pai.

A história em si é repleta de clichês do gênero: a Terra acabou, e uma nave parte à procura um planeta onde a humanidade poderá seguir existindo. Nessa nave, viajam apenas os “escolhidos”, isto é, as crianças especiais, mais inteligentes, com habilidades que possam ajudar a construir uma outra Terra.

Na nave, há, portanto, um botânico, um astrônomo, um matemático, uma linguista, médicos e engenheiros. E também um poeta — o tipo de inverossimilhança da qual não se pode escapar, já que a ficção é sempre escrita por

escritores. Como em uma espécie de Arca de Noé intergaláctica, vão a bordo também bichos e animais, em um processo que lembra a mitologia cristã do "arrebatamento" dos justos. Lembra também uma das abordagens clássicas da ficção científica identificadas por Haraway: a de acreditar que “Deus virá salvar seus filhos desobedientes, mas sempre esperançosos” (2023, p. 12).

Para Haraway, “Deus” é, muitas vezes, equivalente às máquinas, de modo que a frase poderia ser reformulada como uma crença de que “de algum modo, a tecnologia virá ao regate de suas criaturas travessas, mas muito espertas!” (2023, p. 12). Mas, se a premissa da história remete mesmo a um *pout-pourri* de passagens do velho testamento, há poucos elementos que se possa classificar como propriamente “tecnológicos” ou “científicos”. É possível identificar, no máximo, a própria nave e uma máquina de hibernação.

A configuração interplanetária tampouco impressiona. A nave encontra, sim, um novo planeta, e ele é “praticamente igual à Terra”: habitável, de dimensões parecidas, com gravidade, atmosfera, clima, e estações definidas. Um planeta substituto: temos o nome do livro. Trata-se de uma população substituta, num planeta substituto, dedicada a criar uma humanidade substituta. Não há, como nas típicas ficções especulativas, novas configurações de vida, novas formas de compreensão espacial, e nem a produção de uma alteridade radical a partir de um “outro”, representado por criaturas monstruosas e seres mutantes. Não temos as criaturas simiescas de Pierre Boulle, ou os homens-cachorro de H. G. Wells. Enquanto ficção científica, é quase... Anticlimático.

O que há de relevante nessa história, então, para além de tratar-se de uma ficção científica (ficcionalmente) lida no momento da ditadura?

Talvez o que haja de mais pertinente à análise seja, justamente o fato de Carvalho retomar o gênero da ficção científica enquanto casca. Ao erguer as estruturas mínimas do gênero, com premissas e engenhocas mecânicas, ele nos mostra um interior vazio e oco. Como se representasse, intra-ficcionalmente, um gesto de recusa à fabulação. A FC que Carvalho cria parece refratária a toda a literatura técnica de Verne ou Asimov. Não há voz anódina que Foucault pudesse criticar, ou sucata que o leitor pudesse encontrar pelo caminho. Dela emerge apenas a realidade das relações humanas, advindas das interações entre duas tripulações: aquela que ocupava a primeira nave — a dos escolhidos, já mencionada —, e a de

uma segunda nave, cuja existência se revela apenas mais tarde. Descobrimos, então, que, por trás da expedição pioneira, havia uma segunda, responsável por financiar e orquestrar a outra.

Os tripulantes da primeira nave acreditavam ter sido escolhidos por seus méritos e habilidades — como foi o caso da família Robinson, da série *Perdidos no espaço*. A série, produzida entre os anos de 1965 e 1968, foi exibida no Brasil em plena ditadura militar, e, claro, em contexto internacional de Guerra Fria. Ela é mencionada textualmente em *Nove noites*, quando o narrador descreve a paisagem lúgubre da Fazenda Vitoriosas, com o céu frequentemente encoberto por “uma névoa que fazia lembrar a atmosfera de um planeta inóspito em *Perdidos no espaço* ou em algum filme de ficção científica.” (2002, p. 58).

Uma leitura trapaceira dos dois livros como díptico-duplo-montagem nos permite pensar que quando o pai diz, em *Os substitutos*, “Que céu, hein, rapaz? E pensar que o homem está lá agora”, o pai disse, os olhos perdidos no espaço (2023, p. 32), ele remete, a um só tempo, ao seu narrador mais antigo e verborrágico e à própria série. Se cedermos à paranoia, seremos capazes de encontrar referências escusas, escamoteadas, afetadas pela densa neblina.

Trapaceira ou não, a referência explícita de *Nove noites* não deixa negar que há um rastro a se seguir, uma trilha que se insinua para além do visível. Pois sigamos.

Perdidos no espaço parte da seguinte premissa: a Terra está hiper povoada, e uma série de “profundas pesquisas telescópicas” revela a existência de um planeta habitável por humanos, Alpha Centauri. Dentre os mais de dois milhões de voluntários, uma família é escolhida: a família Robinson. Composta de uma mãe, um pai e um filho, todos loiros, de pele láctea, cronicamente sorridentes e empertigados. Sem dúvidas, uma *All American family*. Mas os motivos declarados por trás de sua escolha são, fazendo remeter à sub-ficção carvalhiana, seu “equilíbrio em conhecimentos científicos, estabilidade emocional e recursos de verdadeiros pioneiros” — bem como os escolhidos da primeira nave da ficção de Carvalho.

A figura do presidente aparece, seu rosto estourado em uma televisão de proporções gigantescas, em que aparece para proferir mensagens proféticas. “Hoje (...) [a família Robinson] prepara-se para sua viagem épica à *mais nova fronteira*

do homem para a colonização, o espaço sideral.” Impossível escapar à lembrança da estética do Grande Irmão de George Orwell. Inegável é também a semelhança entre o tom grandiloquente, que mobiliza palavras como “colonização” e “pioneiro”, em uma relação quase especular ao discurso dos militares representados na narrativa de Carvalho, que, por sua vez, espelha discursos que historicamente se proliferaram com facilidade, em especial na temporalidade aqui referida — a da ditadura militar — bem como da espacialidade tratada, a de um Brasil Central que representa um deserto, um vazio demográfico a ser domado e ocupado pelos “civilizados”. Um local preso ao passado, entre as noções de inferno verde e Eldorado, mas sempre alvo de uma colonização extrativista.

Há, portanto, muitas coincidências entre as duas narrativas. São famílias confinadas em espaços heterotópicos, afinal, em expedições para a colonização do Novo Mundo, depois da completa exaustão da Terra. Há momentos em que a nave perde gravidade, e que remetem às crises de vertigem e dissociação do garoto.

Mas há, claro, dissidências. Em Carvalho, as famílias não eram bem famílias. Eram indivíduos escolhidos, entre tantos outros, por suas habilidades. Eles, no entanto, eram levados a crer que viajavam com parentes. Na máquina de hibernação, os tripulantes passavam por um processo de lavagem cerebral que os fazia crer-se filhos, sobrinhos, netos daqueles da “segunda nave”.

Era na segunda nave, porém, que viajavam os “verdadeiros escolhidos”. Os primeiros não eram pioneiros, mas cobaias dos segundos. Aqui, o planeta não os põe na mesma posição de qualquer outra criatura, como defende Chakrabarty (2010, p. 62), o que nos fornece um indício que não nos distanciamos muito do regime do global.

Enquanto cobaias, testavam as condições de vida nesse planeta substituto para que aqueles a bordo da segunda pudessem herdá-la e colonizá-la. Os tripulantes da primeira nave iam, seduzidos pela armadilha egóica de suas habilidades extraordinárias, para ser funcionários da tripulação da segunda nave.

Mas a segunda nave não apostou apenas na armadilha egóica do elogio, e conduziu um processo de lavagem cerebral — mais um celebrado clichê do gênero. Para além de apagar as memórias prévias dos tripulantes, a lavagem também inseria novas informações. A partir daquele momento, os escolhidos da primeira nave acreditariam que seus dominadores eram, na verdade, seus pais, tios e familiares de

toda sorte. A máquina de lavagem cerebral era, em essência, uma máquina de fazer parentescos estranhos. E eram esses laços de parentesco e afeto construídos artificialmente que os impedia de reagir aos esquemas de dominação.

Esse enredo remete a um conto de fadas marxista, uma ficção especulativa intergaláctica que reproduz a completa sujeição de certos corpos por outros corpos, pautados em sistemas minuciosamente concebidos para situá-los em hierarquias de trabalho e servidão.

Em uma espécie de virada ideológica em relação à ficção científica estadunidense, que circulava de maneira massiva no Brasil na época da ditadura, a história de Carvalho adquire uma estrutura em que a alteridade radical é instituída não em relação a seres com configurações corporais e linguísticas aberrantes, mas em relação aos próprios humanos. Uma ficção científica do Capitaloceno,¹⁵⁰ ou do Chthluceno, em que o terror e o estranhamento emergem do realismo capitalista, das práticas de extrativismo e exploração, da subjugação pautada em relações de classe. Ali, o homem “trabalha para escravizar-se”, assim como nas visões de Euclides sobre os seringais.

Como diz Rivera Garza, “(...) não é exagero concluir que, em tempos de neoliberalismo exacerbado, nos quais a busca pelo lucro a todo custo criou condições de extremo horror, o corpo textual se tornou, como muitos outros organismos que tiveram vida, um cadáver textual” (2024, p. 37). O livro de FC que o menino lê é um cadáver textual por várias razões: i. trata-se de um artigo de antiguidade, herdado do espólio do corpo morto de seu pai; ii. o corpo da FC é desmembrado com a violência das aspas; iii. trata-se de uma narrativa oca de fabulação científica ou de futuro, como os vestígios de pele de uma cobra que mantém o formato do animal e é até mesmo capaz de assustar um passante, mas que não contém em si vida alguma. Um cadáver textual que o menino tenta reavivar ao realinhavar com suas memórias, usando-o para re-membrar seu passado, num trabalho digno de uma narrativa de ciência gótica novecentista.

Mais velho, ele parece se dar conta da armadilha, e classifica o livro como um "conto moral", escrito não para educar jovens inocentes, mas para agradar a

¹⁵⁰ Conceito elaborado por James Moore em *Antropoceno ou Capitaloceno?* (Elefante, 2022). Como aponta Elizabeth Povinelli, outros nomes “proliferam”, Plantationoceno, Angloceno, Chthluceno etc. (2023, p. 26).

"adultos imbecis".¹⁵¹ Isso pode ser um indicativo de que ele tenha percebido que a ficção científica que lia fora escrita não por um entusiasta do avanço tecnológico americano, e sim por algum autor da antiga URSS, igualmente interessada em conquistar corações e mentes para seus satélites Sputnik e cadelas espaciais. Como se o menino, em um momento de distração do pai, tivesse se deparado com alguma brochura de publicação independente do outro lado do *front* — uma ficção soviética, cubana ou chinesa, quem sabe.

Partia-se do pressuposto de que a ficção científica era “segura” ideologicamente. Até mesmo Cassandra Rios, autora mais censurada da história do país — não apenas durante a ditadura, mas desde a Era Vargas — se utilizou desse subterfúgio para escapar da censura. Inseriu um cientista louco na trama de *O bruxo espanhol* (1959), assim escapando da sanha dos censores. Pode ser divertido imaginar que essa brochura, encontrada pelo menino, tenha sido mais uma das falhas da censura literária brasileira, que autorizava que obras como *Crítica ao marxismo* entrassem nos presídios por ignorar os múltiplos sentidos da palavra “crítica”,¹⁵² mas censurava *O capital*, de Eça de Queiroz, (Reimão, 2011) porque a coincidência entre a capa vermelha do romance e a semelhança de título com o clássico marxiano lhes parecia excessivamente suspeita, e *O cubismo*, por suspeição de propaganda cubana (Napolitano, 2014).

Mal se alteram a espacialidade ou a capacidade tecnológica dessa sociedade, afinal: a nave espacial e a máquina de hibernar são o que há de mais “científico” nessa ficção. Seria quase impossível traçar suas origens a Jules Verne e suas descrições minuciosas, que chegou a calcular, em *Da terra à Lua*, que uma “modesta bala de vinte e quatro libras”, a uma “velocidade oitocentas mil vezes menor do que a da eletricidade, seiscentas e quarenta vezes menor do que a da luz, setenta e seis vezes menor do que a da Terra no seu movimento de translação em redor do Sol”, ultrapassaria, ao sair do canhão, a velocidade do som, percorrendo

¹⁵¹ De fato, a estratégia ipesiana transitava entre os dois públicos. Em sua dissertação *Páginas golpistas: anticomunismo e democracia no projeto editorial do IPES (1961-1964)*, Martina Spohr Gonçalves distinguiu duas editoras principais entre as parceiras do IPÊS: a Record e as edições GRD. Enquanto a Record publicou a série “Livros para a Juventude” para o público infantil-juvenil, com o objetivo de “fomentar consciências aptas a atuar posteriormente como as novas classe dirigente do país”, a GRD focou nos públicos adultos.

¹⁵² Quem conta a anedota é Ira Benjamin, que conseguiu ludibriar o agente carcerário e levar a obra para seu filho, Cid Benjamin, então mais jovem preso político do país, no documentário *Fico te devendo uma carta sobre o Brasil* (2020).

“quatorze milhas por minuto, oitocentas e quarenta milhas por hora, vinte mil e cem milhas por dia”, isto é, “7.568.640 milhas por ano, ou seja, a velocidade dos pontos do equador no movimento de rotação do Globo”. Levaria, portanto, “onze dias a chegar à Lua, doze anos para atingir o Sol, trezentos e sessenta anos para atingir Netuno, nos limites do sistema solar. Eis o que faria essa modesta bala, obra das nossas mãos!”, é o que conclui nosso cientista-prosador (2018 [1865], p. 28).

Trata-se de uma ficção de uma linhagem como a que descreve Muniz Sodré:

A FC aparece como um *meio de exploração lógica dos paradoxos advindos do desenvolvimento tecnológico-capitalista*, tendo sempre como *pano de fundo a advertência de morte para a Humanidade*. Mito escatológico da sociedade industrial (contendo ritos iniciatórios, como o de iniciação ao léxico técnico-científico), ele repete, como no mito vivido pelas sociedades arcaicas, com grande número de variantes, um mesmo tema: *o destino do homem*. (1973, p. 119)

Se comparada a *Perdidos no espaço*, narrativa de que parece beber, vemos que Bernardo opera mais subtrações.

Perdidos no espaço é uma típica produção *sci-fi*. Há até mesmo uma voz robótica, que surge em *off* para explicar o que se passa: “Os sistemas aqui no controle alfa em perfeito funcionamento. A trajetória está devidamente delineada. A espaçonave agora está passando pelo ponto de máxima pressão dinâmica. Se mantiver sua posição atual alcançará a velocidade perfeita”, anuncia. Voz essa como aquela que Foucault aponta.

Na série, a nave é batizada — como geralmente são as embarcações, os foguetes, os submarinos, e todos os espaços heterotópicos interiores — como “Júpiter 2”. “Júpiter 2” é “a mais maravilhosa obra mecânica já imaginada pela mente do homem, resultado de mais de quarenta anos de pesquisa”, anuncia o bardo-robô.

Em *Os substitutos*, a nave é apenas “nave”. O que poderia justificar-se, é claro, pela diluição temporal — e não afetiva — da memória do menino. E que poderia ser igualmente contestado graças à constante inserção de aspas, à intromissão *ipsis litteris* do texto, fato que nos leva a pensar que ele relê o livro, herdado do espólio do pai, ao mesmo tempo em que relê a própria vida.

Na série, há um robô responsável por averiguar as condições de vida no planeta substituto. Na ficção de Carvalho, não. Serão os humanos as cobaias. Na série, os tripulantes da nave são mantidos em estado de suspensão de sentidos,

conservados em um processo de criogenia em que envelhecerão não mais que alguns segundos em quase seis anos de viagem. Em Carvalho, aqueles a bordo da nave passam por um estado de hibernação — processo atrelado não ao maquínico, mas ao animal, ou à última fronteira humana, ainda não colonizada pelo capitalismo, como argumenta Jonathan Crary.¹⁵³

Perdidos no espaço fala sobre “milagres eletromagnéticos”, um “brilho cósmico criado pelos gênios da tecnologia”: tudo parece corroborar a exaltação da tecnologia americana. A série se passa em 1997, portanto após a queda do muro de Berlim — e, se retrocedermos os quarenta anos, aterrissaremos em 1957, em plena corrida espacial. Segundo o governo americano, a expedição é necessária pois as pessoas “precisam desesperadamente de espaço”. Sua meta é, encontrando um planeta substituto, conseguir enviar dez milhões de famílias ao ano ao planeta substituto.

Já Carvalho despe-se de tudo que é científico, de tudo que é robótico, de tudo que é tecnológico, deixando apenas o que é fundamentalmente orgânico. Até mesmo o sono, “em sua inutilidade profunda e passividade intrínseca” (Crary, 2016, p. 12), é aqui incluído no processo de colonização interplanetária. Ele mantém o contato do humano com a “única ‘condição natural’ persistente que o capitalismo não pode eliminar” (Crary, 2016, p. 63).

Já a estabilidade emocional, critério de seleção de *Perdidos no espaço*, não é mencionado no livro.

Essa espécie de ficção invasora criada por Carvalho remete mais a uma sátira dos bilionários, principais patronos da nossa catástrofe atual. Daqueles que trocam o plasma do corpo com seus próprios filhos para manter-se jovens;¹⁵⁴ tiram férias em submarinos a quase quatro mil metros abaixo do mar;¹⁵⁵ ou dos que

¹⁵³ Jonathan Crary. *24/7: Capitalismo tardio e os fins do sono*. São Paulo: Ubu, 2016. Tradução: Joaquim Toledo Jr.

¹⁵⁴ Faço referência ao magnata do Vale do Silício, Bryan Johnson.

¹⁵⁵ Refiro-me à empresa OceanGate expeditions, responsável por conduzir arriscadas expedições submarinas, uma das quais chegou a culminar no falecimento de cinco tripulantes em uma implosão do navio Titan.

constróem *bunkers* e planos de fuga de um planeta à beira de um apocalipse¹⁵⁶ ou lideram projetos de refúgio para a humanidade em Marte.¹⁵⁷

Talvez a diferença crucial entre as narrativas clássicas que dividem a sociedade em estamentos seja a inversão espacial. Em *Metrópolis*, como já vimos na introdução, os seres do subterrâneo são moídos vivos pelos da superfície; em *A máquina do tempo* (1895), de H. G. Wells, um mundo pós-apocalíptico é dividido entre os Morlocks, criaturas do subterrâneo, e os Elois, raça da superfície; e até mesmo Monteiro Lobato, em *O presidente negro*, de Monteiro Lobato, vê na rua “a humanidade dividida em duas castas, pedestres e rodantes, como os batizei aos homens comuns e aos que circulavam sobre quatro pneus” (1926, p. 5). Já hoje, com a superlotação do mundo sobreterrâneo, surgem empresas como a The Boring Company, de Elon Musk, que alardeia pretender solucionar o problema do tráfego urbano com a construção de túneis subterrâneos — mas o primeiro (e único) que constrói de fato é aquele que liga sua casa ao seu escritório no Vale do Silício.¹⁵⁸ O subterrâneo passa a tornar-se, então — por meio dos bunkers e túneis — o estamento da casta privilegiada.

O fato de Carvalho trazer à baila a ficção científica em uma época em que a ficção se estrangula a fim de produzir algo que vá além desse absurdismo cotidiano ecoa algumas questões. Questões acerca do tensionamento das fronteiras não só do realismo, mas também da própria ficção especulativa e suas possibilidades de criação de novos mundos.

Esse verniz de ficção científica parece funcionar, na ficção de Carvalho, como uma quimera, algo que distraia crianças da trama subreptícia e mais importante, centrada na dominação econômico-financeira, em que os mais ricos são capazes de se apropriar do trabalho dos mais pobres. No romance, a realidade ditatorial de catástrofe climática e política esvazia, então, não só o momento presente, mas as possibilidades de especulação de futuro — esvaziamento esse representado por uma ficção que especula de maneira raquítica. Mesmo a ficção

¹⁵⁶ Bilionários como Bill Gates, Mark Zuckerberg, Kim Kardashian, Shaquille O’Neal, Tom Cruise e Donald Trump.

¹⁵⁷ Refiro-me, é claro, a Elon Musk.

¹⁵⁸ Mais em *Estrada para lugar nenhum*, de Paris Marx. São Paulo: Ubu, 2025. Tradução: Humberto do Amaral.

que o menino usa para escapar de uma realidade opressora o leva de volta para uma outra distopia, a da realidade do capitalismo que o espera, e que será responsável por, um dia, afastá-lo de suas pretensões acadêmicas, e do seu estudo dos povos Okano. Voltamos a Möbius.

4. Escritas do fim

Vimos, então, que Carvalho cria uma ficção científica mais-que-humana: não há quase nada de técnico ou de científico. Se tomássemos o livro como uma interpretação do Brasil (seguindo o pensamento de Yurgel, que aponta a onipresença de um projeto civilizatório em toda a obra de Carvalho), poderíamos ver refletida nessa ficção nossas origens daninhas. O narrador nasce numa terra em transe, enredado em relações que o transcendem em tamanho e importância. Relações de poder pré-definidas, espúrias, escusas, das quais ele é, a um só tempo, vítima e algoz.

Mas vimos também que, desde o início, a ficção científica nunca esteve muito apartada da crítica social — a começar por *Metrópolis*,¹⁵⁹ que figura desde as primeiras palavras da introdução, passando pelas anti-utopias de Verne e Wells, até Huxley, Orwell e outros autores que, de um modo ou de outro, se engajaram em críticas políticas ao mesmo tempo em que fabulavam mundos maquínicos ou interestelares.

Portanto, a diferença entre a ficção fabulada por Carvalho e a de tradição europeia reside não no teor de crítica social, e sim no seu caráter quase anti-científico. Reflete um aspecto já apontado por pesquisadores estrangeiros diante da FC produzida no Brasil. No ano de 1976, em plena ditadura, David Lincoln Dunbar produz uma tese chamada *Unique Motifs in Brazilian Science Fiction*, em que identifica a tendência da FC nacional a centrar-se em torno de temas mais “humanos”. Roberto Causo, em *Brazilian Science Fiction: the anxiety of influence* (2000), identifica o humanismo e a perspectiva terceiro-mundista como cruciais para a construção da ficção científica nacional. Em um movimento antropofágico,

¹⁵⁹ O teor de crítica social de *Metrópolis* subsiste, embora enfrente uma mordente contradição em razão do fato de sua autora, Thea von Harbou, ter se associado ao Partido Nacional-Socialista do nazismo alemão.

ele chama de “tupinipunk” a tendência de nossos autores de se debruçarem sobre temas mais próprios ao nacional.

Naquele contexto, afinal, o que a ficção científica estadunidense desejava não era bem repensar o próprio mundo, e sim escapar de um mundo em que o comunismo pudesse triunfar. Não era bem do fim do mundo que os preocupava, mas o fim do capitalismo e do *american way of life*. O objetivo ideológico dessas obras era o de acelerar o fim da história, aos moldes de Fukuyama: uma história que extinguisse, de uma vez por todas, o perigo vermelho. Uma ficção especulativa ao mesmo tempo colonizadora de novos mundos e conservadora, que mirava no realismo capitalista, na “política de tragédia” que Laura Oliveira diz pairar sobre as publicações literárias anticomunistas no país. “Toda a obra da GRD continha, diz, o anúncio de “uma tragédia iminente à tomada do Brasil pelas forças de Moscou”, lançando mão de um “tom fatalista e catastrófico” (2015, n.p.).

Já na ficção carvalhiana, embora a ficção científica pareça representar um meio de escape, é a intelectualidade e o pensamento crítico que apresentam a maior chance de redenção do narrador. Para todas as questões apontadas na ficção científica de Carvalho, seu romance quase nos oferece uma resposta apaziguadora. Quase reatualiza, como assinala mais uma vez Yurgel, a promessa romântica de Schiller, uma promessa de liberdade através da natureza (2018, p. 3). Ao fazer uma recapitulação do passado deletério que viveu no seio da máquina colonizadora do pai e mostrar-nos o menino já homem, seduzido pelos estudos da antropologia, Carvalho constrói um narrador que passa por uma virada antropológica em relação a *Nove noites*. Muda o foco da investigação: o objeto deixa de ser Quain e passa a ser ele próprio.

Como uma espécie de hipercompensação de seu passado traumático, no seio de uma concepção de mundo autoritária e exploratória, ele se encanta com as novas formas de compreender o mundo. Volta-se para o estudo dos Okano, comunidade originária de tradição totêmica. Interessa-se por novas formas de contar histórias e de fazer parentes.¹⁶⁰ Projeta sobre essas cosmopolíticas uma via de escape aos

¹⁶⁰ Fazer parentes, sobretudo parentescos estranhos, é parte integrante do pensamento de Haraway em *Ficar com o problema*. A missão do nosso tempo é, para Haraway, “formar parentescos em linhas de conexão inventivas como uma prática para aprender a viver e morrer bem uns com os outros em um presente espesso” (2023, p. 9). Formar ou não parentescos com outros seres não

tentáculos do Chthluceno. Troca as histórias de ficção científica por outras histórias, mais antigas e que proporcionam uma sobrevida muito maior a uma ideia de futuro possível.

Boa parte da ficção científica parte da ideia de colonizar outros planetas em busca de recursos naturais, alegando o esgotamento terráqueo. Logo, não seria absurdo afirmar que boa parte da *sci-fi* compartilha premissas essenciais com a *cli-fi*, ficção climática, e com as narrativas sobre o fim do mundo como o conhecemos. Como afirma Muniz Sodré, é “religioso na FC esse temor de destruição, o pressentimento da catástrofe” (1973, p. 96). Há uma tríplice fronteira da colonização, que é uma colonização dos corpos, da mata e do espaço sideral.

O menino vive, portanto, numa espécie de distopia climática, mas com forte lastro no real: um momento ímpar na história do país em que um certo número de amigos do regime recebeu terras devolutas, com mais liberdade extrativista do que durante o período colonial. Até aos donos das capitâneas hereditárias se arrogou alguma responsabilidade de produtividade, e protegia-se certos tipos de madeira, como vimos, por lei, a fim de conservar a soberania nacional. Aos amigos do regime, não se pediu nada, ou melhor: “a única contrapartida (ou melhor, o único bônus) era que os contemplados com a pechincha ocupassem as terras em princípio devolutas, sendo que ocupar significava devastar enormes áreas de mata para plantar capim-colonião e criar gado” (Carvalho, 2023, p. 11). A ideia dos militares era “domar” aquele país, “dar-lhe um norte”, o que, para eles, significava “dar-lhe ao norte”.

Lá pelos idos dos anos 60, os militares estavam mesmo “rifando” as terras amazônicas: depois de financiar o golpe, uma burguesia empresarial/agrícola-industrial agora cobrava seu preço capturando a coisa pública para interesses próprios.¹⁶¹

humanos é, para Chakrabarty, uma das questões centrais que indicam de que modo a categoria “planeta” passou a integrar o pensamento humanista (2010, p. 66).

¹⁶¹ Antes de sequer abrir o livro, o leitor é um dos que mais sente os efeitos dessa farra na floresta, já que, embora o Brasil produza todo o papel de que precisa para imprimir seus livros — até mesmo nossos maiores *best-sellers*, as Bíblias —, o preço do papel é dolarizado: uma espécie de política colonial de preços que resistiu à virada do século.

Por meio da ficção, o menino se projeta para outros planetas para melhor entender o seu próprio papel na catástrofe em curso. Sua viagem intergaláctica o ajuda a entender a precariedade e a emergência daquele mundo de destruição da natureza capitaneado por seu pai. O Antropoceno, além de uma categoria disputada academicamente, é também um hiperobjeto, sendo difícil testemunhá-lo, mesmo tão de perto. Se uma árvore cai no meio da floresta e ninguém vê, será que a árvore caiu? E se as árvores se transmutarem em corpos, “frutos estranhos”? E se quem os tiver derrubado tiver sido o seu próprio pai? A terra que o menino conhece não é uma que abriga a vida, mas a que se desfaz em morte.

No Brasil, como vimos, a distopia climática tem tons eminentemente políticos, que se transportam e conservam em diferentes temporalidades. De algum modo, o narrador parece encontrar um caminho para desenredar-se desse imbróglio. De encontrar um futuro possível a partir da negação do que trilhamos até hoje. Nesse sentido, relação entre a figura do bisavô, do pai e do filho são muito simbólicas para o retrato que pinta desse Brasil, que conjuga futurólogos e passadistas em uma mesma linhagem: ele rejeita o extrativismo na mesma medida em que despreza o positivismo de Rondon.

Mas a narrativa, desencantada, não cai na esparrela de propor uma postura que Haraway caracteriza também como predatória: a de se apropriar de saberes ancestrais para apaziguar o antropoceno. Embora se aproxime de uma redenção da própria biografia, e de uma denegação da própria origem, mas não é capaz de seguir. O que o impede de seguir é o estrangulamento financeiro do próprio pai, que ameaça cortar todo aporte caso ele prossiga com os planos de cursar um mestrado no Museu Nacional. O narrador rende-se, assim, a assumir um cargo em uma empresa que lhe daria boas condições financeiras de vida. Portanto, embora se veja tentado a seguir uma espécie de mentalidade arcádica, que, segundo Antonio Candido, toma o bucólico como “bem perdido”, e “forja a convenção da

naturalidade como forma ideal de relação humana”,¹⁶² são os próprios tentáculos capitalistas que o reinserem numa máquina de produção e trabalho.

Esse é um detalhe crucial para o desenlace da narrativa, que, se tomasse ares de ufanismo indigenista, perderia força. Projetaria sobre o livro intenções revisionistas e autoirônicas de *Nove noites*, criticada pela visão impiedosa sobre os povos indígenas. Não é o que acontece. Vemos, neste final anticlimático, o “desencantamento cáustico” já identificado em Carvalho por Yurgel, manifesto em uma “estética apocalíptica subjacente” (p. 48).

Como alerta Haraway, “*stories belong to the storytellers*”. Essas histórias têm dono, e não é sem prejuízo que poderíamos adotá-las. A autora recomenda cuidado ao buscar nos povos “autóctones” uma salvação, já que isso nos leva, mais uma vez, à armadilha da mitologia do arrebatamento. Não há escape, afinal, e não devemos nos permitir nos apropriar, mais uma vez, das mitologias dos povos originários, agora como uma maneira de aperfeiçoar o antropoceno. Até porque aperfeiçoá-lo não significaria melhorá-lo, mas potencializar sua capacidade tentacular de nos extinguir com mais eloquência.

A biografia de Jaider Esbell, artista já evocado no capítulo 3 deste trabalho, é infeliz testemunha dessa apropriação. Esbell, ao alcançar reconhecimento e sucesso comercial nacional e internacionalmente, vê-se diante de um esvaziamento de sentido e, infelizmente, tira a própria vida. Ou, como diz Denilson Baniwa em sua tocante carta, surpreende a todos com seu “encantamento”.¹⁶³

A profusão de exposições em galeria de arte parece não mais corroborar uma narrativa de inclusão, e sim de apropriação de seus saberes e sua cultura para ninar os meninos da Casa Grande, para fazer eco a Conceição Evaristo. Ao que o próprio Baniwa e Esbell concordavam tratar-se de um “fake-sucesso-branco” — não passam de “novidades devoráveis de mercado” para “satisfazer os glutões da arte”.

Comprando seus quadros e expondo-os nas paredes de nossas salas, somos inundados por um sentimento de apaziguamento, enquanto as políticas de Estado

¹⁶² *Formação da literatura brasileira*, São Paulo: Martins, 1959, vol I., p. 54.

¹⁶³ Leia em: <<https://site.tucumbrasil.com/carta-por-denilson-baniwa/>>.

seguem vitimando seus corpos, com tecnologias renovadas a cada vez. Comprando a coleção completa de livros publicados por Ailton Krenak junto à Companhia das Letras, por sua vez propriedade da britânica-americana Penguin Random-House, seguimos nos apropriando de filosofias que, esperamos, possam nos redimir. Colocamos sobre os indígenas a responsabilidade, diz Baniwa, não só de “salvar a arte”, como também de “descolonizar o mundo”, ainda nas palavras de Baniwa.

Baniwa propõe, com a forte obra abaixo, atualmente exposta na Pinacoteca de São Paulo, o conceito de “Reantropofagia”. Em poema publicado em periódico, o artista introduz o conceito com um poema. “Mário bom mesmo é o encanador / que faz assado de tartaruga”, escreve. O que ele quer mesmo é um “filé oswald de andrade à barbecue” (p. 33). E segue:

quando desta arte pau-brasil-tropical
 não sobrar um só osso mastigado
 sobrá o tal epitáfio como recado:
 aqui jaz o simulacro macunaíma
 jazem juntos a ideia de povo brasileiro
 e a antropofagia temperada
 com bordeaux e pax mongólica
 que desta longa digestão
 renasça Makünaímî
 e a antropofogia originária
 que pertence a Nós
 indígenas
 (2022, p. 34)

Figura 23: Re-antropofagia (Denilson Baniwa)



Fonte: Prêmio Pipa

Acesso em: <<https://www.pipaprise.com/denilson-baniwa/16-denilson-baniwa/>>

A pintura mistura a presença de Mário de Andrade — sugerida por sua obra, *Macunaíma* — com a cabeça de Grande Otelo, célebre ator brasileiro que interpreta nosso herói sem nenhum caráter em produção de Joaquim Pedro de Andrade, lançada em pleno ano de AI-5 (1969).

O que o artista propõe não é, apesar da pungência crítica do poema, uma negação dos ideais modernistas, e sim uma reivindicação. Esse “re” é, para ele, de “revisão”, “revolta”, “reviravolta”, “reconhecimento”.¹⁶⁴ A ideia é que agora os povos indígenas devorem aquele “cérebro magnífico” de Mário, e o reutilizem à

¹⁶⁴ Leia em: <https://www.estadao.com.br/brasil/inconsciente-coletivo/denilson-baniwa-a-reantropofagia/?srsltid=AfmBOorPgBSi69J7uLk8JTF_30p6z1yxkLyK1vyAfAoE9cOyaxDK8hRL>

sua própria maneira. Baniwa rejeita, com isso, uma arte que siga fetichizando a derrota indígena, seu aprisionamento em um caráter vulnerável, desprotegido e passado, incapazes de resistir ao mundo. Defende uma poética de vida, e não mais de morte.

O que Carvalho faz, em *Os substitutos*, é, como já ressaltado aponta Yurgel, representar a paisagem sempre do ponto de vista da ironia (o exótico), ou do apocalipse (o estéril). “Ambas as perspectivas são postas em combustão por “uma noção conceitual de desastre enquanto algo que já aconteceu, *um apocalipse que já está em curso*” (Yurgel, 2018, p. 73, grifo meus) Carvalho não cede, portanto, à tentação de “assegurar um futuro imaginado, impedindo que algo que paira no futuro aconteça” (Haraway, 2023, p. 9), pois, mesmo o futuro intraficcional que imagina é da ordem do estéril.

Quando o narrador é confrontado com o planeta — seja por meio da visão do sobrevoo, das menções à presença do homem na lua, da leitura de ficção científica — a “linguagem da esperança (e do desespero)” como escreve Chakrabarty, irremediavelmente o “direciona para o presente”. “Ter esperança”, continua, ou “sentir desespero são coisas que fazemos no *agora humano*.” (2010, p. 59, grifo meu). Mas nem o desespero nem a esperança são uma atitude sensível, ou sensata (Haraway, 2021, p. 14). Há de se elaborar uma linguagem outra.

Em seu ensaio *Rumo a um cosmopolitismo da perda: ensaio sobre o fim do mundo* (Zazie, 2020), Mariano Siskind busca “repensar, revisar, dobrar, retorcer, deslocar e reconceitualizar” a noção de cosmopolitismo em sua noção clássica. Isto é, demolir a ideia de que o cosmopolitismo (aos moldes kantianos) possa funcionar como sustentáculo de imaginários humanistas de emancipação e igualdade. Essa demolição se faz necessária graças ao desmonte do próprio mundo em que vivemos, que se desfaz em crises de diversas ordens.

No entanto, a crise que funciona para as ciências humanas como colapso total de um ideário filosófico é o próprio mito fundador da ficção científica enquanto gênero: na FC, convivem o colapso de um mundo pautado por ideários humanistas e a esperança na emancipação humana em outros espaços, órbitas, galáxias, nebulosas. Estas categorias não só não são antagônicas nessas narrativas, como são a própria condição de existência do gênero: diante da abolição da ideia ou da materialidade de um mundo humano possível, especula-se uma continuidade

outro-que-humana. Em um mundo em pleno desfazimento, o domínio do planetário passa a ser incluído no campo de estudos dos intelectuais humanistas.

É isso que defende Dipesh Chakrabarty em *O planeta: uma categoria humanista emergente*. Neste ensaio, em que diferencia os conceitos de “global” e “planetário”, Chakrabarty destaca que “Foi a própria tecnologia da exploração espacial, decorrente da Guerra Fria e do crescente armamento da atmosfera e do espaço, que acabou chamando nossa atenção para o momento Gaia” (2020, p. 39). Para ele, é justamente em razão da “grande aceleração” que realizamos o movimento do global para o planetário, em busca de uma redenção possível, por meio da reconceitualização do humano aos moldes de espécies companheiras e parentescos estranhos.

Mas a (intra)ficção criada por Carvalho — diferente da tradição do gênero — não comporta ilusões planetárias de redenção para o global. O menino não fica preso em meio a *cenários edênicos* ou *futuros apocalípticos*, no binômio de Haraway, mas permanece no meio. Em um presentismo angustiante, que transporta para o planetário os dilemas do global. Trata-se de uma ficção alinhada a um cosmopolitismo da perda, que se rende diante do fato de que nem mesmo a ficção especulativa é capaz de especular, muito menos de salvar-se, ou de salvar seus leitores. O mundo, para os dois narradores — o das memórias e o da história em abismo —, já não é mais “um horizonte significativo viável” (Siskind, 2020, p. 7). Trata-se de duas obras desmontadas: uma, marcada pelo enxerto artificioso das aspas violentas, de uma ficção intrusa, fazendo camas de gato textuais em que remembra seu passado em vislumbres disparatados.

Para além da mobilização da ficção científica, Carvalho opera com o cosmopolitismo da perda quando cria um personagem que passa por uma experiência de “desmundialização o mundo”, dando evidência da “fissura geométrica/euclidiana intransponível” entre as diferentes encarnações globais que habita (Siskind, 2020, p. 9). Vemos essa fissura ocorrer quando, como já discutimos anteriormente, o Cessna 350 transforma-se no “bimotor”, quando “Santa Cecília, Suiá Miçu, Tracajá, Serrinha e Vitoriosas” desfaz-se em “fazenda”, quando um mundo que parecia euclidianamente esquadrinhado é fissurado de maneira a anunciar uma catástrofe.

Essa obra desmontada corresponde ao mundo desmontado de Siskind; um mundo que, diante da crise, agrava as tensões do contemporâneo e sua avassaladora “experiência de fim do mundo”. Argumentei acima que a FC tecida por Carvalho remete a uma contra-utopia estadunidense, uma espécie de “conto de fadas marxista”. Retomo esta ideia à luz de Siskind. O argentino chama atenção para o fato de que Marx e Engels, ao entoar “PROLETÁRIOS DE TODOS OS PAÍSES, UNI-VOS!”¹⁶⁵, “investiram o mundo (...) de um significado humanístico e emancipatório sagrado; eles transformam o mundo na única superfície onde a emancipação pode ocorrer” (Siskind, 2020, pp. 11-12).

Entra, então, a virada estratégica do personagem principal da intra-ficção de Bernardo Carvalho: ele transporta para os domínios do interplanetário não só os problemas em que o global está enredado, mas o potencial revolucionário daqueles que foram capazes de se desfazer enfeitiçamento do capitalismo, de que fala Isabelle Stengers.¹⁶⁶ No livro, o único personagem capaz de organizar uma “guerra de sobrevivência” — uma revolução — é aquele que escapou do efeito das máquinas. Trata-se de uma máquina de hibernação que cria parentescos estranhos, mas apenas para reproduzir as mesmas relações capitalistas espúrias. *Desfazer* parentescos torna-se, assim, tão importante quanto fazê-los, na não-tão-oca ficção carvalhiana. Desidentificar-se enquanto legatário de uma classe dominante parece ser, sim, uma solução possível para retomar para si o monopólio do feitiço, apropriado por um Estado burguês. O único que se salva é, afinal, fruto do erro, perigo que as máquinas não correm.

Talvez o mais especulativo dos realismos seja mesmo aquele que nos permita escapar ao binômio condenação e salvação, e que nos deixe, afinal, ficar com o problema, nas palavras de Haraway. Ficar como “bichos mortais entrelaçados em uma miríade de configurações inacabadas de lugares, tempos, matérias, significados.” (2023, p. 9) Conviver com ele, resistir à tentação de resolvê-lo, de atingir uma estabilidade epistemológica, e nos determos sobre o impasse de uma

¹⁶⁵ *Manifesto comunista*, Karl Marx e Friedrich Engels. São Paulo: Cia das Letras, 2005, p. 69.

¹⁶⁶ Refiro-me às ideias expostas por Isabelle Stengers e Phillipe Pignarre em *A feitiçaria capitalista*.

ficção que tem dificuldades para especular. Cultivar uma língua que, diante da incapacidade de dizer, se permita continuar tentando — num tentar que é, ele mesmo, uma espécie mutante do conseguir.

De volta ao hangar

07 de setembro, ano terrestre de 2025, em alguma parte do espaço-tempo. Chegamos ao fim de nossa expedição, e estamos todos em boa saúde — ou assim diria, fosse eu o narrador anódino e de voz robótica de *Perdidos no espaço*.

Foi esta uma expedição não linear, que por vezes ejetou o leitor para outros espaços, vendo-o rastejar de volta para a nave, tampouco isenta de turbulências.

Uma expedição que se inicia em *Aberração*, para coleta da primeira peça do mosaico da representação da ditadura militar na obra de Bernardo Carvalho.

Aberração funciona como este primeiro caco, que revela a configuração caleidoscópica da obra do autor, construída de cápsulas de imagens que se repetem, refletem e refluem. Imagens ditatoriais que se expandem em *Onze*, se retraem em *Os bêbados e sonâmbulos*, permitindo emergir, subrepticiamente, o período histórico. Período este que retorna em *Nove noites*, a partir de uma breve intrusão, uma incisão textual de uma quase-semi-autobiografia ficcionalizada do narrador biográfico.

Faz-se inevitável uma parada para abastecimento. *Nove noites* é a obra satélite desta escrita. Contém, em si, uma pequena câmara selada de informações valiosas. Informações essas que não serão desdobradas, mas retraídas, omitidas, sublimadas. Obra que antecipa e explicita demais, e assim nos brinda com a possibilidade da trapaça. Narrativa espelho, duplo, díptico, montagem. Nos fornece chaves de leitura, de comparação. A orbitamos a todo tempo, e sofremos o contágio. Trôpegos, percorremos o restante da obra do autor, em uma escrita que avança e retorna, que ameaça perder-se e não mais se encontrar.

É a partir dessa ampliação dos sentidos, de um sobrevoo de pássaro — gavião, bimotor, nave — que aterrissamos, com atraso dificilmente mesurado por instrumentos terrestres e reservas de combustível em baixa, em *Os substitutos*. Narrativa não *sobre* a ditadura, mas *sob*. Não se debruça sobre ela, mas esconde-se, dissocia, tenta fugir. Nas palavras do narrador, uma narrativa que “fantasia um mundo benigno do lado de fora”, que converte paisagem em maquete, criando, com

a ajuda da ficção da leitura, a “fantasia lúdica de um mundo de brincadeira”. As feras lá de baixo convertem-se em “bonequinhos” e “formiguinhas”, estatuto que ele próprio gostaria de habitar. Era apenas uma alma inocente, como aponta o madeireiro estadunidense, que não deveria estar de corpo presente, atravancado em meio aos negócios.

Apesar de sua estratégia de fuga e dissociação, ao final, uma espécie de verdade irrompe, retomando os procedimentos que adotou ao longo de seus livros, tão aparentados às literaturas de gênero, como as policiaiscas ou mesmo de ficção científica. Em meio a um espetáculo musical, o menino é atingido por aquilo que Walter Benjamin chamaria de “memória involuntária”, a correria.

“charlie-oscar-romeo-romeo-echo-romeo-india-alpha”, “c-o-r-r-e-r-i-a”.

É o que ouve o pai dizer no *walkie-talkie*, atrás da cozinha, na casa do administrador de terras. Memória específica, pontual; resquício que capta e retém com sua grande orelha infantil. O menino, perseguido por almas penadas, é obrigado a adentrar o mundo dos mortos, vítimas de um demônio que é seu próprio pai.

Em *Os substitutos*, Carvalho produz uma literatura desencantada, uma literatura da perda. Aponta, com cautela e cansaço, para tudo que deixamos passar enquanto sociedade ao olhar para o período da ditadura militar. Aponta para um passado que é também um presente, imagens revivificadas, profecias retroativas. O futuro que se esboça é o de uma época esgotada. Já passou a boiada e não há mais tempo de redimir-se. Não há antropologia ou pensamento, não há mais escritura capaz de segurar o céu ou adiar o fim do mundo. O que há, nesses gestos, é a “mercantilização do estilo, das ideias e das posições dos sujeitos”, a busca pela “extração capitalista do superávit literário e valor econômico” (Siskind, 2020, p. 16).

Carvalho arrisca ficar com o problema. Remoer, mastigar, ruminar, digerir. Esboça Brasil de desértico e alienígena. Convoca um leitor tentacular. Que use as ventosas para coletar vestígios. Que troque a contemplação pela escavação das geografias do oco.

E, assim, encampa sua luta contra o indizível. Narra o trauma, mas sem apropriar-se dele. Pratica a necroescrita comunitária, nos termos de Rivera Garza. Abandona os sapatos das vítimas e adentra o ninho do algoz. Um algoz que a todo tempo interpela o desastre, interrogando formas de dizê-lo. De amansá-lo. *Correria. Operação Amazônia. Segurança Nacional. Marcha a Oeste*. E, com sua escrita da desapropriação, Carvalho nos faz refletir sobre um mundo que desfigura temporalidades, transfigura contornos geográficos, sem jamais permitir que vejamos com clareza.

Bibliografia

- 32 DIAS: IMAGENS DA PRISAO. Organização, pesquisa, curadoria e montagem: Práticas do Contra-Arquivo/Lacuna. Realização: Museu do Solar Grandjean de Montigny (PUC-Rio), 2024.
- A MULHER NA LUA. Direção: Fritz Lang. Produção: Erich Pommer. Alemanha: Universum Film Aktiengesellschaft (UFA), 1929.
- ABREU, Caio Fernando. *Onde estará Dulce Veiga?* Rio de Janeiro: Agir, 2007 [1990].
- AGAMBEN, Giorgio. *O reino e a glória*. São Paulo: Boitempo, 2011.
- ALMEIDA, Ana Lígia Matos de. **"Não sou Machado de Assis": narrativas de Bernardo Carvalho** — Tese de Doutorado. Universidade Federal do Rio de Janeiro (UFRJ), 2008.
- ALVES, Daniel Vecchio. Estudos introdutórios sobre a utopia e a distopia científica em Júlio Verne. *Linguagem, Cultura e Discurso*. UNINCOR, v. 11, n. 2, jul.-dez., 2014.
- ANDRADE, Mário de. *Macunaíma*. São Paulo: Ubu, 2018 [1928].
- ARAÚJO, André Luis Araújo. Tese de Doutorado. Eu existo pelo nome que te dei: Ana C. por Bernardo Carvalho. Universidade Federal de Minas Gerais (UFMG), 2009.
- AREND, Silvia Maria Fávero; HAGEMEYER, Rafael Rosa; LOHN, Reinaldo Lindolfo. Ditadura Militar: mais do que algozes e vítimas. A perspectiva de Carlos Fico. **Revista Tempo e Argumento**, Florianópolis, v. 5, n. 10, p. 464–483, 2013. DOI: 10.5965/2175180305102013464. Disponível em: <https://www.revistas.udesc.br/index.php/tempo/article/view/2175180305102013464>. Acesso em: 6 set. 2025.
- ARNAUD, Expedito. *O comportamento dos índios Gaviões do Oeste face à Sociedade Nacional*. Boletim do Museu Paraense Emílio Goeldi. Antropologia, vol. 1, n. 1: 5-66. jun, 1984. <Disponível em: <https://repositorio.museu-goeldi.br/bitstream/mgoeldi/425/1/B%20MPEG%20Ant%201%281%29%201984%20ARNAUD.pdf>>. Último acesso: 10 dec. 2024.
- ARRIGUCI JR., Davi. "Introdução". In: *Valise de cronópio*, de Julio Cortázar. São Paulo: Perspectiva, 2008.
- ASSIS, Machado de. "A missa do galo". In: 50 contos de Machado de Assis. São Paulo: Companhia das Letras, 2017.
- AZ, Simone. *Dakota Blues*. São Paulo: Companhia das Letras, 2025.
- AZEVEDO, L.; DALCASTAGNÉ, R. "Introdução". In: AZEVEDO, Luciene; DALCASTAGNÉ, Regina (Orgs.). *Espaços possíveis na literatura brasileira contemporânea*. Porto Alegre: Zouk, 2015.
- BACHA, Edmar Lisboa. *Belíndia 2.0: fábulas e ensaios sobre o país dos contrastes*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2015.
- BACURAU. Direção: Kleber Mendonça Filho, Juliano Dornelles. Produção: Emilie Lesclaux, Saïd Ben Saïd e Michel Merkt. Brasil: Vitrine Filmes, 2019.
- BANIWA, Denilson. *Re-Antropofagia*. Concinnitas, Rio de Janeiro, v. 23, n.44, maio de 2022. DOI: 10.12957/concinnitas.2022.71520
- BARTHES, Roland. *A câmara clara: nota sobre a fotografia* (Nova Fronteira, 1984 [1980]). (p. 44-46).
- _____. *La chambre claire: Note sur la photographie*. Paris: Cahiers du Cinéma Gallimard Seuil, 1980.
- BASTOS, Jorge. *Jean e João*. Rio de Janeiro: Editora do Silvestre, 2024.
- BATISTA, Cristiano Rodrigues. *Bernardo Carvalho, Jorge Luis Borges e as poéticas do artifício*. Dissertação de Mestrado. Universidade Federal de Minas Gerais (UFMG), 2013.
- BENJAMIN, Walter. "A imagem de Proust". In: *Magia e técnica, arte e política. Ensaios sobre literatura e história da cultura*. 2ª edição. São Paulo: Brasiliense, 1986 (pp. 36-49).
- BETINHO – NO FIO DA NAVALHA. Direção: André Felipe Binder e Júlio Andrade. Produção: José Júnior, Daniela Busoli e Leonardo Lessa Lopes. Brasil: Globoplay, AfroReggae, 2023.
- BINES, Rosana Kohl. *Infância: palavra de risco*. Rio de Janeiro: Numa, 2022.
- BISCHAIN, Sônia. *Nem tudo é silêncio*. São Paulo: SB, 2017.
- BOLAÑO, Roberto. *Amuleto*. São Paulo: Companhia das Letras, 2008.

- BONA, Dénèyem Touam. *Sabedoria dos cipós*. São Paulo: Ubu, 2025.
- BOPP, Raul. *Cobra norato*. Rio de Janeiro: José Olympio, 2008 [1931].
- BORGES, J. L. "Borges e eu". In: *O fazedor*. Tradução Josely Vianna Baptista. São Paulo: Companhia das Letras, 2008.
- _____. "Doomsday". In: *Poesia Completa*. Debolsillo, 3ª edição, 2016.
- _____. "Kafka e seus precursores". In: *Outras inquisições*. São Paulo: Companhia das Letras, 2007 [1952].
- BRUM, Liliane Haag. *Antes do passado: o silêncio que vem do Araguaia*. Porto Alegre: Arquipélago, 2012.
- BUTLER, Judith. *Quadros de guerra: quando a vida é passível de luto?* Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2015.
- CALLADO, Antonio. *Quarup*. Rio de Janeiro: José Olympio, 2021 [1967].
- CALVINO, Italo. *As cidades invisíveis*. São Paulo: Companhia das Letras, 2017 [1972].
- CÂMARA, Gabriela Cabezón. *As aventuras da China Iron*. São Paulo: Moinhos, 2021.
- CAMARGO, Maria Luíza Gutiérrez de. **O latifúndio do Projeto Jari e a propriedade da terra na Amazônia brasileira** — Dissertação de Mestrado. Universidade de São Paulo (USP), 2015.
- CAMPOS, Luiz Felipe. *O massacre da Granja São Bento*. Recife: Cepe, 2017.
- CANDIDO, Antonio. *Formação da literatura brasileira*, São Paulo: Martins, 1959, vol I., p. 54.
- CARRINGTON, Lenora. *A corneta*. São Paulo: Alfaguara, 2023.
- CARVALHO, André Cutrim. "Fronteiras e Instituições Econômicas no Brasil: uma abordagem centrada no novo institucionalismo econômico". *Rev. Bras. Estud. Urbanos Reg.*, Recife, v.19, n.1, p.125-147, jan.-abr. 2017.
- CARVALHO, Bernardo. *Aberração*. São Paulo: Companhia das Letras, 1993.
- _____. *Onze*. São Paulo: Companhia das Letras, 1995.
- _____. *Os bêbados e os sonâmbulos*. São Paulo: Companhia das Letras, 1996.
- _____. *Teatro*. São Paulo: Companhia das Letras, 1998.
- _____. *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.
- _____. *O sol se põe em São Paulo*. São Paulo: Companhia das Letras, 2007.
- _____. *O filho da mãe*. São Paulo: Companhia das Letras, 2009.
- _____. "Fiction as exception". *Luso-Brazilian Review*, vol. 47, n. 1., 2010 (pp. 1-10).
- _____. *Reprodução*. São Paulo: Companhia das Letras, 2013.
- _____. *Simpatia pelo demônio*. São Paulo: Companhia das Letras, 2016.
- _____. *O último gozo do mundo*. São Paulo: Companhia das Letras, 2021.
- _____. *Os substitutos*. São Paulo: Companhia das Letras, 2023.
- CARVALHO, Christian Hygino. **A Revolução dos Bichos: tradução e manipulação durante a ditadura militar no Brasil** — Universidade Federal de Juiz de Fora (UFJF), 2002a.
- CARVALHO, José Murilo de. "Fortuna e virtù no golpe de 1964". In: *1964 visto de 2004*. Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro, 2004.
- CATELLI, Nora. *Testemunhos tangíveis*. Belo Horizonte: Relicário, 2025.
- CAUSO, Roberto. *Brazilian Science Fiction: the anxiety of influence*. New York: Altair, 2000.
- CESARINO, Pedro. *Os urubus não esquecem*. São Paulo: Todavia, 2025.
- CHAGAS, D.; SANTOS, D. S. "O narrador e a paisagem: Milton Hatoum, Bernardo Carvalho e o fim do projeto de uma literatura nacional". *Estudos de literatura brasileira contemporânea*, n. 46, p. 343-361, jul./dez. 2015.
- CHAGAS, Paula Alves das. *A relação entre arte e mercado na obra ficcional e crítica de Bernardo Carvalho*. Dissertação de Mestrado: Universidade Federal Fluminense (UFF), 2015.
- CHAKRABARTY, Dipesh. *O global e o planetário: a história na era da crise climática*. São Paulo: Ubu, 2025. Tradução: Artur Renzo.
- _____. *O planeta*. Rio de Janeiro: Zazie edições, 2020.
- CHARTIER, Roger; HANSEN, J. A.; DAHER, A. Debate Literatura e História. Roger Chartier, João Adolfo Hansen e A. Daher. *Topoi*, Rio de Janeiro, nº 1, p. 198, jan./dez. 2000.

- CHRISTOFOLETTI, Rodrigo. "A controvertida trajetória das edições GRD edições entre as publicações nacionalistas de direita e o pioneirismo da ficção científica no Brasil". *Revista Miscelânea*, Assis, vol.8, jul./dez. 2010.
- CHUMBO E SOUL. Locução de Gilberto Porcidonio. São Paulo, 2024. Disponível em: Audible.
- CIOFFI, Silvio. "Inferno verde", dizia o geógrafo". *Folha de São Paulo*. São Paulo, quinta-feira, 4 de janeiro de 1996. Disponível em: <<https://www1.folha.uol.com.br/fsp/1996/1/04/turismo/5.html>>.
- CODO, Julia. *Caderno de ossos*. São Paulo: Companhia das Letras, 2025.
- COMPAGNON, Antoine. *O demônio da teoria*. Belo Horizonte: UFMG, 2019 [1998].
- CONRAD, Joseph. *Coração das trevas*. São Paulo: Ubu, 2019 [1899].
- CORDEIRO, Janaína Martins. A Marcha da Família com Deus pela Liberdade em São Paulo: direitas, participação política e golpe no Brasil, 1964. *Rev. Hist. (São Paulo)*, n. 180, a01720, 2021.
- CORREA, Marcos Sá. *1964: visto e comentado pela Casa Branca*. Brasília: Senado Federal, 2025.
- CORTÁZAR, Julio. *O jogo da amarelinha*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1994.
- CRARY, Jonathan. *24/7: Capitalismo tardio e os fins do sono*. São Paulo: Ubu, 2016. Tradução: Joaquim Toledo Jr.
- CUNHA, Euclides da. *À margem da história*. São Paulo: Martin Claret, 2006 [1908].
- _____. *Os sertões: campanha de Canudos*. São Paulo: Ubu/Edições Sesc, 2ª edição, 2019 [1902].
- _____. "Preambulo". In: *Inferno verde*. Rio de Janeiro: Livraria Francisco Alves, 1908.
- DIAS, Gonçalves. *Os Timbiras*. In: *Poesia completa e prosa escolhida*. Rio de Janeiro: José Aguilar, 1959 (pp.473-523).
- DIDI-HUBERMAN, Georges. *Sobrevivência dos vaga-lumes*. Belo Horizonte: UFMG, 2011.
- _____. *La survivance des lucioles*. Paris: Les Editions de Minuit, 2009.
- DR. JEKYLL AND MR. HYDE. Direção: Otis Turner. Produção: William Selig. EUA: Selig Polyscope Company, 1908.
- DUNBAR, David Lincoln. **Unique Motifs in Brazilian Science Fiction** – Tese de Doutorado. University of Arizona, 1976.
- ECO, Umberto. Pós-escrito a *O nome da rosa*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1985. Tradução de Letizia Zini Antunes e Álvaro Lorencini.
- EL BÓTON DE NÁCAR. Direção: Patricio Guzmán. Produção: Renate Sachse. Chile: Atacama Productions, Valdivia Film, 2015.
- ÉS TU, BRASIL? Direção: Fernando Nicolau. Dramaturgia: Thiago Scarpato. Elenco: Giovanna Nader, Luiza Loroza, Lucas Sampaio e Igor Pedroso. Realização: 1COMUM Coletivo.
- Exposição EPU-TÍTO – Artes e indígenas hoje – Textos da curadoria. 2017. **Galeria Jaider Esbell**. Disponível em: <http://www.jaideresbell.com.br/site/2017/06/02/exposicao-epu-tito-artes-e-indigenas-hoje-textos-da-curadoria/> . Último acesso: 17 dec 2024.
- FERNANDES, A. L.; QUEIROZ, J. . Os Sertões de Euclides da Cunha: a intervenção de uma "tecnografia" intermediária e multimodal. **MATLIT: Materialities of Literature**, [S. l.], v. 9, n. 1, p. 79-102, 2021. DOI: 10.14195/2182-8830_9-1_5. Disponível em: <https://impactum-journals.uc.pt/matlit/article/view/9741>. Acesso em: 5 set. 2025.
- FERNANDES, Juliana Ventura de Souza. **A "Guerra dos 18 anos" – Repertórios para existir e resistir à ditadura e a outros fins do mundo. Uma perspectiva do povo indígena Xakriabá e suas cosmopolíticas de memória** — Tese de Doutorado. Universidade Federal de Minas Gerais (UFMG), 2020.
- _____. *A guerra dos 18 anos: uma perspectiva xakriabá sobre a ditadura e outros fins do mundo*. Belo Horizonte: Fino traço, 2022.
- FICO, Carlos. *Utopia autoritária brasileira: Como os militares ameaçam a democracia brasileira desde o nascimento da República até hoje*. Campinas: Crítica, 2025.
- _____. *Operação Grande Irmão: da operação brother Sam aos anos de chumbo*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2008.
- FICO TE DEVENDO UMA CARTA SOBRE O BRASIL. Direção: Carol Benjamin. Produção: Carol Benjamin, Leandra Leal e Rita Toledo. Brasil: Bretz Filmes, 2020.

- FIRMINO, C. **Valor e paranoia em Bernardo Carvalho**. Dissertação de Mestrado — Universidade Federal de Santa Catarina (UFSC), 2004.
- FISHER, Mark. *Realismo Capitalista: é mais fácil imaginar o fim do mundo do que o fim do capitalismo?*. São Paulo: Autonomia Literária, 2020.
- FITZCARRALDO. Direção: Werner Herzog. Produção: Werner Herzog. Alemanha/Itália: Werner Herzog Filmproduktion, 1982.
- FIGUEIREDO, Vera Follain. *Os crimes do texto: Rubem Fonseca e a ficção contemporânea*. Belo Horizonte: Editora UFMG; Rio de Janeiro: Editora PUC-Rio, 2025.
- _____. *Narrativas migrantes: literatura, roteiro e cinema*. Rio de Janeiro: 7 Letras, 2010.
- FONSECA, Luiz Guilherme. *As Alianças Demoníacas do Animalismo por vir*. Dissertação de Mestrado. PUC-Rio, 2018.
- FOUCAULT, Michel. “De espaços outros. Estudos avançados”. 27 (79), 2013. Tradução de Ana Cristina Arantes Nasser. Revisão técnica de Fraya Frehse.
- _____. “*J’aperçois l’intolérable*”, entrevista concedida à seção “Sábado literário” do *Jornal de Genebra* no ano de 1971. Tradução minha. <Disponível em: <http://1libertaire.free.fr/MFoucault161.html>>. Acesso em 8 dec. 2024.
- FRANCO, Adenize. “*Nove noites e Lourenço Marques: Labirintos criminais no romance contemporâneo*”. *Abriu*, vol. 3, pp. 71-84, abril 2014.
- FRANKENSTEIN. Direção: J. Searle Dawley. Produção: Edison Studios. EUA: Edison Manufacturing Company, 1910.
- GALLAGHER, J. **De muitas verdades a uma: histórias enredadas, memórias tuteladas e a Comissão Nacional da Verdade (1979-2014)** — Tese de Doutorado. Universidade Federal de Santa Catarina (UFSC), 2017.
- GARZA, Cristina Rivera. *Os mortos indóceis: necroescritas e desapropriação*. São Paulo: WMF Martins Fontes, 2024.
- GERMANO, Beta. **MAM de São Paulo abre coletiva de arte indígena contemporânea**. Disponível em: <https://www.artequaeacontece.com.br/jaider-esbell-assina-a-curadoria-de-mostra-de-arte-indigena-contemporanea-no-mam-de-sao-paulo/>. Acesso em 17 dez. 2024.
- GILL, Lua. “Compondo temporalidades: o colonial e a ditadura nas narrativas brasileiras do século XXI”. *Estud. Lit. Bras. Contemp.*, n. 65, 2022.
- GONÇALVES, Martina Spohr. **Páginas golpistas: anticomunismo e democracia no projeto editorial do IPES (1961-1964)** — Dissertação de Mestrado. Universidade Federal do Rio Grande do Sul (UFRGS).
- GONDIM, Neide. *A invenção da Amazônia*. Manaus: Valer, 2017 [1994].
- GRIZOSTE, Weberson Fernandes. *Gonçalves Dias e a Procura da Identidade Nacional Brasileira*. *Brasiliana – Journal for Brazilian Studies*. Vol. 2, n.2 (Nov 2013). ISSN 2245-4373.
- GUMBRECHT, Hans Ulrich. *Atmosfera, ambiência, Stimmung: sobre um potencial oculto da literatura*. Rio de Janeiro: Contraponto, 2014.
- HARAWAY, Donna J. *Ficar com o problema: fazer parentes no Chthuluceno*. São Paulo: N-1 edições, 2023 [2016]. Tradução: Ana Luiza Braga.
- _____. *Staying with the trouble: Making Kin in the Chthulucene* (Experimental Futures). Duke University Press, 2016.
- HARTOG, François. *Regimes de historicidade: presentismo e experiências do tempo*. Belo Horizonte: Autêntica, 2013.
- HOCHSTETLER, Kathryn; SAMUELS, David. Crisis and Rapid Reequilibration: The Consequences of Presidential Challenge and Failure in Latin America. *Comparative Politics*, v. 43, No. 2 (January 2011), pp. 127-145.
- HOCHSTETLER, Kathryn. “Rethinking presidentialism: challenges and presidential falls in South America”. *Comparative Politics*, jul. 2006, pp. 401-418.
- HUXLEY, Aldous. *Admirável mundo novo*. Rio de Janeiro: Globo, 2012 [1932].
- INCRA. O livro branco da grilagem. Brasília: MDA, [s.d.]. Disponível em: <http://www.incra.gov.br/media/servicos/publicacao/livros_revistas_e_cartilhas/Livro%20Branco%20da%20Grilagem%20de%20Terras.pdf>. Acesso: 19 mar. 2025.
- JÚNIOR, Amadeu de Farias Cavalcante. Uma visão da Amazônia Legal durante a ditadura militar: capitalismo e desenvolvimento dependente no contexto da SUDAM (1965-1977). *Veredas do Direito*, Belo Horizonte, v.18 n.40 p.143-187 Janeiro/Abril de 2021.

- JURT, Joseph. "De Lanson à teoria do campo literário". *Tempo social*, n. 16, v. 1, jun 2004. <https://doi.org/10.1590/S0103-20702004000100003>
- KIFFER, Ana. *No muro da nossa casa*, de Ana Kiffer. Recife: Bazar do Tempo, 2024.
- KING, Edward. "Paranoid Orientalism in Bernardo de Carvalho's 'O sol se põe em São Paulo'". In: *Virtual Orientalism in Brazilian Culture*. Palgrave Macmillan, 2015 (pp. 97-118).
- KLINGER, Diana. *Escritas de si, escritas do outro: o retorno do autor e a virada etnográfica*. 2. ed. Rio de Janeiro: 7Letras, 2012.
- LANGER, Johnni. "O mito do *eldorado*: origem e significado no imaginário sul-americano (século XVI)". *Revista de História* 136 (1997), 25-40.
- LEHMANN, Matthias. *Chumbo*. Belo Horizonte: Autêntica, 2024.
- LEHNEN, L. Entre a usina e a democracia: as crônicas de Eliane Brum e a desconstrução da democracia brasileira. **Veredas: Revista da Associação Internacional de Lusitanistas**, [S. l.], n. 32, p. 69–85, 2021. DOI: 10.24261/2183-816x0532. Disponível em: <https://revistaveredas.org/index.php/ver/article/view/602>. Acesso em: 5 set. 2025.
- LESSA, Renato. *Homo Bolsonaro*. Serrote, Rio de Janeiro, 2020.
- LESZCZYNSKI, T.; BORBA, M. S. "Entre enigmas e possibilidades: configurações detetivescas nos romances *As iniciais*, de Bernardo Carvalho, e *O silêncio da chuva*, de Luiz Alfredo Garcia-Roza". *Rumores*, 2020, vol. 14, n. 27, pp. 324-346. <https://doi.org/10.11606/issn.1982-677X.rum.2020.161089>.
- LIMA, Luiz Costa. *Mimesis e modernidade: formas das sombras*. Rio de Janeiro: Graal, 1980.
- _____. *A ficção mistificante*. Folha de São Paulo, 1999. Disponível em: <https://www1.folha.uol.com.br/fsp/mais/fs0711199904.htm>.
- LINS, Osman. *Avalovara*. São Paulo: Pinard, 2024 [1973].
- LINZ, Juan. *The Breakdown of Democratic Regimes: Crisis, Breakdown and Reequilibration*. Baltimore: Johns Hopkins University Press, 1978.
- LISBOA. *Azul corvo*. São Paulo: Objetiva, 2014 (1ª ed).
- LLANOS, Mariana; MARSTEINTREDET, Leiv (Orgs.). *Presidential Breakdowns in Latin America*. Nova York: Palgrave-Macmillan, 2010.
- LOBATO, Monteiro. *O presidente negro*. São Paulo: Brasiliense, 1979.
- LONGHI, Daniel. *A violência gentil*. São Paulo: Cachalote, 2024.
- MAGRI, Milena Mulatti. "Memória, rastro e ditadura militar brasileira em Bernardo Carvalho". *Olho d'água*, São José do Rio Preto, 6(1): 1-169, jan.-jul. 2014.
- _____. *A ficção na pós-ditadura*. São Paulo: Unifesp, 2021.
- MARQUES, Ana Cristina Braga. *Sobre o que não falamos*. São Paulo: 34, 2023.
- MARQUES, Ana Martins. **Paisagem com figuras: fotografia na literatura contemporânea** — Tese de Doutorado. Universidade Federal de Minas Gerais (UFMG), 2013.
- MARX, K.; ENGELS, F. *Manifesto comunista*, Karl Marx e Friedrich Engels. São Paulo: Cia das Letras, 2005.
- MARX, Paris. *Estrada para lugar nenhum*. São Paulo: Ubu, 2025. Tradução: Humberto do Amaral.
- METRÓPOLIS. Direção: Fritz Lang. Produção: Erich Pommer. Alemanha: Universum Film Aktiengesellschaft (UFA), 1927.
- MIRANDA, Breno Anderson Souza de. "Borges: metodologias e práticas para críticas utópico-contextualistas". *Temporalidades*, Belo Horizonte, v. 4, n. 1, jan./jul. 2012.
- MOLLOY, Sylvia. *Signs of Borges*. Durham and London: Duke University Press, 1994. Tradução: Oscar Monteiro.
- MOORE, James. *Antropoceno ou Capitaloceno?* São Paulo: Elefante, 2022.
- MORAIS, Fernando. *Olga*. São Paulo: Alfa Ômega, 1986. 9ª edição.
- MOSES, Stéphane. "Messianisme du temp présent". *Lignes*, vol. 27, n. 3, pp. 31-39. <https://doi.org/10.3917/lignes.027.0031>.
- NAPOLITANO, Marcos. *1964: A história do regime militar brasileiro*. São Paulo: Contexto, 2014.
- NASCIMENTO, Luiz Augusto Sousa do. *Associativismo, faccionalismo e novas relações de poder: uma análise da relação interétnica entre os povos Timbira*. VII RAM - UFRGS, Porto Alegre, Brasil - GT 08: Violência Estatal, Indigenismo e Povos Indígenas.

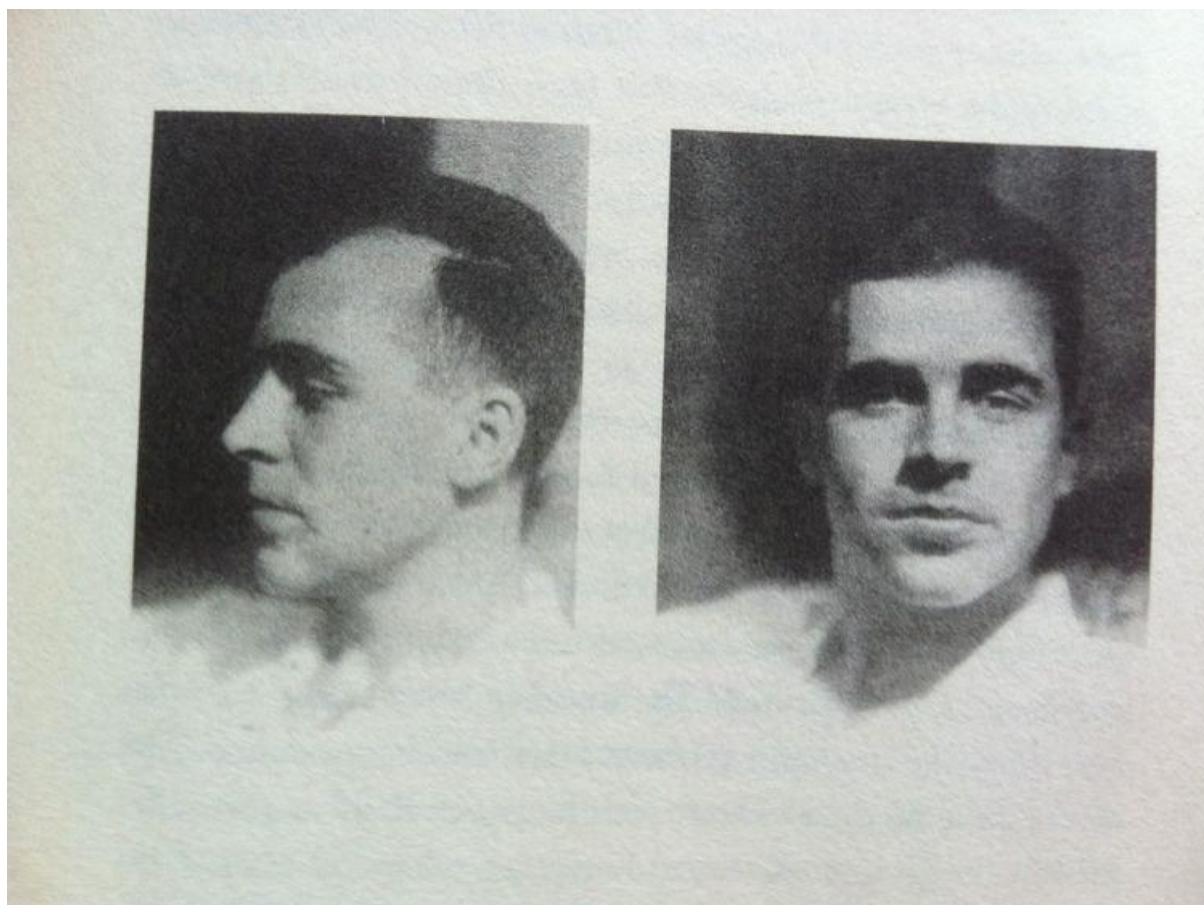
- Coordenação: Cristhian Teófilo da Silva (UnB, Brasil) e Luís Eugênio Campos Muñoz (UAHC, Chile). <Disponível em: <https://periodicos.unb.br/index.php/interethnica/article/view/15320/13618>>. Último acesso: 9 dec. 2024.
- NEGRETTO, Gabriel. *Minority Presidents and Democratic Performance in Latin America*. *Latin American Politics and Society*, v. 48, n. 3, pp. 63-92.
- NEVES, Eduardo. *Sob os tempos do equinócio: oito mil anos de história na Amazônia central*. São Paulo: Ubu, 2022.
- NIEVA, Michel. *Dengue boy*. Rio de Janeiro: Amarcord, 2024.
- NUNEZ, Fragale Pate. "Mongólia, de Bernardo Carvalho: romance de espaço e imagologia". *Cadernos do CNLF (CiFEFil)*, v. 13, p. 1-8, 2009.
- OJEDA, Mónica. *Xamãs elétricos na festa do sol*. Belo Horizonte: Autêntica, 2025.
- OLIVEIRA, Laura. *Guerra Fria e Política Editorial. A Trajetória da Edições GRD e a Campanha Anticomunista dos Estados Unidos no Brasil*. Rio de Janeiro: EDUEM, 2015.
- OTERO, Bruna Khalil. *O presidente pornô*. São Paulo: Companhia das Letras, 2023.
- PACE, Eric. "Daniel Ludwig, Billionaire Businessman, Dies at 95". *The New York Times*, 29 ago. 1992. Disponível em: <<http://www.nytimes.com/1992/08/29/us/daniel-ludwig-billionaire-businessman-dies-at-95.html?sec=&spon=&pagewanted=all>>. Acesso em: 14 jan. 2013.
- PAIVA, Marco Aurélio Coelho de. O Sertão amazônico: o inferno de Alberto Rangel. *Sociologias*, Porto Alegre, ano 13, no 26, jan./abr. 2011, p. 332-362.
- PARKER, Phyllis. *O papel dos Estados Unidos da América no golpe de estado de 31 de março*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1977.
- PAULA, Zé Henrique de. *Codínome Daniel*. São Paulo: Ercolano, 2024.
- PEDRETTI, Lucas. "Violência de Estado e racismo em dois momentos das lutas políticas de memória no Brasil". In: QUINALHA, R.; TELES, E. (Org.). *Espectros da ditadura: da Comissão da Verdade ao Bolsonarismo*. Autonomia Literária, 2020.
- PEN, Marcelo. "Posfácio". In: ORWELL, George. *A fazenda dos animais*. São Paulo: Companhia das Letras, 2021.
- PERDIDOS NO ESPAÇO**. Série de TV. Criada por Irwin Allen, 1965-1968.
- PÉREZ-LINAN, Aníbal. *Presidential Impeachment and the New Political Instability in Latin America*. Cambridge: Cambridge University Press, 2007.
- PIGLIA, Ricardo. *O laboratório do escritor*. Trad. Josely Vianna Baptista. São Paulo: Iluminuras, 1994. pp. 81-94: (O laboratório do escritor; Ficção e política na literatura argentina.)
- _____. *Crítica y ficción*. Barcelona: DeBolsillo, 2014.
- PIMENTEL, Julio. *História e literatura: como a ficção constrói a experiência*. São Paulo: Companhia das Letras, 2024.
- POBRES CRIATURAS. Direção: Yorgos Lanthimos. Produção: Film4, Fruit Tree, Element Pictures e TSG Entertainment. Grécia/Reino Unido: Searchlight Pictures, 2023.
- POE, Edgar Allan. *Os assassinatos da Rua Morgue*. Rio de Janeiro: Antofágica, 2020.
- POVINELLI, Elizabeth A. *Geontologias: um réquiem para o liberalismo tardio*. São Paulo: Ubu, 2023.
- PRIETO, Gustavo Francisco Teixeira. A aliança entre terra e capital na ditadura brasileira. *Mercator*, Fortaleza, v. 16, n. 16003, 2017.
- QUINALHA, Renan. *Contra a moral e os bons costumes: A ditadura e a repressão à comunidade LGBT*. São Paulo: Companhia das Letras, 2021.
- RANGEL, Alberto. *Inferno verde: cenas e cenários do Amazonas*. Série Literatura Amazônica, 2018 [1908].
- REIS, Daniel Aarão. *Na corda bamba: memórias ficcionais*. Rio de Janeiro: Record, 2024.
- REZENDE, Maria Valéria. *Outros cantos*. São Paulo: Alfaguara, 2016.
- RIBEIRO, A.; ROMANELLI, A.; BONSANTO, A.; DAEMON, F.; ROUCHOU, J.; PEDRETTI, L. *A serviço da repressão: Grupo Folha e violações de direitos na ditadura*. Rio de Janeiro: Mórula, 2024.
- RIMBAUD, Arthur. *Uma temporada no inferno*. Lisboa: Ulmeiro, 1999 [1873].
- RIOS, Cassandra. *O bruxo espanhol*. São Paulo: Mundo Musical (MM), 1973.
- ROHTER, Larry. *Rondon: uma biografia*. Rio de Janeiro: Objetiva, 2019.

- ROWLAND, Clara. "Conspiração, paranoia e interpretação: Teatro (1998) e Medo de Sade (2000), de Bernardo Carvalho". *SCRIPTA*, Belo Horizonte, v. 8, n. 15, p. 137-148, 2º sem. 2004.
- SALGADO, Plínio. *Geographia sentimental*. Rio de Janeiro: Livraria José Olympio, 1937.
- SANTIAGO, Silvano. *Stella Manhattan*. São Paulo: Companhia das Letras, 2017 [1985].
- SCHØLLHAMMER, K., PEREIRA, M., RONDELLI, E., HERSCHMANN, M. (Org.). *Linguagens da violência*. Rio de Janeiro: Rocco, 2000.
- SCHØLLHAMMER, Karl Erik. *Ficção contemporânea brasileira*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2009.
- _____. "A cena do crime – reflexões sobre um palco do contemporâneo". *Memória y sociedade*, vol. 16, no. 32 (2012), pp. 32-41.
- _____. *Cena do crime: violência e realismo no Brasil contemporâneo*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2013.
- _____. A história natural da ditadura. *Lua Nova*, São Paulo, 96: 39-54, 2015.
- _____. *Além do visível*. Rio de Janeiro: 7 Letras, 2016.
- _____. "The Predicaments of Contemporary Brazilian Fiction and its Spatiotemporal Modalities". *Revista Portuguese Studies*, vol. 37, n. 1, 2021, pp. 75-87.
- SILVA, Alexander Meireles. **O admirável mundo novo da república velha: o nascimento da ficção científica brasileira no começo do século XX** – Tese de Doutorado. Universidade Federal do Rio de Janeiro (UFRJ), 2008.
- _____. O admirável mundo novo da República Velha: o nascimento da ficção científica brasileira". *Revista Eutomia*, ano I, n. 02 (pp. 262-283).
- SISKIND, Mariano. *Rumo a um cosmopolitismo da perda: ensaio sobre o fim do mundo*. Rio de Janeiro: Zazie, 2018.
- SODRÉ, Muniz. *A ficção do tempo: análise da narrativa de ficção científica*. Petrópolis: Vozes, 1973.
- SONTAG, Susan. *A entrevista completa para a revista Rolling Stone*. São Luís: Bazar do Tempo, 2024.
- SOUZA, Márcio. *Mad Maria*. Rio de Janeiro: Ed. Marco Zero, 3ª ed., 1985.
- _____. *História da Amazônia: do período pré-colombiano aos desafios do século XXI*. Rio de Janeiro: Record, 2019.
- SOUZA, Thiago de Souza. *Do teu fantasma vejo só o coração*. São Paulo: Companhia das Letras, 2025.
- STAR WARS: EPISÓDIO IV – UMA NOVA ESPERANÇA. Direção: George Lucas. Produção: Gary Kurtz. EUA: 1977.
- SUSSEKIND, Pedro. *Anistia*. Rio de Janeiro: Harper Collins, 2022.
- TAVARES, Bráulio. "Posfácio". In: BOULLE, Pierre. *O planeta dos macacos*. São Paulo: Aleph, 2023 [1968]. Tradução: André Telles.
- TELLES, Lygia Fagundes. *As meninas*. São Paulo: Companhia das Letras, 2009 [1973].
- TERRON, Joca Reiners. "Prefácio: A longa sonata dos mortos". In: GARZA, Cristina Rivera. *Os mortos indóceis: necroescritas e desapropriação*. São Paulo: WMF Martins Fontes, 2024.
- UMA NOITE EM 67. Direção: de Renato Terra e Ricardo Calil. Produção: Beth Accioly. Brasil: Record Entretenimento, 2010.
- VALENTE, Rubens. *Entre as flechas e os fuzis: História de sangue e resistência indígena na ditadura*. São Paulo: Companhia das Letras, 2017.
- VECCHI, Roberto. "A impossível memória de Araguaia: um patrimônio sem memorial?" in OLIVEIRA, R. P.; THOMAZ, P. C. (org). *Literatura e ditadura*. Porto Alegre: Zouk, 2020.
- VERNE, Jules. *Da terra à lua*. L&PM Pocket, 2018 [1865].
- VILLAÇA, Antônio Carlos. *O livro dos fragmentos*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2005.
- VINTE MIL LÉGUAS: segunda temporada. Locução de Leda Cartum e Sofia Nestrovski. São Paulo, 2021. Disponível em: <<https://www.livrariamegafauna.com.br/pravereouvir/podcasts/vinte-mil-leguas-segunda-temporada/>>. Acesso em: 6 de setembro de 2023.
- VIVEIROS, Esther de. *Rondon conta sua vida*. Rio de Janeiro: Livraria São José, 1957.
- WELLS, H. G. *A máquina do tempo*. São Paulo: Companhia das Letras, 2019 [1895].
- YURGEL, Caio. *Landscape's Revenge: The Ecology of Failure in Robert Walser and Bernardo Carvalho*. Walter de Gruyter, 2018.
- ZAMIÁTIN, Yevgeny. *Nós*. São Paulo: Aleph, 2017 [1922].

ZOHREH, Ramin; MONA, Jafari. The Locked Consciousness: Edgar Allan Poe's Ratiocination in Paul Auster's the Locked Room. Philadelphia: Routledge ANQ (Lexington, Ky.), 2021-01, Vol.34 (1), p.71-74.

Anexos

Anexo A – Fotografias de Buell Quain



Fonte: *Buell Quain - Alchetron, The Free Social Encyclopedia*

Anexo B — Fotografia em que aparecem Heloísa Alberto Torres, Charles Wesley, Raimundo Lopes e Edson Carneiro, Claude Levi-Strauss, Ruth Landes, e Luiz e Castro Faria



“Há uma foto de 1939, em que dona Heloísa (Alberto Torres) aparece sentada no centro de um banco nos jardins do Museu Nacional, entre Charles Wesley, Raimundo Lopes e Edson Carneiro, à sua direita, e Claude Levi-Strauss, Ruth Landes, e Luiz e Castro Faria, à sua esquerda”.

Fonte: Buell Quain - Alchetron, The Free Social Encyclopedia

Anexo C – Carta de Manoel Perna a Heloísa Alberto Torres sobre o massacre dos Krahô no município de Pedro Afonso



M. E. S. - MUSEU NACIONAL

COPIA: - Carolina, 31 de Agosto de 1940.

Ex^{ma}. Sra. D. Heloisa Torres
Cordeais saudações

Cumprindo o meu dever, tem esta como principal e unico objetivo, levar ao vosso conhecimento, do Dr. Otto Leonardo e autoridades competentes, para as necessarias providencias, uma noticia triste e sobre tudo lamentavel.

**OS INDIOS CRAÓS CHACINADOS POR FAZENDEIROS DO
MUNICIPIO DE PEDRO-AFONSO - EST. DE GOIAZ.**

Ao amanhecer de domingo, 25 de Agosto corrente, os indios CRAOS da Aldeia Cabiceira Grossa (Kapêrkô), foram atacados pelos fazendeiros vizinhos José Santiago e João Gomes, a frente de 11 (onze) homens armados a rifle, do que resultou ficaram mortos os indios:

- O chefe-Cap. Luiz Balbino (Tébiê)
- O velho Papamél (Kupên - Tuk)
- A india Prapó, mulher de José Pinto (Krató)
- Um filhinho desta, ao peito.
- Outro filho maior, esfaqueado.

Ferido: - O velho Fernando, com um antebraço quebrado por bala 44.

Aqui está em Carolina, em minha casa, uma embaixada Crao, composta de cinco indios corridos, que vieram implorar providencias. Eles afirmam que os seus companheiros estão amalocados num vão de serra proximo, famintos porque abandonaram suas roças que ficavam em redor da aldeia.

Viram, de um esconderijo, os atacantes varejarem depois, suas casas e delas levarem toda a ferramenta de lavoura que possuíam e outros objetos de valor, como sejam um taxo grande de cobre, tudo oferta do saudoso amigo Dr. Buell Quain quando ali esteve em 1939. Viram tambem os atacantes matarem toda a criação da aldeia - porcos e galinhas que ficaram extintos.

Lamentam acima de tudo, a fome a que estão expostos os seus companheiros, no mato, sem arcos, flexas, ou ao menos uma faca.

Anexo C – Carta de Manoel Perna a Heloísa Alberto Torres sobre o massacre dos Krahô no município de Pedro Afonso



M. E. S. - MUSEU NACIONAL

-2-

Fica assim dada a verdadeira informação e certos de que o governo tome as justas e necessárias providencias, por meu intermédio os indios Craôs enviam os mais sinceros agradecimentos.

Sem outro motivo para hoje, firmo-me com elevado apreço.

De V.Excia.

Creado e Admirador

(a) Manoel de Salles Perna

Em tempo...

Fineza mostrar esta ao Dr. Otto Leonardo.

Anexo D – Carta de Marechal Rondon a Getúlio Vargas sobre o massacre dos Krahô no município de Pedro Afonso



M. A. - SERVIÇO DE PROTEÇÃO AOS ÍNDIOS

GS/38

Em 6 de fevereiro de 1941.

Senhor Presidente,

Em cumprimento de determinações de Vossa Excelência, este Ministério designou os capitães do Exército e da Polícia Militar do Distrito Federal, Srs. Humberto Diniz Ribeiro e Pedro Teixeira Mazoleni para acompanharem as diligências das autoridades policiais do Estado de Goiás, para punição dos responsáveis pelas violências praticadas contra os índios "Craôs".

A Comissão, em 19 de dezembro de 1940, comunicou-me o termino do inquérito e a remessa dos autos ao Juiz da Comarca, para os fins de direito, e, do relatório que me foi apresentado constam os seguintes esclarecimentos e observações que tenho a honra de transmitir a Vossa Excelência:

a) que os índios foram atacados em seus aldeamentos de "Cabeceira Grossa" e "Pedra Branca" por grupos armados de rifles, calibre 44, e a facção, sob a chefia dos criadores de gado José Santiago e Raimundo Ferreira Soares, acumpliciados com o Delegado Civil Regional de Pedro Afonso, Candido Barbosa Torres, sogro de Santiago;

b) que foram mortos 26 índios, maioria de mulheres e crianças, e feridos 6 outros, revestindo-se esse crime de requintes de perversidade;

c) que os criminosos, em numero de 49, capturados no sertão se acham recolhidos à cadeia local, improvisada no quartel do destacamento policial de Paulo Afonso, com ordem de prisão preventiva, decretada pela autoridade competente;

d) que se acham foragidos, no sertão do Estado do Maranhão onde desfrutam da proteção das autoridades locais, José Santiago e poucos outros, implicados nesse crime;

e) que o motivo oculto do delito foi a posse de terras em que estão situados os aldeamentos e consideradas as melhores da zona

M. A. - SERVIÇO DE PROTEÇÃO AOS INDIOS

para a criação de gado;

f) que os autos se encontram em mãos do Promotor Público para oferecer denuncia contra os acusados, competindo o julgamento ao Tribunal do Juri, em face do decreto-lei 167, de 5 de janeiro de 1938.

II - A Comissão estudou ainda a vida dos índios "Craós" e no seu relatório esclarece:

a) que, de acordo com instruções do Serviço de Proteção aos Índios, foi fundado o posto de proteção indígena "Manoel da Nobrega", com sede no aldeamento de "Cabeceira Grossa", com lotação do pessoal necessario, objetivando a defesa dos interesses indígenas e a montagem de uma estação agro-pecuária;

b) que foram escolhidas as terras reservadas aos índios, aproveitando-se os limites naturais, com uma area de 56 léguas quadradas, pertencentes ao Estado de Goiás e a serem doadas ao S.P.I., pelo Interventor, para localização da tribo dos "Craós" e também dos "Cherentes", atualmente aldeados nas margens do Rio do Sono, para atender aos quais foi também criado um "Posto de Observação".

As providencias de caracter administrativo, tomadas de acordo com o S.P.I., entende a Comissão, poderão evitar que esses tristes fatos se reproduzam, garantindo-se o trabalho tranquilo das tribus.

III - As autoridades judiciais, nos termos da lei, cabe pronunciar-se, em definitivo, no sentido de punir os verdadeiros culpados.

Tendo em vista as recomendações da Comissão, e afim de que se proceda com energia à punição dos culpados, este Ministério resolveu, ainda:

a) telegrafar ao Senhor Interventor Federal em Goiás, encarecendo o interesse que o Governo Federal tem em punir os autores do atentado, devendo determinar as providencias que julgar cabíveis, dentro de sua alçada inclusive o desaforamento, nos termos do Decreto-lei 167, do julgamento da causa para outra comarca, uma vez que o ambiente na região é favorável aos acusados e hostil aos índios, não oferecendo o corpo da jurado garantia de imparcialidade;

b) telegrafar ao Senhor Interventor Federal no Maranhão,



fol. 3-

96

M. A. - SERVIÇO DE PROTEÇÃO AOS ÍNDIOS

no sentido de ordenar às autoridades policiais de Riachão, para que procedam com energia contra os indiciados ali refugiados, e, si possível, capturarem José Santiago;

c) remeter cópia do relatório ao Conselho Nacional de Proteção aos Índios, para que tome do mesmo conhecimento.

Aproveito a oportunidade para renovar a Vossa Excelência, Senhor Presidente, a expressão do meu mais profundo respeito. (as*) Francisco Negrão de Lima.

Interventor Doutor Pedro Ludovico Teixeira
Palácio do Governo GOIÁS

GS/39 7 2 41 Tendo em vista relatório apresentado este Ministério pela Comissão Especial designada para acompanhar diligências das autoridades locais contra indigitados assassinos dos índios Craós, aproveito oportunidade para agradecer solicitude dispensada aos membros referida Comissão e mais uma vez venho encarecer interesse que Governo Federal tem em punir autores do barbaro atentado pt Rogando se digne determinar providencias cabíveis dentro sua alçada, inclusive desafortadamente, nos termos decreto-lei cento sessenta sete, do julgamento da causa para outra comarca, uma vez que ambiente na região é favoravel aos acusados e hostil aos índios, não oferecendo corpo de jurados garantia de imparcialidade. Cordiais saudações. (as*) Francisco Negrão de Lima Ministro da Justiça Interino.

Interventor Doutor Paulo Martins Souza Ramos
Palácio do Governo SÃO LUIZ MARANHÃO

GS/40 7 2 41 Tendo em vista relatório apresentado este Ministerio pela Comissão Especial designada para acompanhar diligências das autoridades locais contra assassinos dos índios Craós, venho encarecer interesse que Governo Federal tem em punir autores do barbaro atentado. Rogo providenciar no sentido de que autoridades policiais de Riachão pro-



fol. 4

M. A. - SERVIÇO DE PROTEÇÃO AOS INDÍOS

cedam com energia contra os autores e cúmplices do atentado contra índios Craós, praticado em território de Goiás e envidar esforços para prisão de José Santiago que se acha omisiado em território maranhense e que segundo relatório conta com complacência das autoridades policiais locais. Cordiais saudações. AS*) Francisco Negrão de Lima Ministro da Justiça Interino.

Senhor Presidente do Conselho Nacional de Proteção aos Índios.

Tenho a honra de passar às mãos de V. Ex., para do mesmo tomar conhecimento e determinar as providências que julgar oportunas, cópia do relatório que me foi apresentado pela Comissão especial designada por este Ministério para acompanhar as diligências das autoridades locais do Estado de Goiás contra os assassinos dos índios Craós, delitos praticados em agosto do ano findo.

Aproveito a oportunidade para apresentar a V. Ex. os meus protestos de estima e consideração. AS*) Francisco Negrão de Lima Ministro da Justiça Interino.

M. A. - Conselho Nacional de Proteção aos Índios.

MEMORIAL APRESENTADO A SUA EXCELENCIA O SENHOR PRESIDENTE DA REPUBLICA PELO CONSELHO NACIONAL DE PROTEÇÃO AOS INDÍOS.

SR. PRESIDENTE

Aqui vimos reunidos, em plena consciência do nosso ineludível dever funcional, os sete membros do Conselho Nacional de Proteção aos Índios, ante V. Excia. para apelar ao seu vibrante sentimento de Nacionalidade em defesa dos Índios; dêsse resto da nativa Raça Brasileira, o ultimo abencerrage dessas tribus ameríndias encontradas nesta Terra de Santa Cruz pelos Portugueses, seus conquistadores.

SR. PRESIDENTE: O Conselho Nacional em sessão plenária tomou essa resolução em virtude dos constantes atentados praticados contra os índios nos sertões em que se refugiarão para escapar da escravidão a que



fol. 5

M. A. - SERVIÇO DE PROTEÇÃO AOS ÍNDIOS

os submetiam a cupidez e malvadez dos conquistadores.

Dentre os barbaros atentados contemporâneos ressaltamos de modo revoltante a chacina dos índios Graões, habitantes das margens do Rio Manoel Alves Pequeno, do Tocantins, praticada pelos fazendeiros daquela região para se apoderarem das terras daqueles escurraçados Brasilin díos.

E como estamos convencidos que a defesa da sua vida e das suas terras não se fará nunca, como até hoje não se conseguiu, pela policia, autoridades e juizes estaduais e muito menos pelos dos municípios, vimos a sua presença, SR. PRESIDENTE, solicitar uma providência radical que ponha paradeiro a essa perfídias sertanejas.

SR PRESIDENTE: Como o Serviço de Proteção aos Índios é Jurisdição Federal, justo seria que as providências tendentes a evitar os crimes de que são vítimas os protegidos do Governo Federal, sejam por ele tomadas, e não submetidas à Jurisdição dos Gove no Estaduais, como sôr acontecer.

A consequência da praxe em vigor é a que sempre observamos. Nunca foi punido Judicialmente (a pena é uma defesa socila) um só criminoso que tentasse contra a propriedade do índios e desrespeitasse a sua Família; um só assassino dos selvícolas, dos muito que constantemente a indignação Publica denuncia em vão às autoridades Municipais e mesmo aos Chefes de Policia dos Estados.

Pois bem, SR PRESIDENTE; V EXCIA, criou o Conselho Nacional de Proteção aos Índios para consolidar a ação de Proteção e Educação destas, outorgadas ao Serviço Republicano de Proteção aos Índios, e escolheu-nos para executar a sua bemdita deliberação. Nós a temos observado e cumprido com resoluta dedicação e firmeza, dentro do nosso estrito dever.

Sentimos, porém, ser debalde o nosso propósito patriótico, quando vemos menosprezado pela Justiça Estadual o ppêlo desesperado do S.P.I. sempre que a ele recorre para desafrontar o direito que o índio tem de viver, e de vive em sua propria terra, onde nasceu, e habitaram imemorialmente os seus avós e ancestrais. Como proteger, sem a força da lei Federal? E como Educar, Civilizar, quando o índio não tem o direito de viver, enquanto que o de matá-lo é sancionado pelos juizes do sertão!

99

Por essas razões todas, SENHOR PRESIDENTE, é que recorremos, integrados em nossa consciência de delegados de V. EXCIA. para apoiar a Proteção dos Índios do Brasil, à sua alta autoridade de Chefe da Nação, rogando a expedição de um decreto-lei que ponha ao abrigo dos perseguidores, opressores e corruptores dos índios, a sua vida, propriedade e integridade moral, para que o S.P.I. possa de fato cumprir rigorosamente a letra do seu regulamento sem o escárnio dos Fazendeiros do sertão, dos Seringueiros, dos Castanheiros, Garimpeiros, Regatões e Quejandos Aventureiros que infestam as terras habitadas por índios em busca de supostas riquezas naturais, muitas vezes até, a pretexto de descobertas científicas pelo progresso do Brasil, e mesmo de civilização (À bala).

Sem que V. EXCIA. resolva ordenar que o crime praticado contra o índio em seu habitat seja julgado por um Tribunal Federal, na Capital da República, pelo de Segurança Nacional por exemplo, será excusado, SR. PRESIDENTE, manter como órgão coordenador e consultivo do S.P.I. o CONSELHO NACIONAL DE PROTEÇÃO AOS ÍNDIOS.

Na expressão do Sr. Vice-Presidente desse Conselho, Dr. Roquette Pinto, seria a mesma coisa que pretender transportar água em cesto de palha ou em peneira.

Vossa Excelência para defender a sociedade criou a lei que ordena à Polícia Federal ir buscar onde quer que se denuncie um comunista, ou um agiota, explorador da economia do povo, para ser julgado pelo Tribunal de Segurança Nacional. Julgamos conveniente e aplaudimos essa providência em defesa da sociedade e do povo. E achamos que a causa Nacional do índio reclama providência semelhante, como segurança fundamental à civilização dos Brasilíndios, tal como concebeu o nosso venerável patriarca; e que seria para nós, si V. EXCIA. se dignasse ouvir a nossa súplica, mais um estímulo para que nos empenhemos na patriótica e Humanitária tarefa de incorporação do índio à nossa sociedade.

Cumpre-nos, neste momento, evocar com franca coragem cívica, os pensamentos de brasilidade de José Bonifácio, emitidos em 1822 à ASSEMBLEIA CONSTITUINTE e LEGISLATIVA DO IMPÉRIO:....."COMETEMOS POIS, DESDE JÁ, ESTA GRANDE OBRA, PELA EXPIAÇÃO DOS NOBRES CRIMES E PECADOS VELHOS";.



folha 7

M. A. - SERVIÇO DE PROTEÇÃO AOS ÍNDIOS

Vem a p[re]s[en]ça recordar a Vossa Excelência o preâmbulo da memorável oração com que o Serviço de Proteção aos Índios, pela voz do Inspetor do Amazonas e Acre, instalou em 1921 o Serviço de Proteção aos Índios, criado pelo decreto-nº 8.072 de 20 de junho de 1910, em a cidade de Manaus, no salão nobre do Paço da Intendência e Municipalidade:

- "A VOZ ESTRANGULADA DE DOZE GERAÇÕES DE MÁRTIRES BRADA CONTRA NÓS, ATRAVÉS DE QUATROCENTOS ANOS DE EXTERMINIO!

"VOZ DE INFORTUNIO E DE DESPERO, ELA VEM DAS SELVAS DESCONHECIDAS, VEM DOS ~~DESCAMPADOS~~ LONGINQUOS, DAS BRENIAS MISTERIOSAS DOS NOSSOS SERTÕES, E FALA COMO UMA TROMPA APOCALÍPTICA DO SACRIFÍCIO DE ALCUNS MILHÕES DE ÍNDIOS QUE, EM VEZ DE TERMOS CHAMADO AO CONVÍVIO DA CIVILIZAÇÃO, IMOLAMOS BARBARAMENTE AOS DITAMES DA NOSSA GANÂNCIA, DA NOSSA PEREZA E ATÉ - PORÇA É DIZE LO - DA NOSSA COBARDIA!

"VOZ DE MALDIÇÃO E DE PRAGA, ELA PENETRA A NOSSA CONSCIÊNCIA E, SOB A FORMA VIPERINA DO REMORSO, RECORDA-NOS OS PROCESSOS TEMEROSOS QUE EMPREGAMOS NA CONQUISTA DA COSTA PELO COLONO DESALMADO E NA DE GRANDE PARTE DO INTERIOR PELO EXECRAVEL BANDEIRANTE. É A VOZ SAGRADA E TEMPETUOSA DA VÍTIMA.

"SÃO OS CLAMORES DE MÃES, CUJOS FILHOS CEIFOU NA INFÂNCIA A CRUELDADE MONSTRUOSA; RECRIMINAÇÕES DE ESPOSAS QUE VIRAM OS MARIDOS FORTES TOMBAR FULMINADOS PELA BALA DO AVENTUREIRO; IMPRECAÇÕES, QUEIXAS E SUPLÍCAS DE VELHOS, DE MULHERES, DE CRIANÇAS, TRUCIDADOS INÚTILMENTE PELO CRIME DE DEFENDER A TERRA SUA E DE SEUS AVÓS. ELAS NOS TINHAM RECEBIDO DE CORAÇÃO ABERTO, HOSPERAM-NOS COM A INCÊNITA FRANQUEZA DA SUA INOCÊNCIA; GUIARAM OS NOSSOS PASSOS PELOS DESERTOS INTRANSITÁVEIS; ENTREGARAM-NOS A SUA RIQUEZA; CORRIGIRAM A NOSSA INEXPERIÊNCIA; ENSINARAM-NOS A DEFENDER A VIDA NA LUTA COM OS RIGORES DA NATUREZA ÁGRESTE; AJUDARAM-NOS A REPELIR O INIMIGO QUANDO DE SUL A NORTE PAIRAVA SOBRE O LITORAL A AGUIA BIFORME DA USURPAÇÃO; E, QUANDO ALTA NOITE, A SOMBRA DA TABA SOLITÁRIA, DESCANSAVAM CONFIANTES, NÓS OS ATACAMOS PARA ROUBAR MULHERES, PARA ESCRAVIZÁ-LOS PARA ANTIQUILÁ-LOS.

" ELAS RESISTIRAM; NÓS OS INTRIGAMOS COM OS OUTROS PARA ENFRAQUECER-LOS. RESISTIRAM AINDA; NÓS FOMOS SURPREENDER EM OUTRO PONTO. ELAS RECUARAM DIANTE DA SUPERIORIDADE DA FORÇA E SE EMERENHARAM PELAS FLORES



fols. 8

M. A. - SERVIÇO DE PROTEÇÃO AOS ÍNDIOS

TAS REMOTAS; NÓS OS PROCURAMOS AÍ MESMO E, AINDA PELO PROCESSO DE INVESTIDA TRAIÇOEIRA, DESTRUIMOS IMPUNEMENTE O ÚLTIMO REFÚGIO DOS DESGRAÇADOS!

"NESSE MEDIONDO QUADRO DE DESOLAÇÃO E DE MORTE NÃO SABEMOS O QUE MAIS DEVA IMPRESSIONAR A ALMA DO PATRIOTA; SI A RESISTÊNCIA ÉPICA DOS MISÉRIOS HABITANTES DAS SELVAS; ENTREGUES AOS SEUS INSIGNIFICANTES RECURSOS, REDUZIDOS AOS MAIS ELEMENTARES MEIOS DE DEFESA, DIVIDIDOS, LUDIBRIDOS, DESPROTEGIDOS, SI A IGNOBIL CONSTÂNCIA NA PERSEGUIÇÃO, APEZAR DA FRAQUEZA DA VÍTIMA E, PORTANTO, DA COBARDIA DO FEITO;

"ESTA É POR VENTURA A MALEZA MAIS DEPRIMENTE DO NOSSO PASSADO. COM POUCAS OUTRAS INJUSTIÇAS ANUVIA LUGUBREMENTE A RELATIVA LIMPIDEZ DA HISTÓRIA PÁTRIA E, POR CUMULO DE INFELICIDADE, ASSIM DO ÍNDIO COMO NOSSA, TRANSMITIU-NOS A CALÚNIA TRANSFORMANDO A EM HERANÇA CRUELISSIMA DE PRECONCEITOS DESCABIDOS OU DE CULPOSA INDIFERENÇA. COMO OUTRORA AO POETA DOS ESCREVOS, INFLUENCIADO PELAS CRENÇAS CATÓLICAS, FOI PERMITIDO IMPRECAR À DIVINDADE DIANTE DO TRÁGICO DILACERAMENTO DA ÁFRICA, AO AMIGO DO ABORÍGENE BRASILEIRO POR LICITO, HOJE COMO HONTEM, INTERROGAR AOS QUATRO VENTOS: ONDE SE ESCONDE A PIEDADE? ONDE PAIRA A CLEMÊNCIA, SI O ECO SUGESTIVO DE TANTA DESGRAÇA NÃO ENCONTRA SEIO DOS OPRESSORES UM MOVIMENTO DE SIMPATIA, UMA PALAVRA DE DEFESA, UM GESTO DE MISERICÓRDIA?!"

SENHOR PRESIDENTE, é o que está acontecendo ou acontecerá em Goiás, com o julgamento dos assassinos dos Craôs pelo Juizado do Município de PEDRO AFRONSO. Para evitar o Juri - suspeito, desse Município, apelamos para o espírito de equidade do respectivo Juiz no sentido de ser o julgamento dos criminosos efetuado pelo Tribunal da Capital do Estado. Quando esperavamos o resultado da ação do Juiz Superior do Estado, eis que nos consta ter sido declarado não ser possível a exceção requerida, devendo a decisão ser dada de acordo com as praxes da jurisdição comum; isto é, pelo Juri Judicial do Município em que ocorreu o crime.

Sabemos SENHOR PRESIDENTE, de antemão, qual será o resultado do Juri de PEDRO AFRONSO, onde os jurados são feitores dependentes dos magnatas fazendeiros das localidades do Município: serão soltos, como soltos se encontram na BARRA DO CORDA, Estado do Maranhão, os ARRUDAS, ASSASSINOS DE MAIS DE 200 ÍNDIOS CANELAS, e não só soltos como, de acordo com

fol. 9102
4

M. A. - SERVIÇO DE PROTEÇÃO AOS INDIOS

as autoridades Municipais e estaduais, perseguindo os remanescentes dos ditos índios e impedindo o prosseguimento dos trabalhos do S.P.I. no referido MUNICIPIO.

A integridade da Justiça em defesa do índio só será uma realidade se V. EXCIA. concordar com o patriótico alvitre do CONSELHO NACIONAL DE PROTEÇÃO AOS INDIOS.

Nas mãos de VOSSA EXCELENCIA depositamos a impetração que fazemos pela salvação da causa que V. EXCIA. prestigia pessoalmente, SENHOR PRESIDENTE.

PELO ÍNDIO, QUE SIMBOLIZA A GÊNESE DA NOSSA NACIONALIDADE.

PELO BRASIL, QUE É A ESSÊNCIA DESSA NACIONALIDADE.

AS: CÂNDIDO M.S. RONDON - PRESIDENTE

CÂNDIDO M.S. RONDON.

Anexo E – Arquivo da CIA sobre a Operação Condor

7616677
ARA R

UNCLASSIFIED 8/3/76
DEPARTMENT OF STATE
Washington, D.C. 20520

AUG 5 1979
A0003A

The Secretary

FROM: ARA - Harry W. Shlaudeman

ARA Monthly Report (July)
The "Third World War" and South America

The military regimes of the southern cone of South America see themselves as embattled:

- on one side by international Marxism and its terrorist exponents, and
- on the other by the hostility of the uncomprehending industrial democracies misled by Marxist propaganda.

In response they are banding together in what may well become a political bloc of some cohesiveness. But, more significantly, they are joining forces to eradicate "subversion", a word which increasingly translates into non-violent dissent from the left and center left. The security forces of the southern cone

- now coordinate intelligence activities closely;
- operate in the territory of one another's countries in pursuit of "subversives";
- have established Operation Condor to find and kill terrorists of the "Revolutionary Coordinating Committee" in their own countries and in Europe. Brazil is cooperating short of murder operations.

This siege mentality shading into paranoia is perhaps the natural result of the convulsions of recent years in which the societies of Chile, Uruguay and Argentina have been badly shaken by assault from the extreme left. But the military leaders, despite near decimation of the Marxist left in Chile and Uruguay, along with accelerating progress toward that goal in Argentina, insist that the threat remains and the war must go on. Some talk of the "Third World War", with the countries of the southern cone as the last bastion of Christian civilization.

/XGDS-2

WARNING NOTICE: SENSITIVE INTELLIGENCE SOURCES AND METHODS INVOLVED. DISSEMINATION AND EXTRACTION OF INFORMATION CONTROLLED BY ORIGINATOR.

80 D 177
Box 4859

UNCLASSIFIED

ARGENTINA PROJECT (5200000044)
 U.S. DEPT. OF STATE, A/RPS/TPS
 Margaret P. Grafeld, Director
 Release () Excluse () Deny
 Exemption(s):
 Declassify: () In Part (X) In Full
 () Classify as () Extend as () Downgrade to
 Date Declassify on Reason

DECLASSIFIED

Fonte: National Security Archive – The George Washington University

 Acesso em: <<https://memoriasdaditadura.org.br/fotografia/departament-of-state-report-to-kissinger/>>

Anexo F — Propagandas governamentais da SUDAM

Toque sua boiada para o maior pasto do mundo.

Na Amazônia a terra é barata, e sua fazenda pode ter todo o pasto que os bois precisam.

Sem frio ou estagem queimando o capim, o gado fica bonito de janeiro a dezembro.

E para ir para a Amazônia, você escolhe a ajuda que quiser.

Com um projeto aprovado pela

Sudam, sua empresa recebe os incentivos fiscais de milhares de empresas de todo o país.

E, com o financiamento agropecuário do Banco da Amazônia, você tem todo o apoio de que precisa.

Quando chegar a hora de vender o gado, as notícias serão ótimas.

É que a produção atual da região Norte é muito menor que seu consumo. E, quando essa produção alcançar 1 milhão de cabeças por ano, em 1975, você terá o mercado nordestino ali pertinho, à sua espera.

E também os portos que embarcam carne para a Europa e EUA.

Por falar nisso, a carne sem gordura do zebu é a mais procurada no mercado internacional.

É por isso tudo que mais de 50 empresas agropecuárias já estão se instalando na Amazônia.

Essa gente foi para lá movida por um forte impulso pioneiro, patriótico e empresarial!

MINISTÉRIO DO INTERIOR
SUPERINTENDÊNCIA
DO DESENVOLVIMENTO
DA AMAZÔNIA SUDAM
BANCO DA
AMAZÔNIA S.A.



Slogan similar ao “passar a boiada”, proferido por Ricardo Salles, então Ministro do Meio Ambiente. Slogan da SUDAM estampa a imagem. “Essa gente foi pra lá movida por um forte impulso pioneiro, patriótico e empresarial”.

Volkswagen produzido na Amazônia.

A VW já está na Amazônia, participando de projetos agropecuários e industriais e ajudando o Brasil a andar ainda mais depressa.

Mas ela não está sozinha.

Ao seu lado estão grupos como o Marpim, Scarpa, Caspary, Alchutara Machado, Swift, Lunardelli, Camargo Corrêa, Villares, Finasa, Germaine Bouchard, Levy, Junqueira Vilca, Meinberg, Avelar Assunção, Ometto.

Além de criar gado, eles vão explorar centenas de jazidas de minérios, que já foram descobertas.

E vão fabricar milhares de produtos que ainda não existem por lá.

Escolha um dos 500 projetos aprovados pela Sudam ou elabore seu próprio projeto.

O Banco da Amazônia dá todo apoio financeiro.

O Governo Federal promete não cobrar imposto de Renda por 20 anos.

E, dependendo da região que você escolher, os governos estaduais e municipais dão a terra até de graça.

Se for preciso importar equipamento, você não paga taxas nem impostos de importação.

Procure logo a Sudam ou o Banco da Amazônia e vá para lá enquanto você pode ser um dos primeiros.

Os primeiros serão os maiores.

MINISTÉRIO DO INTERIOR
SUPERINTENDÊNCIA
DO DESENVOLVIMENTO
DA AMAZÔNIA - SUDAM
BANCO DA
AMAZÔNIA S.A.



“O governo federal promete não cobrar imposto por 20 anos. E, dependendo da região que você escolher, os governos estaduais e municipais dão a terra até de graça”.

Acesso em: <<https://g1.globo.com/politica/blog/octavio-guedes/post/2021/04/23/bolsonaro-sem-clima-para-contar-ditadura-queria-transformar-amazonia-em-pasto.ghml>>

Anexo F – Propagandas governamentais da SUDAM



“Chega de lendas, vamos faturar! A Transamazônica está aí: a pista da mina de ouro. [...] Há um tesouro à sua espera. Aproveite. Fature. Enriqueça junto com o Brasil”.

Acesso em: <<https://averdade.org.br/2021/04/aqui-vencemos-a-floresta-como-a-ditadura-militar-torturou-a-amazonia/>>

Anexo G – Foto de Annibal Velloso Rebello | Coluna Binoculo



BINOCULO

O nosso ministro em Bruxellas, Dr. M. de Oliveira Lima, acaba de ser tratado de um modo gentil e fidalgo por S. M. o Rei Leopoldo, que lhe offereceu, em palacio, um jantar para o qual foram convidados, além dos membros da legação brasileira, a mesa do Senado Belga, os ministros de Estado e varios dignitarios da corte. Sua Magestade durante os poucos instantes que precederam o jantar, teve occasião de cumular de gentilezas o nosso ministro, fazendo votos para que as relações entre o seu paiz e o Brasil se tornem cada dia mais extensas e mais cordiaes. O rei, á mesa, deu a direita ao dr. Oliveira Lima e a esquerda ao presidente do Senado. Em frente tomaram assento o grande marechal da corte, os vice-presidentes do Senado e o secretario de o addido da legação brasileira, drs. **Annibal Velloso Rebello** e Carlos Taylor. Os diplomatas brasileiros retiraram-se penhorados pelo tratamento verdadeiramente fidalgo de seu distincto e real amphytrião.