

O texto, o mundo, a crítica: ficção brasileira e história

Paulo César Silva de Oliveira¹

Resumo: Este trabalho faz parte das investigações acerca das relações entre literatura brasileira e história, objeto de dois projetos de pesquisa em curso na Universidade do Estado do Rio de Janeiro. O artigo pretende estabelecer um percurso de leitura que envolve quatro autores brasileiros de épocas distintas, Machado de Assis, Guimarães Rosa, Raduan Nassar e Bernardo Carvalho. A ficção desses autores provoca a emergência de um pensamento crítico-literário renovado. Defendemos a ideia de que há um “mundo crítico do texto” que dialoga e desconstrói o “texto crítico do mundo” afetado pelo contexto com/contra o qual se relaciona. Deste modo, interrogamos na literatura de que forma se estabelecem o pensamento histórico, social, político e filosófico, dentre outros *entre-lugares* discursivos.

Palavras-chave: Brasil. Ficção. História. Teoria. Desconstrução.

Text, world and criticism: Brazilian fiction and history

Abstract: This text aims at introducing a research on the relations between Brazilian literature and history,

¹ Professor Adjunto de Teoria Literária da Universidade do Estado do Rio de Janeiro e Professor Titular da Uniabeu. Doutor em Letras – Ciência da Literatura pela Universidade Federal do Rio de Janeiro.

themes that are contemplated by two projects developed at the State University of Rio de Janeiro. The article promotes a critical reading of four Brazilian writers belonging to different historical periods: Machado de Assis, Guimarães Rosa, Raduan Nassar and Bernardo Carvalho. In their fictional works we will verify how historical comprehension can be understood and criticized. We defend the idea of a “critical world of the text”, which dialogues and deconstructs what is understood as “the critical text of the world”, a view of literature expanded to a multiplicity of concepts coming from the historical, social, political and philosophical areas among others.

Keywords: Brazil. Fiction. History. Theory. Deconstruction.

Introdução

Já é um lugar comum afirmar que a Pós-modernidade nos legou um estado de presente contínuo. Sob leis ora etéreas, ora pretensamente insufladas pela desconstrução das vias metafísicas, entre o desejo de não essencializar o pensamento e a atração pela essência, as teorias que refletem o sujeito contemporâneo correm o risco de serem tragadas pela própria trama de desconstrução incessante. É correto dizer que a desconstrução solapou as bases do pensamento metafísico e que já não possuímos referências seguras com as quais possamos nos orientar. Há um traço de nostalgia nessa constatação, mas tratemos de destituí-lo. As bases da metafísica,

após a empreitada desconstrutivista, ficaram abaladas, é certo, mas não é menos certo que, com isso, vislumbramos a possibilidade de trazer à cena vozes antes eludidas pelo discurso.

Empregaremos um termo para discussão, o “mundo crítico do texto”, entendendo a questão do literário como um desafio continuado às discussões sobre os vínculos entre arte e sociedade. Desafiando os defensores e os detratores do cânone, o texto literário pode ainda ser um discurso privilegiado, entretanto, só provisoriamente pode dar conta de nossa perplexidade. Afirmemos, ainda que peremptoriamente, que o discurso literário se coloca a serviço da desconstrução: inaugural, ambíguo e aleatório, ele se fortalece na imprevisibilidade e inevitabilidade de seu próprio jogo. O filósofo Jacques Derrida já disse que o trabalho de desconstrução da metafísica é impossível, infindável, mas é pela ação contínua de desmistificação dos postulados metafísicos que poderemos conceber um pensamento à margem (ou das margens). Ao problematizar essas margens, o crítico, ao se voltar para o discurso literário, pode promover suturas nas certezas metafísicas.

O artigo pretende investigar, por meio da leitura crítica de quatro autores nacionais, de que forma as relações entre literatura, história, desconstrução e discurso estabelecem na ficção inúmeros modos de entrada para o questionamento mais amplo das possibilidades do texto frente aos reclames críticos contemporâneos. Na investigação particular de cada um dos quatro autores aqui elencados – Machado de Assis, Guimarães Rosa, Raduan Nassar e Bernardo Carvalho – esperamos pôr em circulação algumas

provocações crítica, em especial que mais nos interessa, nesse momento: perceber nesse percurso, de que forma as relações entre texto/contexto vão configurando uma espécie de saber literário que retoma e amplia o conceito de história, realismo e representação. Esse percurso funda as tensões entre o que chamamos de relações entre texto e mundo. Daí a noção de que todo texto dialoga com seu contexto ao mesmo tempo em que o cria, sendo produto daquilo que produz. O mundo crítico do texto é, em verdade, um conjunto de estratégias discursivas que estruturam o texto crítico do mundo, destacando nessa relação o papel do autor, do texto e da crítica como elementos ativos na configuração do campo literário.

Seguindo certa cronologia, é imprescindível salientar o pioneirismo da escrita machadiana, que nos legou, por exemplo, nosso primeiro narrador emblemático, o anti-herói Brás Cubas, o qual prefaciou em gestos, atos, palavras a derrocada de um mundo assentado nas bases de uma construção secular das noções da verdade. O mundo para Brás Cubas é um palco de grandes ou pequenas encenações, mas sempre um espaço de representações. Com ele, queremos iniciar nossa leitura, sob o influxo da desconstrução.

1 Machado de Assis: ficção, nação, narração

Em primeiro lugar, traremos ao discurso crítico o Machado artífice da narração, pensador do ato ficcional e de suas implicações, o Machado da provocação ao leitor:

o leitor atento, verdadeiramente ruminante,

tem quatro estômagos no cérebro, e por eles faz passar e repassar os atos e os fatos até que deduz a verdade que estava ou parecia estar escondida (ASSIS, 1996, p. 1019).

Um segundo Machado, reflete pela escrita sua sociedade e seu tempo:

Segundo parece e não é improvável, existe entre os fatos da vida pública e os da vida particular uma certa ação recíproca, regular e talvez periódica (ASSIS, 1996, p. 605).

A crítica, hoje em uma posição confortável em relação ao texto machadiano, dada a imensa fortuna crítica de que dispõe, tem como principal obstáculo, no entanto, a necessidade de delinear um campo de questionamento. Em nosso caso, é preciso conjugar, como nos mostra Martin-Barbero (1993, p. 19), as novas condições da sensibilidade com as novas condições de saber, o que implica, necessariamente, uma nova leitura sempre que as condições históricas revelarem uma guinada conceitual. Na possibilidade de – hoje, em tempos pós-modernos – reconstruir ou recriar um novo modo de ler o mundo, devemos voltar ao bruxo com novos olhos, pois a própria construção machadiana já era um “novo olhar” sobre a sociedade de sua época e inaugurava criticamente o que a tradição crítica classificou de segunda fase. É com ela que a problematização crítica da história, da representação literária e das estratégias narrativas se torna fórum privilegiado das preocupações do autor. Nossa leitura de dois momentos, o primeiro em **Memórias póstumas de Brás Cubas** e o segundo

em **Esau e Jacó** (de agora em diante, utilizaremos as iniciais **MpBC** e **EJ**, respectivamente), procura ver como a problematização do real desencobre estratégias ideológicas – frutos da maturidade autoral alcançada por Machado. Sob outro viés, a narrativa Machadiana será compreendida, em síntese, como uma construção discursiva que problematiza a própria ficcionalidade do ficcional. Neste embate entre dois paradigmas críticos, iremos tematizar a questão da representação social e da crise dos postulados românticos, que nos parecem mais apropriadas a uma discussão teórica contemporânea.

As **MpBC** são o fruto do desgaste dos paradigmas românticos. A fusão da crítica social com o questionamento dos mecanismos literários deu origem, na obra machadiana, a uma forma de questionamento da assimétrica sociedade brasileira do século XIX, pulverizando seus complexos mecanismos ideológicos e os remetendo ao leitor por meio de uma determinada formação discursiva inaugurada por um enunciado inovador. É o que faz Machado, na medida em que questiona os próprios recursos da linguagem romanesca, conclamando seus leitores a partilharem de seu jogo discursivo: recorre a uma estratégia de “desfamiliarização” do leitor, retirado do palco das certezas. Porque a sintaxe machadiana desconserta, ela pode estabelecer um maior “estranhamento” que faz de sua prosa um campo de investigações delicado e sinuoso.

No prólogo das **MpBC**, Machado propõe uma “obra difusa”, de “forma livre”, cujas fontes vão de Sterne a Maistre, dirigida à “gente grave” e à “gente frívola” – apontando, de passagem, para a possibilidade de um “leitor ideal” – acentuando ainda a necessidade da

autonomia da obra de arte. Finaliza o prólogo com uma indelicadeza: “um piparote no leitor” (ASSIS, 1996, p. 513). Isso não é pouco, mas Machado vai além. No prólogo da terceira edição, Capistrano de Abreu pergunta se as **MpBC** são um romance; Macedo Soares acentua os vínculos com as *Viagens da minha terra*, de Garrett. Ao primeiro, Machado responde através do próprio Brás Cubas, “que era romance para uns e não para outros”; e também ao segundo dirige Brás Cubas a palavra: “Trata-se de uma obra difusa, na qual eu, Brás Cubas [...] não sei se lhe meti umas rabugens de pessimismo”. (ASSIS, 1996, p. 512) Ao conferir autoridade à palavra do personagem Brás Cubas, Machado reafirma, recupera e defende a autonomia do ficcional. Como nos lembra Habermas,

o texto pode engolir não somente o autor, mas também a diferença categorial entre ficção e realidade, no momento em que torna transparente em si mesma a operação de produção de um mundo novo (HABERMAS, 1990, p. 242).

Machado marca sua diferença em relação a Sterne e Xavier de Maistre pelo traço distintivo da “volubilidade” e da “desfaçatez de classe”, nas palavras de Roberto Schwarz (SCHWARZ, 1990, p. 46). O crítico nos mostra que, em Machado,

a narrativa percorre um conjunto discriminado de relações, o que supõe a distância e visão de totalidade próprias ao romance realista (SCHWARZ, 1990, p. 79).

Machado combina a percepção das relações particulares, microscópicas, com um aguçado sentido universal destas mesmas relações, intuindo, de passagem, que as problemáticas do acaso e do jogo também fazem parte de um todo estrutural o qual a prosa quer refletir, daí dificuldade reconhecida por Schwarz de se tratar a prosa machadiana sob um prisma não abrangente.

É nesta perspectiva que, em *EJ*, a novidade do olhar machadiano recorta uma sistemática da cotidianidade do mundo da vida, aliada ao questionamento ético-moral de uma sociedade desigual, cujos princípios e condutas instaurariam, conforme apontou José Paulo Paes (1985, p. 46), uma “ética do egoísmo”, já intuída pelo autor.

No capítulo XXXIX de *EJ*, uma cena cotidiana e banal – um furto – induz os leitores a uma reflexão que é central no romance. Um suposto marginal é levado preso pela polícia, que, por sua vez, é seguida por uma multidão (dupla e contraditória, diz-nos o narrador). Aos reclames de inocência por parte do suposto ladrão, a multidão execra os policiais; outras vezes, não se manifesta, ou, ameaçada pelos policiais, recua. Deste vaivém, o Conselheiro Aires tira duas conclusões: a primeira, de que o fato se deve ao velho intuito de resistência à autoridade; em segundo lugar, que toda liberdade é uma espécie de violação, já que “não há paraíso que valha o gosto da oposição” (ASSIS, 1996, p. 997), diz. Há, no ser, uma “liberdade primitiva”, advoga Aires, que remonta a Adão. Da forma como é pensada, tal liberdade é sempre violadora. Essa dualidade é a mesma que faz com que os valores éticos e morais que

fundam a sociedade sejam representações e, por conta disso, criticáveis. A narrativa, dessa maneira, se mostra como representação de um mundo de representações e em Machado o rigor da observação particular obedece a princípios de validade universal.

Como nada na prosa machadiana é gratuito, a cena enunciativa de EJ e que evoca a questão da multidão lembra a Aires um episódio passado em Caracas. Acompanhado de uma bela dama pouco virtuosa em um quarto de hotel, ouve clamores na rua e pergunta à sua companheira do que se trata, ao que ela explica: “é o governo que cai”. Aires replica: “Mas ouço aclamações...”. A conclusão da dama, bem ao gosto machadiano, é a seguinte: “Então é o governo que sobe. Não se assuste. Amanhã é tempo de ir cumprimentá-lo” (ASSIS, 1996, p. 997). Não é de admirar que o caráter volátil das instituições seja alvo das observações da “jovem comedianta” e que tal caráter vá ainda apontar as dissonâncias do contexto histórico que a obra quer, não simplesmente mimetizar, mas desconstruir. Por isso, quando John Gledson propõe uma abordagem “terra a terra” (GLEDSON, 1986, p. 164) da obra machadiana, em oposição a interpretações estruturalizantes, percebemos os impasses (em) que a crítica (se) coloca. O próprio texto machadiano já apresenta suas advertências ao leitor:

Tudo isso é sabido e banal, mas dá ensejo a dizer de duas barbas do último gênero, célebres naquele tempo, e ora totalmente esquecidas. Não tendo outro lugar em que fale delas, aproveito esse capítulo e o leitor que volte as páginas, se prefere ir atrás da história (ASSIS, 1996, p. 997) (Grifos nossos).

Esse “relaxamento” em relação ao ficcional mostra, em outra passagem, que toda obra é estruturada e não apenas uma mera representação do mundo. Ela é sempre uma construção, representação de representações, mescla de estilos discursivos:

Or, bene, para falar como o meu capucho, porque é que este e o maltrapilho voltaram do grisalho ao negro? A leitora que adivinhe, se pode: dou-lhe vinte capítulos para alcançá-lo. Talvez eu, por essas alturas, lobrigue alguma explicação, mas por ora não sei nem aventuro nada (ASSIS, 1996, p. 978).

As passagens citadas mostram a dificuldade de se conceber uma teoria sociológica convincente que dê conta deste universo de contradições, cuja ambiguidade traz à crítica problemas sempre desafiadores. Devemos, ainda, acentuar que as dificuldades dos estudos culturais em relação ao texto literário residem na tentativa, quase sempre frustrada, de ver a escritura como uma extensão do real, do mundo da vida, e não como um conjunto de ambiguidades cuja ênfase no significante – especialmente em Machado – esvazia especulações meramente sociologizantes. Por outro lado, a homologia entre o significante e os múltiplos níveis de análise destacados na obra aponta para a importância da representação histórica, social e política para a estruturação do texto de Machado.

Uma proposta de leitura crítica sempre parte da comunicação com a obra, distingue autor e leitor e os aproxima sob o manto do estilo, de uma poética. O mundo crítico do texto traduz uma vontade de se

problematizar a “total transformación del campo cultural” (YÚDICE, 1994, p. 47) pelos Estudos Culturais, como propõe George Yúdice, sem perder de vista que o texto não é mero reflexo ou coadjuvante dessas mudanças, mas um mecanismo sempre questionador das contradições do mundo, catalisador das diferenças. A liberdade do texto não nos credencia a emitir, em seu nome, conceitos de verdade.

O mundo crítico do texto é o verdadeiro espaço de democratização na reflexão sobre o mundo, espaço em que as várias vozes se manifestam e refletem as locações da cultura, questionando assim as fronteiras, seus limites e seu alcance.

2 Guimarães Rosa: a fala do outro

Se Machado distende o espaço da reflexão crítica e aponta impasses entre a visão estruturalizante e a perspectiva sociológica, em João Guimarães Rosa vamos acentuar a questão da alteridade, visando-a mais especificamente em **Grande sertão: veredas** (*Gsv*, de agora em diante).

Após a revolução machadiana, *Gsv* surge como um marco decisivo na discussão envolvendo literatura, história e pensamento. *Gsv* é a mais bem sucedida tentativa de se pensar a história e a filosofia sem abrir mão do caráter ficcional do relato. Guimarães Rosa se serve da dúvida itinerante de seu narrador, que, por sua vez, interroga a tradição, representada na figura de seu interlocutor, um homem letrado. Ao relatar “causos”, ao expor sua memória à destilação dos fragmentos de

vida vividos (os quais busca caoticamente reagrupar), Riobaldo projeta uma visão subjetiva e diferenciada do processo histórico, cujo centro é o homem em busca de sua historicidade. O Riobaldo da maturidade mostra equilíbrio na formulação das questões encaminhadas a seu interlocutor que também precisa interrogar seu próprio saber no confronto reflexivo com Riobaldo, que toma a palavra e, com seu desconcertante relato, torna-se sujeito de sua própria história. História de um indivíduo que guarda em si um projeto: passar a limpo seu passado. A fabulação do *Gsv* transita por universos determinados pelas indagações de Riobaldo. Através de um trabalho de polimento dos sentidos, encobertos pelo entulho autoritário da palavra, Riobaldo, nas palavras de Guimarães, pretende a busca da coisa “em-si”, de sua singularidade, do lugar onde o homem “meditando sobre a palavra [...] se descobre a si mesmo” (COUTINHO, 1983, p. 83).

Riobaldo é um mestre da fabulação que transita pelos territórios da experiência acumulada, que se cristalizaram em forma de grande interrogação. Como a origem da problemática do herói que narra seus encobrimentos deriva de um passado que Riobaldo tenta evocar (rememorar para organizar), é de se esperar que o caótico da narrativa sobreponha-se a toda tentativa de sistematização. Nas palavras de Guimarães Rosa, “a lógica é a prudência convertida em ciência; por isso não serve para nada” (COUTINHO, 1983, p. 93). Assim, o acabamento formal da narrativa fica comprometido pelos desvios impostos pela própria natureza do fato narrado: a descontinuidade entre os processos da vivência e da lembrança. A discussão acerca

do “homem humano travessia” em **Gsv** sugere uma interpretação da historicidade do conceito de homem. Na relação entre Riobaldo e seu interlocutor, a questão da historicidade remonta ao que Homi Bhabha chamou de condição colonial e pós-colonial: *unhomely*, ou, como gostaríamos de chamar, lembrando Jacques Derrida, “errância”. A errância, diz Bhabha, “has a resonance that can be heard distinctly, if erratically, in fictions that negotiate the powers of cultural difference in a range of transhistorical sites” [possui uma ressonância que pode ser ouvida distintamente, embora erraticamente, nas ficções que negociam os poderes da diferença cultural em uma gama de lugares transhistóricos] [Nossa tradução] (BHABHA, 1994, p. 9). O autor-modelo Rosa, através de Riobaldo, negocia com os mecanismos da diferença cultural, que na narrativa do **Gsv** é representada pela fala do outro, proposta de encaminhamento da discussão sobre a alteridade, o lugar da fala, de quem fala, canto de independência das diferenças. Dessa forma, a arte assombra a história. A palavra, destino do homem, conduz o discurso da diferença através da linguagem. Se a palavra habita as vizinhanças do ser, é meditando sobre ela ou, mais apropriadamente, sobre a linguagem, que Rosa quer marcar a diferença de seu herói. O mundo que ele constrói surge na singularidade de uma visão que propõe a ótica do outro negado pela história, que quer narrar *sua* história. Afirmação da existência, o credo roseano é sempre uma busca da verdade do ser. Credo e poética são faces de uma mesma moeda e implicam dizer o outro, dizer o que não foi contado pela historiografia oficial, projeto centrado

na qualidade das interrogações históricas, filosóficas, políticas, linguísticas etc. de seu narrador.

Riobaldo é o grande representante dessas interrogações, herói cultural da diferença, que rompe o estatuto da tradição, questionando seus quadros e reclamando seu lugar: lugar da fala do outro (lugar da alteridade), da errância e da diferença.

3 Raduan Nassar: o sujeito e a ordem cultural

No mundo crítico do texto, as relações entre sujeito e mundo da cultura no qual este se move são marcadas pelo conflito. De acordo com a tese de Lucien Goldmann (1976), o sujeito do romance é um sujeito degradado em um mundo degradado, sua posição é sempre de enfrentamento, em menor ou maior escala. Nessa perspectiva, **Lavoura arcaica (La)**, de agora em diante) é um relato singular: expõe e radicaliza a questão da ultrapassagem da ordem em um mundo de valores constituídos. Essa questão não é nova, claro, mas a obra traz como marca a vontade de se pensar os limites e alcances do sujeito. Se em **Gsv** a dúvida surge como questão fundamental, em **La** a reflexão sobre o limite visa a reafirmar a necessidade de se pensar a singularidade do sujeito.

Para tratarmos da narrativa em **La** precisamos falar em interpretações, pois somente uma perspectiva pluralizante pode fazer jus às verdades evocadas, articuladas no jogo entre linguagem, memória e paixão, imbricados na estruturação radical e trágica da narrativa: tragédia das impossibilidades do

sujeito diante do mundo de valores constituídos. Retornamos ao problema central que ronda os estudos contemporâneos, que é o da alteridade. O que o narrador de **La** questiona, ao interrogar o mundo organizado que barra a efetivação de seu desejo incestuoso, é o próprio conceito de razão. A narrativa esboça o problema do limite como a (im) possibilidade de *ser-com-o-outro*: já que o conhecimento do outro é traduzido por uma sequência de impedimentos, André vai dizer:

[...] a razão é pródiga, querida irmã, corta em qualquer direção, consente qualquer atalho, bastando que sejamos hábeis no manejo desta lâmina; para vivermos nossa paixão, despojemos nossos olhos de artifícios, das lentes de aumento e das cores tormentosas de outros vidros, só usando com simplicidade sua água lúcida e transparente [...] (NASSAR, 1993, p. 33).

O próprio conceito de razão é deslocado de sua instrumentalidade a serviço do poder para uma nova direção. Aos olhos da ordem constituída, equivale à desrazão. Mas essa armadilha – negar uma proposição metafísica, invertendo a formulação – na qual o sujeito se enreda não elimina o impasse, antes o reafirma. André nutre paixão incestuosa, transgressora por Ana, sua irmã. Em um mundo dominado pela palavra ancestral – a do Pai – que é o emblema da tradição – André quer seu lugar. A questão do impasse funda a narrativa, faz com que o sujeito questione a si e o mundo: “[...] as minhas pernas de um lado, os braços do outro, todas as minhas partes amputadas se procurando na antiga unidade do meu corpo (eu me reconstruía nessa busca!

Que salmoura nas minhas chagas, que ardência mais salubre nos meus transportes)” (NASSAR, 1993, p. 190).

O sujeito – que chamaremos de *sujeito crítico*, em **La** – conclama a ação. É o *ser-no-presente*, herói de um tempo em que é necessário agir: “eu espreitava e aguardava porque existe o tempo de aguardar e o tempo de ser ágil” (NASSAR, 1993, p. 97). Esse é o tempo da ação, em que o sujeito se projeta. O agir é signo do presente no qual, como nos mostra Bhabha, diluem-se tempo e espaço. O presente é a possibilidade de ultrapassar fronteiras e limites; no agir, o sujeito se manifesta, vivencia, (se) questiona.

Ao tratar da problematização do ser no limite, a narrativa de **La** propõe a dissolução dos impasses pela ação, encaminhando outra problemática também crucial: a do *ethos*. Compreender o lugar do homem é entender como a crise dos modelos de verdade reflete a narrativa contemporânea quando problematiza as teorias excludentes do outro e da diferença. Por isso, André vai dizer que a vida só se organiza se desmentindo. Cobrando seu lugar no mundo, quer, como Prometeu, roubar ao deus o fogo divino da palavra e da verdade. Por isso, sua linhagem será transgressora: coloca-se a favor da transitoriedade do momento, organiza-se no questionamento e na dissolução das verdades milenares contra as quais pretende inscrever o minuto – o momento presente – no qual (pelo agir), sendo *projetado* no mundo, o ser brilha.

4 Breve interlúdio crítico

A literatura, não sendo filosofia, está sempre exposta ao perigo e ao fracasso e nisso reside sua força e destino, pois ao incorporar a seu discurso o perigo, ela o elabora na forma de questão. Daí a permanência do literário como um dos *modus operandi* da análise e no questionamento do mundo. O saber literário não se limita ao projeto de resolver impasses, mas principalmente se lança a aberturas interpretativas, reveladoras da mundanidade do homem em sua cotidianidade, exposto aos perigos do viver, como disse Rosa, e por isso se confunde com a aventura de pensar.

O texto literário, campo de ambiguidades, de irreconciliáveis tensões, ao ser provocado, surge como forma singular de compreensão do mundo – especialmente quando o pensamento filosófico se encontra em crise. Mas pensar o literário também é refletir sua especificidade e a crítica será sempre uma figura estranha ao próprio texto, uma exterioridade em relação a ele. Retoma-se sempre a questão: o que torna um texto literário? Se a desconstrução – via Derrida, Foucault, Deleuze – combateu a ideia de especificidade do texto a ponto de inviabilizar uma resposta consensual, é somente nessa mesma crítica constante, sem tréguas, radical, das artimanhas metafísicas, que poderemos desfazer os nós do pensamento totalizante. Portanto, questionar um texto é criticar, sempre; é, também, contrapor-se a toda ideia de especificidade, já que, como discurso, todo texto faz parte de uma multiplicidade de conceitos que o atravessam.

Outra questão importante é justamente como ler

um texto. Edward Said (1983) mostrou que toda leitura envolve um sujeito e sua ideologia e está ligada a uma visão comprometida com a dominante cultural à qual o sujeito se vincula. Procuramos ler o texto machadiano, a construção roseana e a prosa de Nassar cientes dessa limitação. A leitura crítica diz-nos muito de nós mesmos e não apenas do texto em si. O idealismo da especificidade do texto, da esteticidade do material literário (a desconstrução mostrou que a estética é matéria filosófica enrijecida e não dá conta do fenômeno artístico), em detrimento das circunstâncias históricas, não resiste a uma provocação rigorosa. O mesmo ocorre com as tentativas de apreensão do literário como reflexo das estruturas sociais e históricas que, como toda interpretação redutora, enrijece o literário e passa a falar de um local estranho àquele em que o mundo crítico do texto se estabelece. Ao nos valermos de Machado, Rosa e Nassar, pudemos rever o conceito daquilo que passou à tradição crítico-literária como “leitura canônica”, buscando nesses autores e seus trabalhos a própria desestruturação dos modelos estatizantes de verdade. Para prosseguirmos na leitura de Bernardo Carvalho, propomos a ideia de uma comunidade mundo-textual, um conceito cambiante, que se forma, parodiando Derrida, nas brechas oferecidas pela desconstrução das vias metafísicas de análise do mundo e que aflora no texto ficcional quando esse recusa tentativas apriorísticas de sistematização e estabelecimento de verdades e totalizações. Podemos ainda, como prefere Bhabha, visualizar, na questão das fronteiras, uma mobilidade do pensamento que já não pode repousar no abrigo ilusório das verdades acabadas. Seja na crítica

à história, empreendida por Machado; na reavaliação do sujeito em Rosa; ou na fúria com que a prosa de Nassar investe contra a tradição, compreendemos o texto como uma comunidade de intenções dialogando com o mundo de forma a criticá-lo, mas ele próprio, o texto, criador daquilo que o cria.

É nesses encontros, nesse cruzamento de fronteiras, que o limite do literário será questionado. Em uma comunidade mundo-textual, já não se pode dar garantias de isenção, nem distribuir mandatos de verdade. O princípio de todo pensamento acerca da matéria textual é dependente daquele que a produz, bem como está ligado ao lugar que toda voz ficcional ocupa, ou seja, o local de onde se fala. As personagens machadianas são sempre marcadas ideologicamente, e a estratégia do autor consiste em desvendar esses mecanismos; Rosa, por sua vez, vai mostrar, através de Riobaldo, que este é um ser atravessado pela força da tradição que enrijece o ser, o que não o impede de tentar compreender e questionar esse mundo demarcado para desvelar-se. Em **Lavoura arcaica**, o mergulho mais radical na transgressão é insuficiente para destruir a ordem vigente. A tarefa de destruir a metafísica é impossível e infundável, mas o agir que questiona pode abalar suas bases.

Nesse ambiente de fronteiras que se deslocam constantemente – fronteiras narrativas, fronteiras históricas, fronteiras filosóficas – pretendemos, aqui, propor algumas questões a respeito do romance **Nove noites** (Nn, de agora em diante), de Bernardo Carvalho, que encerra essa breve reflexão contida nesse artigo e serve de conclusão provisória ao que mais tarde teremos

que, repetidamente, pôr e repor em discussão: as possibilidades do discurso literário frente aos impasses das relações entre discurso histórico, representação literária e crítica.

5 História, representação e ruína: *Nove noites*

Caso houvesse um caminho seguro, por onde pudéssemos iniciar as especulações em torno da narrativa de **Nove noites** (**Nn**, de agora em diante) diríamos que, na compreensão do material recolhido por Bernardo Carvalho para a construção do romance haveria certos modos de entrada na trama narrativa, com várias implicações. A obra de Carvalho não dá tréguas ao leitor, negocia problematicamente com ele. Em relação a **Nn**, a pergunta inicial de todo leitor talvez seja: do que realmente trata essa narrativa? Vejamos.

Há o fato histórico: um jovem antropólogo americano, Buell Quain, suicida-se de forma violenta quando voltava de uma aldeia indígena no interior do Brasil para a civilização. A data é de 2 de agosto de 1939. A partir da leitura de um artigo de jornal, em que se faz referência ao suicídio do jovem antropólogo – cujo autor e título não são explicitados no romance, mas segundo Alcir Pécora (2004), referem-se respectivamente a Mariza Corrêa, antropóloga da Unicamp, que escreve uma resenha intitulada “Paixão etnológica”, publicada em 12 de maio de 2001 – um dos narradores do romance, que é um jornalista, empreende uma busca obsessiva dos fatos que motivaram o ato intempestivo do jovem cientista. A partir daí, construir-se-á uma trama em que quase sempre dois

narradores se alternam no relato da tragédia.

O primeiro narrador, como já dissemos, toma conhecimento do fato através de uma resenha de jornal e o chamaremos, portanto, de narrador-jornalista; o segundo é um engenheiro, amigo de Buell Quain, de nome Manoel Perna, que redige cartas a um narratário misterioso, um “você”. Nessa alternância de narradores, poderemos estabelecer alguns pontos de observação iniciais, em que entraremos no terreno um pouco mais seguro da economia textual.

Ao criar dois narradores distintos, Carvalho duplica os elementos da trama. Se o narrador-jornalista opta pela investigação do arquivo, repleta de dados e referências históricas, geográficas, políticas, documentais, o narrador-engenheiro pouco nos adianta. Na fala do narrador-jornalista é atenuada a cumplicidade estabelecida entre narrador e leitor, cumplicidade esta presente e atuante na narrativa epistolar do engenheiro. Somente quando os fatos da vida do narrador-jornalista penetram na trama como uma espécie de ficção dentro da ficção é que o dado documental passa a plano secundário, mas isso também é posto em suspeição, pois o leitor logo percebe que, entre os fatos “históricos” da pesquisa e a vida do jornalista há uma misteriosa e curiosa correlação. Divisamos de início uma construção narrativa bem ao gosto de Carvalho, ora expandindo, ora fragmentando o tecido textual sob a forma de jogo da escritura que opta por um realismo marcante para em seguida descosê-lo. A partir daí podemos perceber a constância de duplos narrativos: narrativa epistolar e narrativa jornalística; realismo e antirealismo; presente e passado; verdade e ficção; história *tout court* e invenção

histórica; narrativa policial e narrativa realista; fatos verídicos e fatos imaginados etc. Podemos dizer ainda que a questão do jogo ora remete aos aspectos lúdicos da criação artístico-literária, por um lado, e por outro aos aspectos mais estruturais do tecido narrativo pós-moderno, exigindo, daí, dois tipos de leitor: o que espera do texto diversão e prazer e o que procura ver nele um trabalho artesanal que provoque seu instinto detetivesco. Aprofundemos essa questão.

Para ler a narrativa de Bernardo Carvalho, devemos nos assemelhar a este segundo leitor-investigador. Desde seu primeiro romance, Carvalho lida com recursos narrativos que exploram as diversas possibilidades do narrador e demanda do leitor uma posição de enfrentamento dos jogos textuais estruturados. Acresce que esse leitor convocado a compreender a trama deve pensá-la também sob a categoria do lúdico e sob a égide do mistério, estando o lúdico e o mistério intimamente ligados ao sinuoso desenho narrativo de **Nn**. Ora, o mistério, em sua acepção dicionarizada, é uma palavra entrecortada de nuances. O **Dicionário Aurélio** prevê para ela algumas definições: cerimônia secreta praticada por iniciados, culto secreto; objeto de fé ou dogma impenetrável pela razão humana; enigma; precaução, cautela; além dos mistérios divinos espirituais etc. De origem grega, migrou para o latim, *mysteriu*, podendo ser compreendida, no que tange à literatura, como metáfora da escritura e da leitura. Na obra romanesca de Bernardo Carvalho, a trama, ao final, pressupõe, na verdade, um retorno ao texto. Os sinais espalhados ao longo da narrativa são enganosos. Os espaços preenchidos pelo leitor se mostram, no fim da leitura,

ineficazes quanto à possibilidade de reconstrução de um significado estável do texto, já que as pistas eram quase sempre falsas ou insuficientes. Parodiando Machado, é dado “um piparote”, já ao gosto pós-moderno, no leitor.

Em **Nn**, há diversas variantes de escrita interpoladas: remessas sem destinatário; fragmentos da história; narrativas epistolares; escrita da memória, dentre outras. No romance, a questão do suicídio remete ao máximo de aniquilação da memória do sujeito, mas uma pergunta paira sobre nossa leitura: qual o porquê das cartas deixadas pelo suicida? Se o ato do suicídio pode ser compreendido na trama como rasura da existência pela incapacidade de o antropólogo de conviver com um segredo que o atormenta, este segredo e este mistério são um fiapo de história que o narrador-jornalista evoca para rememorar os eventos históricos. As cartas seriam espécie de despojos do suicida. A narrativa epistolar é reinventada, de forma a permitir na obra uma arregimentação dos gêneros ficcionais, sempre postos e repostos, ampliados e questionados em suas possibilidades. Uma trama de textos e subtextos, de narrativas que se opõem, estilos que se chocam, variando da extrema objetividade ao extremamente difuso, impreciso, desordenado, tudo isso delimitando as estratégias do jogo textual de Carvalho.

Desta forma, o grande mistério que nós, leitores, teremos que desvendar, e que gira em torno dos motivos pelo qual Buell Quain comete o suicídio, será marcado pela “vontade de jogo”, expressa na escolha de dois narradores superpostos, no qual o leitor, ao modo das narrativas policiais e de mistério, torna-se elemento essencial.

Ao entrarmos no terreno dos intertextos, veremos que a escrita de Carvalho apaga, rasura, reescreve textos e tudo isso tem a ver com a ideia de ruína, da falibilidade da memória, dos poderes da fragmentação, enfim, é a própria raspagem característica do palimpsesto. O palimpsesto pressupõe a reutilização, a escrita em camadas, constante e abundante, mas também pode ser pensado pela técnica, em que, por meio de processos químicos e procedimentos avançados, como o uso do infravermelho, se descobre um ou mais textos anteriores inscritos sob o mais atual. Reflexão e técnica se unem nessa subestrutura, ora visível, ora invisível a olho nu, que forma o plano em que **Nn** se alicerça. E se pudermos estender estas observações para uma fenomenologia do mistério, diríamos que o gênero policial se inscreve nesse texto, ou nas camadas superpostas de textos, para ser fiel ao que foi dito anteriormente, como um modo distinto de ver o mundo, pelo qual o detalhe, o supostamente desimportante, o pequeno ocupa um papel de destaque. Narrativas como as de **Nn** possuem um caráter fundamental de atração pela obscuridade, certo fascínio pelo paradoxo, pelo desconhecido, destroem criando ao criar destruindo. O narrador-jornalista, por exemplo, inicia sua investigação a partir de um elemento bastante prosaico, que gostaríamos de reproduzir:

Ninguém nunca me perguntou. E por isso também nunca precisei responder. Não posso dizer que nunca tivesse ouvido falar nele, mas a verdade é que não fazia a menor ideia de quem ele era até ler o nome de Buell Quain pela

primeira vez num artigo de jornal, na manhã de 12 de maio de 2001, um sábado, quase sessenta e dois anos depois da sua morte às vésperas da Segunda Guerra (CARVALHO, 2002, p. 13).

O mote inicial se transforma em uma busca obsedante na tentativa de interpretação e recuperação dos rastros históricos deixados pelo antropólogo, o que leva o jornalista à aldeia dos índios *krahô*. Lá, o narrador-jornalista denuncia sutilmente o processo de apagamento da história, especialmente no momento da trama em que tenta explicar a um dos índios, desconfiado de sua presença na aldeia, que ali viera colher material para um romance. A passagem é reveladora:

Ele (o índio) não dizia nada a não ser: 'O que você quer com o passado?'. Repetia. E, diante de sua insistência bovina, tive de me render à evidência de que eu não sabia responder à sua pergunta. Não conseguia fazê-lo entender o que era ficção (no fundo, ele não estava interessado), nem convencê-lo de que o meu interesse pelo passado não teria consequências reais, no final seria tudo inventado (CARVALHO, 2002, p. 96).

Nestes dois fragmentos do romance, estão estabelecidas, de forma bastante precária, obviamente, tanto a questão do mistério e do jogo ficcional, ambos representados na tensão entre real e representação, história e ficção. A escritora espanhola Rosa Montero (2004, p. 157) nos diz o seguinte:

Para que o romance funcione hoje em dia, para

que seja verossímil, ele precisa refletir essa incerteza e essa descontinuidade, e por isso o romance atual postula uma ordem menos férrea que a do século XIX. Mas mesmo assim continua ordenando o mundo; continua demarcando a realidade, os personagens e os destinos entre suas páginas.

Esta vontade e ato de ordenar o mundo, que traduz a grande contribuição do romance dentro do sistema literário, especialmente a partir do século XIX, não ocorrem sem que a história seja incorporada à economia narrativa. A deformação da história ao final a redime, e o escritor ao torná-la sua pode enfim reinterpretá-la. Roland Barthes dizia que toda autobiografia é ficcional e que toda ficção também contém muito de autobiográfico, mas diríamos ainda que toda a ficção é histórica e a escrita histórica em muito se assemelha à escrita ficcional. O fato é que a distinção entre o estético, contido na escrita ficcional e o relato histórico, pressupostamente mais próximo do real, antagonizou crítica literária e historiadores. As obras, por mais que seus autores não queiram, trazem ao centro da discussão questões historicamente motivadas, imbricadas no corpo social. Julgar que a apreciação estética está divorciada do histórico é um equívoco, especialmente hoje, quando se questiona a ideia de um centro visível, unificador. A crise da noção de gêneros, a fragmentação ostensiva, o desapareço pela razão instrumental como forma onipotente de conhecimento do mundo, a “desliterarização” do literário são questões que perpassam o elemento estético que, entretanto, não pode dar conta sozinho do momento

histórico e cultural.

Walter Benjamim (1985, p. 224) já disse que “articular historicamente o passado não significa conhecê-lo ‘como ele de fato foi’. Significa apropriar-se de uma reminiscência, tal qual ela relampeja no momento de um perigo”. De fato, o romance é palco adequado a essas questões. Em *Nn*, a discussão histórica é uma das camadas do texto, justamente aquela que o formaliza: o imaginário reconstruindo o fato histórico oferece a nós, leitores, um papel decisivo, que é o de completar os espaços não preenchidos pela própria visão histórica. A escritura, como já mostrou Ricardo Piglia, opõe sempre o escrito e o oral, a cultura e a experiência, sendo o escritor aquele que, ao ter acesso ao duplo sistema de referências, pode “transcrevê-los e citá-los, sem nunca perder de vista a diferença” (PIGLIA, 2004, p. 80).

Assim, parece natural a pergunta: o que é verdade e o que é ficcional em um texto como *Nn*, de Bernardo Carvalho? As fontes são verdadeiras, já que houve certo Buell Quain, jovem cientista e relativamente famoso no meio da etnologia. Alguns personagens são velhos conhecidos nossos, como Claude Levi-Strauss e outros são inventados, mas mesmo os personagens históricos estão submetidos ao jogo ficcional e, pensando o conceito de jogo, diríamos que *Nn* é um romance de investigação do fronteiroço, do hibridismo cultural que toma conta de nossa existência como sujeitos pós-modernos. Híbrida é a construção textual – dois narradores distintos, duas dicções, romance epistolar, romance policial, literatura de mistério, romance jornalístico e histórico, romance da antropologia, culto e *kitsch*, objetivo e impreciso – assim como híbridas são as referências culturais:

o antropólogo americano e seu olhar sobre culturas diversas; o olhar destes povos sobre o estrangeiro; a diluição das fronteiras entre natureza e cultura, civilização e barbárie, a noção de passado e presente, para os índios e para o jornalista, enfim, tudo se articula em um mosaico discursivo na economia textual.

Não poderíamos encerrar esta análise sem aludir à questão do sujeito na narrativa de **Nn**. Aparentemente imotivada, a investigação sobre o suicídio de Buell Quain, à medida que avançamos na leitura, passa a atender também a uma dupla motivação. É o olhar que tenta recuperar o passado do outro que se apagou pela autodestruição e também o olhar do jornalista sobre si próprio. Nesse embate à procura da verdade, os véus que encobrem a vida de Buell Quain também recobrem o âmbito do privado: o abandono da mãe pelo pai, a sexualidade conflitante de Quain ou um suposto relacionamento homossexual.

O “você” pressuposto na frase “Isto é para quando você vier”, em suas múltiplas acepções, é a metáfora do próprio texto, de toda a escritura, enfim. Remetente sem destinatário, incerta, ela pressupõe sempre o outro, mas esse outro não pode ser apropriado pela razão, nem pode ser pré-concebido, de antemão pensado pela escritura. Esse outro é quem a atualiza, mas também rasura; é quem dá mobilidade e peso histórico à escritura, mas também a inutiliza como instrumento da razão e da verdade. O outro pressuposto pela escritura corrige, apaga, desloca, reescreve, e entre o escritor que se retira e a escritura que se imobiliza, ele chega para reconfigurar os sentidos do texto. O escritor Ricardo Piglia confere ao escritor papel fundamental na

mediação dos discursos, como se ele fosse uma espécie de filósofo moderno nos moldes platônicos. cremos, entretanto, que é ao leitor que cabe o papel de mobilizar as forças mais recônditas do texto, pois o mesmo tempo em que percebe o trabalho do escritor, a ele confere sua contra-assinatura, como disse certa vez Jacques Derrida.

Essa contra-assinatura, que não apaga, não anula o segredo – que é em verdade o próprio segredo da escritura – é a materialização do outro pressuposto na escrita, a aparição mesma da alteridade que, no entanto, permanece na condição de segredo e inviolabilidade. Lembremos a passagem citada anteriormente de *Nn*, que trata da explicação do narrador sobre o motivo de sua expedição à aldeia: escrever um romance. Além de revelar o propósito do personagem, também um dos narradores, o passado é problemático tanto para os índios quanto para o narrador e configura um impasse. Além da óbvia tensão entre duas culturas diversas – o índio não sabe e/ou não se interessa pelo que seja um romance, pela ficcionalidade da ficção – a questão do impasse entre subjetividades conflitantes é própria do discurso literário pós-moderno. Exige-se que conheçamos e toleremos o outro, mas a tolerância em si já é um espaço de exclusão. Como bem disse José Saramago, a tolerância e a intolerância devem ser abolidas. Talvez por isso *Nn* dialogue com duas épocas históricas em que a intolerância tenha sido a tônica.

A vinda ao Brasil de Buell Quain, em 1939, ano em que se suicida, coincide com um período dos mais obscuros de nossa história. Não por acaso o intertexto mais óbvio de *Nn* é **O coração das trevas**, de Joseph Conrad. Também é de se destacar que o romance se fecha

na volta do jornalista ao Brasil, vindo da Nova Iorque pós-11 de setembro. A questão do tempo histórico, que pode passar despercebida é, no entanto, essencial para que se compreenda o universo de referências da trama, quase sempre opaco, mas que, tal como um palimpsesto, surge no processo da leitura.

Já no avião, de volta ao Brasil, o narrador-jornalista, sobrevoando a região onde Quain se suicidara, é interpelado por um rapaz que, como ele, não conseguia dormir e lia na poltrona ao lado. Ao ser indagado sobre o que faria no Brasil, o rapaz responde: “Vou estudar os índios no Brasil”. Segue-se à surpresa do narrador-personagem espanto e silêncio, emblemáticos das relações entre história, representação e discurso literário, com as quais queremos encerrar esta breve reflexão:

Não consegui dizer mais nada. E, diante do meu silêncio e da minha perplexidade, ele voltou ao livro que tinha acabado de fechar, retomando a leitura. Nessa hora, me lembrei sem mais nem menos de ter visto uma vez, num desses programas de televisão sobre as antigas civilizações, que os Nazca do deserto do Peru cortavam as línguas dos mortos e as amarravam num saquinho para que nunca mais atormentassem os vivos. Virei para o outro lado e, contrariando a minha natureza, tentei dormir, nem que fosse só para calar os mortos (CARVALHO, 2002, p. 168).

Referências

ASSIS, Joaquim Maria Machado de. **Obra completa: vol. 1.** Rio de Janeiro: Nova Aguillar, 1996.

BARBERO, Jesus Martin. Novos modos de ler. In: **Revista de crítica cultural.** Santiago, nov. 1993, p. 19.

BENJAMIN, Walter. Sobre o conceito de história. In: _____. **Magia e técnica, arte e política.** 4. ed. São Paulo: Brasiliense, 1985.

BHABHA, Homi. **The location of culture.** London: Routledge, 1994.

CARVALHO, Bernardo. **Nove noites.** São Paulo: Companhia das Letras, 2002.

COUTINHO, Eduardo (Org.). **Guimarães Rosa.** Rio de Janeiro: Civilização Brasileira; Brasília: INL, 1983.

GLEDSON, John. **Machado de Assis: ficção e história.** Rio de Janeiro: Paz e terra, 1986.

GOLDMANN, Lucien. **A sociologia do romance.** 3. ed. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1976.

HABERMAS, Jürgen. **Pensamento pós-metafísico: estudos filosóficos.** Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro, 1990.

HEIDEGGER, Martin. **PoetryLanguageThought.** New York: Harper and Row, 1975.

MAINGUENEAU, Dominique. **O contexto da obra literária: enunciação, escritor, sociedade.** 2. ed. São Paulo: Martins Fontes, 2001.

MONTERO, Rosa. **A louca da casa**. Rio de Janeiro: Ediouro, 2004, p.157.

NASSAR, Raduan. **Lavoura arcaica**. 3. ed. São Paulo: Companhia das Letras, 1993.

PAES, José Paulo. **Gregos & Baianos**. São Paulo: Brasiliense, 1985.

PÉCORA, Alcir. Segredos e distorções. **Revista do Programa Avançado de Cultura Contemporânea da UFRJ**. Rio de Janeiro: <http://acd.ufrj.br/pacc/z/ensaio>. Acesso em 17 de julho de 2004.

PIGLIA, Ricardo. **Formas breves**. São Paulo: Companhia das Letras, 2004.

ROSA, João Guimarães. **Grande sertão: veredas**. 23. ed. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1986.

SAID, Edward. **The world, the text, and the critic**. Cambridge, Massachusetts: Harvard University Press, 1983.

SCHWARZ, Roberto. **Um mestre na periferia do capitalismo**. São Paulo: Duas Cidades, 1990.

YÚDICE, George. Estudos culturais y sociedade civil. In: **Revista de crítica cultural**. Santiago, mai. 1994, p. 47.