



COLÓQUIO/Letras

ISSN: 0010-1451 - Página principal / Homepage: <https://coloquio.gulbenkian.pt>

Contar e não contar em Bernardo Carvalho e Guimarães Rosa

Rosa Maria Martelo

Para citar este documento / To cite this document:

Rosa Maria Martelo, "Contar e não contar em Bernardo Carvalho e Guimarães Rosa", *Colóquio/Letras*, n.º 189, Maio 2015, p. 10-20.

EDIÇÃO E PROPRIEDADE

Contar e não contar em Bernardo Carvalho e Guimarães Rosa

ROSA MARIA MARTELO

O FACTO DE BERNARDO CARVALHO ter começado por ser jornalista de profissão não parece irrelevante quando se observa a eficácia com que o escritor explora a porosidade entre ficção e factualidade histórica ou documental, colocando os leitores em permanente estado de indecidibilidade. Nos vinte anos que se seguiram à publicação da sua primeira obra, a colectânea de contos *Aberração* (1993), Bernardo Carvalho criou diversos romances, entre os quais talvez seja de destacar *Nove Noites* (2002), *Mongólia* (2003) e *O Filho da Mãe* (2009), mantendo-se fiel a esta perspectiva. «A literatura quem faz são os outros», escreve com ironia o narrador, no final de *Mongólia*, depois de dizer que a obra se limitou a recolher dados (Carvalho, 2003a: 235). Nas breves notas que se seguem, pretendo pensar conjuntamente o romance *Nove Noites*, de Bernardo Carvalho, e o célebre conto «Meu Tio o Iauaretê», de Guimarães Rosa, que viria a ser integrado no volume póstumo *Estas Estórias*, mas foi publicado pela primeira vez em 1961, numa revista. Entre as duas obras, separadas por cerca de quarenta anos, há possibilidades de diálogo muito produtivas, que podem ajudar-nos a apreender diferentes papéis da indecidibilidade na narrativa ficcional.

*

Em 2003, aquando da edição portuguesa de *Nove Noites*, Jorge Marmelo recensou o romance para o jornal *Público*, entrevistando também o autor. O esforço do romancista brasileiro para manter não resolvidas quaisquer questões do livro era notório nas respostas à entrevista. Mesmo quando Marmelo procura saber «até que ponto as passagens relativas às viagens de avião com o pai [que o narrador recorda dos tempos de infância] são autobiográficas», Bernardo Carvalho evita dar uma resposta: «Uma das principais graças do livro é justamente essa: manter o leitor na dúvida», justificava (Marmelo,

2003: 9). Porém, *Nove Noites* exhibe na contracapa a fotografia de uma criança dando a mão a um índio, e a badana esclarece tratar-se do próprio autor «aos seis anos, no Xingu» (refiro-me à edição portuguesa, mas essa fotografia aparece noutras edições, até mesmo na capa).

O leitor deste romance permanecerá, de facto, na dúvida até ao fim, como é hábito com Bernardo Carvalho. Ou melhor: mesmo depois de ter chegado ao fim da leitura, continuará sem poder decidir muita coisa. *Nove Noites* gira em torno das condições da inexplicada morte de Buell Quain, um jovem antropólogo norte-americano, quando pesquisava no território xingu. São dados documentais o facto de este investigador ter vindo da Columbia University, sob orientação de Ruth Benedict, para estudar os índios, tendo permanecido no Brasil entre 1938 e 1939, primeiro fazendo um estágio junto dos Trumai e a seguir com os Krahô. Quain viria a morrer, presumivelmente por suicídio (enforcamento), depois de se ter cortado em várias partes do corpo com uma lâmina, assim encerrando tragicamente o seu regresso a Carolina, para onde seguia guiado por dois índios Krahô.

No livro, um narrador-jornalista tentará reconstituir os motivos da morte de Quain — fazendo-o renascer como personagem. Mas o antropólogo será igualmente recordado através do testemunho escrito do engenheiro Manoel Perna, que Bernardo Carvalho apresenta, mesmo nas entrevistas que concedeu, como personagem criada a partir de um efectivo amigo de Quain, autor de cartas que o romancista teria encontrado durante a pesquisa que antecedeu a concepção do livro. No romance, Perna é um engenheiro que vivia em Carolina, no Sul do Maranhão; documentalmente, sabe-se que foi um barbeiro conhecido de Quain, alguém que nutria afecto pelos índios e que os acolhia quando era necessário. Em 2008, a Unicamp publicou um *e-book* interessantíssimo com a correspondência de campo dirigida por antropólogos como Quain e Wagley, seu colega, a Heloísa Alberto Torres, também antropóloga e directora do Museu Nacional do Rio de Janeiro (Corrêa e Mello, 2008). Nas cerca de cem páginas dedicadas à correspondência trocada entre Heloísa e Quain, e depois entre Heloísa e todos quantos foram envolvidos nos problemas gerados pelo suicídio do antropólogo norte-americano, são muitas as cartas do barbeiro Perna, que, de resto, tem um estilo muito próprio, divertidamente pomposo, estilo que o romancista põe de parte¹.

No romance, Perna assume muito mais intimidade com Quain do que as cartas do barbeiro a D. Heloísa permitiriam deduzir. Afirma ter acompanhado Quain ao longo das nove noites referenciadas no título — «O que agora lhe conto é a combinação do que ele me contou e da minha imaginação ao longo de nove noites» (Carvalho, 2003: 61) — e, no testamento que vamos lendo ao longo do romance, dirige-se a alguém que presumivelmente deverá vir em busca do rasto de Quain, um homem que saberia mais do que ele próprio,

e portanto também muito mais do que o narrador-jornalista. Este último, o narrador que investiga, além de ser jornalista como Bernardo Carvalho, tem ainda a particularidade de partilhar com ele uma infância com passagens pelo Xingu, região onde o pai de Carvalho era efectivamente proprietário de terras, facto que promove uma certa porosidade entre narrador e autor.

Eis como tomamos contacto com o narrador-jornalista:

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 idéia de quem ele era até ler o nome de Buell Quain pela primeira vez num artigo de jornal, na manhã de 12 de maio de 2001, um sábado, quase sessenta e dois anos depois de sua morte às vésperas da Segunda Guerra. (17)

O leitor, que vem de ter acesso a um primeiro fragmento do testamento de Manoel Perna (cuja «fala» sempre é diferenciada pelo itálico), testemunho esse que começara com a frase «Isto é para quando você vier», pode, ao início, supor uma relação de interlocução entre estes dois narradores; mas, à medida que for lendo, perceberá que Manoel Perna tem em mente outro destinatário:

Isto é para quando você vier. É preciso estar preparado. Alguém terá que preveni-lo. Vai entrar numa terra em que a verdade e a mentira não têm mais os sentidos que o trouxeram até aqui. Pergunte aos índios. Qualquer coisa. O que primeiro lhe passar pela cabeça. E amanhã, ao acordar, faça de novo a mesma pergunta. E depois de amanhã, mais uma vez. Sempre a mesma pergunta. E a cada dia receberá uma resposta diferente. A verdade está perdida entre todas as contradições e os disparates. (9)

[...] Amanhã pego a balsa de volta para Carolina. Mas antes deixo este testamento para quando você vier e deparar com a incerteza mais absoluta. (10)

No romance, Manoel Perna deixa uma espécie de testamento para o mesmo destinatário de uma das cartas que Buell escrevera — a única que o engenheiro não fizera seguir por estar convencido de que essa carta deixaria à vista aquilo que Quain procurara esconder, talvez mesmo com a morte. Mas o «você» interpelado como aquele que vai entrar numa terra em que não é possível distinguir a verdade da mentira também envolve, obviamente, uma piscadela de olho ao leitor recém-chegado a este novo mundo.

O romance de Bernardo Carvalho faz-nos transitar entre testemunhos vários: ao longo do livro leremos o testamento do engenheiro, mas tanto nele como nas intervenções do narrador serão retomadas outras versões e ainda as cartas de Quain, discordantes umas das outras em vários pontos. A Heloísa Alberto Torres, a prestigiada directora do Museu Nacional e efectiva res-

ponsável pelo enquadramento dos vários antropólogos vindos da Columbia University, Quain escreverá a dizer que está «morrendo de uma doença contagiosa» (29), embora os índios assegurem depois a Manoel Perna não terem visto qualquer sintoma dessa doença (30, 33). Com efeito, o testemunho do engenheiro menciona que, aos índios, Quain teria justificado a necessidade de partir em função de más notícias familiares, dizendo-lhes que o pai tinha abandonado a mãe, ou explicando que a mulher o traíra com o irmão dele, conforme anota o engenheiro no testemunho, logo acrescentando: «mas eu sabia muito bem que não havia irmão nenhum» (33).

Como é evidente, não pretendo fazer o resumo do romance. Queria apenas mostrar que o leitor de *Nove Noites* é confrontado com sucessivas versões do percurso de Quain até à sua morte, frequentemente contraditórias entre si. O suicídio de Quain não pode ser retomado senão sob a forma de narrativa de um acontecimento que ninguém testemunhou. Apenas dois índios estavam com ele quando aconteceu, e, em rigor, nenhum estava presente no preciso momento em que Quain se teria enforcado, depois de ter cortado as veias em vários pontos com uma gilete. E esses dois índios já estão mortos quando o narrador começa a sua investigação, seis décadas depois.

Se, como diz ainda o engenheiro, «a verdade depende apenas da confiança de quem ouve» (32), convém sublinhar que as sucessivas versões encaixadas no livro têm, acima de tudo, o efeito de minar completamente essa confiança. O engenheiro conta o que sabe e o que lhe contaram, mas não se coíbe de acrescentar: «O que lhe conto é uma combinação do que ele me contou e do que imaginei. Assim também, deixo-o imaginar o que nunca poderei lhe contar ou escrever» (179).

Quain, por sua vez, deixa testemunhos contraditórios. Para dar alguns exemplos, na carta para Dona Júlia, secretária de Heloísa Alberto Torres, o antropólogo exprime consideração pela cultura brasileira (37), mas essa consideração desfaz-se inteiramente noutra carta, enviada a Ruth Benedict: «Há um monte de coisas sobre os brasileiros e as cidades brasileiras que me dão vontade de tirar a roupa e me masturbar em praça pública. Mas tento me controlar» (39-40). À sua orientadora, Quain dirá mesmo que «não dá para ser honesto nem mesmo com pessoas do tipo relativamente sofisticado, como dona Júlia» (40). Ou seja, entre uma carta e outra, entre um testemunho e outro, gera-se um processo de palinódia, um dizer e desdizer do qual é um bom exemplo o modo como se deduz a possibilidade de Quain ter sido traído pela mulher com o seu próprio irmão (109). Com efeito, a antropóloga que falara de Quain num jornal, dando a Bernardo Carvalho o motivo do romance, e com quem o narrador troca agora impressões, alerta para o facto de «os termos *irmão* e *cunhado* poderem ter, entre os índios, um sentido simbólico ou classificatório, ou seja, estar ligados à transmissão do nome, e

nada terem a ver com o parentesco consanguíneo» (113). E tanto assim que, mais tarde, ficaremos a saber que, «numa das cartas a dona Heloísa depois da morte do filho, Fannie Quain dizia que os Krahô o chamavam de ‘grande irmão’» (145). O que implica que, ao falar com os índios, Quain possa ter «usado» o termo irmão para sugerir uma relação de confiança e não de efectivo parentesco, sendo depois os índios entendidos literalmente nos seus relatos. Nesse caso, a hipótese de Quain ter sido traído pela mulher com o irmão deixaria de fazer sentido.

Percorrendo algumas das muitas análises do romance disponíveis na Internet, é fácil verificar que certos leitores excluem tudo quanto possa carrear dúvidas e chegam a uma conclusão unívoca. De um modo geral, os leitores que resolvem as ambiguidades e contradições consideram que o fotógrafo mencionado pelo engenheiro no testamento é o homem que, já no final do livro, está a morrer no mesmo quarto hospitalar em que estará internado o pai do narrador; e consideram ainda que Quain teria mantido com esse homem uma relação homossexual que o deixava pouco confortável e em situação de vulnerabilizar os índios e de se tornar também ele vulnerável. É uma leitura que o livro admite — ou mesmo induz, pois há várias sugestões da homossexualidade de Quain (cf. 170) —, sem excluir porém outras, diferentes ou complementares.

Pela minha parte, gostava de atentar num aspecto que é comum ao conto de Guimarães Rosa «Meu Tio o Iauaretê»: o facto de as duas narrativas consistirem na própria emergência de uma personagem. É aí que reside o fulcro de ambas; no entanto Guimarães Rosa propõe um contrato de leitura que nos permite supor que o homem-onça do conto é tão-só uma personagem de ficção, dessa ficção que lemos; já Bernardo Carvalho prova-nos que a sua personagem é um antropólogo com o mesmo grau de existência não ficcional dos irmãos Villas-Bôas, ou de Claude Lévi-Strauss (também presente no livro), embora depois considere, em entrevistas, que é melhor entender que, no romance, é tudo ficção.

Mas o certo é que *Nove Noites* inclui a reprodução de uma foto de Quain (de frente e de perfil); e também a reprodução de uma foto de 1939 na qual podemos identificar D. Heloísa nos jardins do Museu Nacional rodeada de vários antropólogos brasileiros e estrangeiros (entre eles Claude Lévi-Strauss e dois dos colegas de Quain, vindos como ele da Columbia University — Ruth Landes e Charles Wagley). Ou seja, o romance não nos deixa sequer margem para podermos imaginar a nosso prazer o rosto dessas personagens como ficções, pois elas são, de facto, figuras da história da antropologia no Brasil e no mundo. E todavia, no final do romance, e apesar de tanta factualidade documental, este mundo é claramente mais evanescente do que o do onceiro que virou onça no conto de Guimarães Rosa. Porquê? É esta a questão que me interessa.

Clara Rowland propôs uma excelente leitura da obra de Guimarães Rosa em *A Forma do Meio — Livro e Narração na Obra de João Guimarães Rosa* (2011), defendendo que «a forma é a questão da ficção rosiana», não no sentido de uma oposição entre a ficção e a forma que a organiza, mas ao nível do modo como mundo e ficção resistem à forma:

Se a oposição em causa não é, como tentarei demonstrar, uma oposição entre mundo e ficção, e sim uma oposição entre mundo *ou* ficção e a forma como condição de legibilidade, é essencial concentrar a atenção nas figuras dessa oposição, que ganharão corpo na encenação de gestos de *performance* [...] — os momentos em que o mundo e as histórias são postos em tensão com a materialidade de um suporte que lhes dá forma. (Rowland, 2011: 10)

Clara Rowland chama a nossa atenção para o modo como nas «encenações do ato narrativo», tão presentes na obra de Guimarães Rosa, «a tensão com a forma constrói-se numa tensão entre os ouvintes e o narrador, corpo da história, que põe em causa a sua delimitação e bloqueia, no sentido em que retém, a sua plena *transmissão*» (*ibid.*: 10-11). E a investigadora resume assim a sua tese: «na representação de situações de narrativa oral, a ficção de Rosa acentua precisamente a resistência do suporte à transmissão e nesse sentido aproxima a caracterização da narração de problemas associados à escrita e ao livro» (*ibid.*: 11). Ou seja, haveria nas narrativas de Guimarães Rosa um combate com um resto, resistente à transmissão, com um informe que a forma lutaria para enformar. E o mesmo acontece em Bernardo Carvalho; mas por certo que não do mesmo modo.

Em «Meu Tio o Iauaretê», assistimos à emergência de uma personagem no acto de se contar a alguém que não fala nunca e cujas participações no diálogo apenas conheceremos indirectamente. Clara Rowland cita, a esse propósito, Ettore Finazzi-Agrò: «De facto, como depois em *Grande Sertão*, na figura do interlocutor silencioso é fácil entrever a figura do autor, isto é, de quem fala através da voz silenciosa do outro: ‘o senhor assisado e instruído’, do romance, assim como o homem civilizado, ‘bonito, tão rico’, do conto — é, no fundo, o próprio Guimarães Rosa» (*apud* Rowland 2011: 103). Com efeito, só conheceremos o interlocutor do onceiro através das falas deste último: «Por que é que não deita? — fica só acordado me perguntando coisas, depois eu respondo, depois cê pergunta outra vez outras coisas? Pra que?» (*apud* Rowland, 2011: 93). Mas o tigreiro parece ser instado a falar, falar, até deixar bem claro, tanto para o interlocutor quanto para nós leitores, que a incumbência de «desonçar este mundo todo» com que fora posto naquele lugar se transformara em algo de radicalmente oposto: na metamorfose do onceiro em onça, caçador de humanos. Às onças, ele dá nomes de mulher (Maria-Maria) ou talvez nem tanto (Rapa-

-Rapa, Taticica, Tibitaba...; cf. Rosa, 2001: 211-12). De homens como o negro que antes vivera com ele, fala com nojo. Ao interlocutor, ele diz, referindo-se a Maria-Maria: «Se eu der mecê pra ela comer, ela come...» (Rosa, 2001: 220).

De tempos a tempos, as falas do onceiro vão deixando pistas: «Podia matar onça nenhuma não, onça parente meu, tava triste de ter matado...» (*ibid.*: 222); «fiquei com a vontade... Vontade doida de virar onça, eu, eu onça grande. Sair de onça, no escurinho da madrugada...» (*ibid.*: 223); «Quando melhorei, tava de pé e mão no chão, danado para querer caminhar» (*ibid.*). E é importante lembrarmos do fim do conto:

Ei, ei, que é que mecê tá fazendo?

Desvira esse revólver! Mecê brinca não, vira o revólver pra outra banda... Mexo não, tou quieto, quieto... Ói: cê quer me matar, ui? Tira, tira revólver pra lá! Mecê tá doente, mecê tá variando... Veio me prender? Ói: tou pondo mão no chão é por nada, não, é à-toa... Ói o frio... Mecê tá doido?! Atiê! Sai pra fora, rancho é meu, xô! Atimbora! Mecê me mata, camarada vem, manda prender mecê... Onça vem, Maria-Maria, come mecê... Onça meu parente... Ei, por causa do preto? Matei preto não, tava contando bobagem... Ói a onça! Ui, ui, mecê é bom, faz isso comigo não, me mata não... Eu — Macuncôzo... Faz isso não, faz não... Nhenhém... Heeé!...

Hé... Aar-rrâ... Aaãh... Cê me arrhoôu... Remuaci... Rêiucànacê... Araaã... Uhm... Ui... Ui... Uh... uh... êêê... êê... ê... ê... (Rosa, 2001: 235)

Ao analisar este excerto, Haroldo de Campos sublinhou que a fala do tigreiro (que é homem) «é tematizada por um ‘Nhem?’ intercorrente, quase subliminar, que envolve um expletivo-indagativo ‘Hein?’, mas que, como se vai verificando, é antes um ‘Nennhem’ (do tupi «Nhehê» ou «nheeng» [...]), significando simplesmente ‘falar’» (Campos, 1976: 49). É esse «nhem» que ele repete antes de morrer: «Nhenhém... Heeé!», o mesmo que já encontramos nas descrições do linguajar das onças: «Eh, ela falava comigo, jaguanhém, jaguanhém» (*apud* Campos, 1976: 49). Ou seja, ao onçar, o meio-índio fica mais perto do tupi, desestruturando a sintaxe e o léxico do português. E por isso, no final, a sua morte fica inscrita na forma de um discurso que se interrompe, reduzido a meia dúzia de monossílabos. Como salienta Haroldo de Campos, o homem-jaguar «enquanto conta, para seu hóspede desconfiado e que reluta em dormir, histórias de onça, está também falando uma linguagem de onça» (*ibid.*). E Campos acrescenta:

O hibridismo do fraseado é acentuado sempre que o referente contextual acena para a onça e seus atributos: «Eh, catu, bom, bonito, porá-poranga!» (onde «catu» = bom; «porá» ou «poranga» = bonito) é a transposição do

«pensamento» da onça, por exemplo. Como explica o onceiro: «Onça pensa só uma coisa — é que tá tudo bonito, bom, bonito, bom, sem esbarrar. Pensa só isso, o tempo todo, comprido, sempre a mesma coisa só...» (Campos, 1976: 50)

A tese de Clara Rowland de que, em Guimarães Rosa, mundo *ou* ficção combatem com a forma encontra neste processo discursivo a confirmação de uma «indistinção entre plano da narração e plano narrado» já que a forma do texto reitera o que conta (Rowland, 2011: 86). Embora Rowland se distancie de Campos para defender que «o desaparecimento brusco do texto, inenarrável precipitação no indefinido, ao eliminar o narrador, que era também o guia, afecta necessariamente também o outro preso no vazio que criou» (*ibid.*: 111), o certo é que a forma (a narração) legitima a narrativa do devir-onça do índio: quando ele não conta tudo, a sua falta de linguagem identifica-o como onça... e portanto conta o resto. E, em termos hermenêuticos, o leitor acaba de algum modo tranquilizado (pela forma, precisamente).

*

Se recupero a história do caçador de onças — «Aqui, roda a roda, só tem eu e onça. O resto é comida para nós» (Rosa, 2001: 201) —, é precisamente por causa desta garantia hermenêutica que encontramos na forma: a ponto de o conto terminar atestando a morte do personagem-narrador, assassinado pelo seu ouvinte em pânico, e dando-nos a confirmação da interpretação a que já chegáramos. E todavia, tal como em *Nove Noites* — «o que me interessou na história é que ela é insolúvel», diz Bernardo Carvalho — ou mesmo mais ainda, é propriamente o não contável que está em causa no conto, já que Guimarães Rosa parece passar muito perto da cosmologia que Eduardo Viveiros de Castro tem descrito através do conceito de perspectivismo ameríndio, cosmologia que considera «incompassível» com a cosmologia ocidental. Vejamos:

Tipicamente, os humanos, em condições normais, vêem os humanos como humanos e os animais como animais; quanto aos espíritos, ver estes seres usualmente invisíveis é um signo seguro de que as ‘condições’ não são normais. Os animais predadores e os espíritos, entretanto, vêem os humanos como animais de presa, ao passo que os animais de presa vêem os humanos como espíritos ou como animais predadores: «O ser humano se vê a si mesmo como tal. A lua, a serpente, o jaguar e a mãe da varíola o vêem, contudo, como um tapir ou um pecari, que eles matam», anota Baer (1994: 224) sobre os Matsigenka. Vendo-nos como não-humanos, é a si mesmos que os animais e espíritos vêem como humanos. Eles se apreendem como, ou se tornam, antropomorfos quando estão em suas próprias casas ou aldeias, e experimentam seus próprios hábitos e características

sob a espécie da cultura: vêem seu alimento como alimento humano (os jaguares vêem o sangue como cauí, os mortos vêem os grilos como peixes, os urubus vêem os vermes da carne podre como peixe assado etc.), seus atributos corporais (pelagem, plumas, garras, bicos etc.) como adornos ou instrumentos culturais, seu sistema social como organizado identicamente às instituições humanas (com chefes, xamãs, ritos, regras de casamento etc.). Esse 'ver como' refere-se literalmente a perceptos, e não analogicamente a conceitos, ainda que, em alguns casos, a ênfase seja mais no aspecto categorial que sensorial do fenômeno; de qualquer modo, os xamãs, mestres do esquematismo cósmico dedicados a comunicar e administrar as perspectivas cruzadas, estão sempre aí para tornar sensíveis os conceitos ou inteligíveis as intuições.

Em suma, os animais são gente, ou se vêem como pessoas.

(Castro, 2004: 227)

No conto, o onceiro também se vê como pessoa, mas vamos descobrindo (e o mesmo acontece com o seu interlocutor) que ele «é» onça, sendo enquanto onça que ele se vê como pessoa, bem como às onças que ali vivem (a sua humanidade é a das onças): «Elas sabem que eu sou do povo delas» (Rosa, 2001: 207). E portanto (assim vai percebendo, aterrado, o seu interlocutor), é como presas que ele vê os humanos. Repare-se na ambiguidade que progride nos parágrafos seguintes, através da passagem da terceira pessoa à primeira:

Onça, elas também sabem de muita coisa. Tem coisas que ela vê, e a gente vê não, não pode. Ih! Tanta coisa... Gosto de saber muita coisa não, cabeça minha pega a doer. Sei só o que onça sabe. Mas isso eu sei, tudo. Aprendi.

(*Ibid.*: 201)

Em contraste com este processo narrativo (e volto a lembrar que a primeira publicação do conto data de 1961), o que acontece em *Nove Noites* é que a forma não gera garantia hermenêutica alguma, tranquilidade alguma. Ou melhor, talvez apenas nos assegure que nada pode ser garantido. E passamos, assim, a um relativismo que não existe em Guimarães Rosa (pois este tematiza o perspectivismo, não o relativismo).

Recordemos a assertividade com que o onceiro narra (ainda que por vezes declare não ter feito o que acabara de contar) e compulsemos os registos narrativos de Bernardo Carvalho, sempre hipotéticos, sempre dubitativos. «O que lhe conto é uma combinação do que ele me contou e do que imaginei. Assim também, deixo-o imaginar o que nunca poderei lhe contar ou escrever», afirma o engenheiro no seu testamento (Carvalho, 2003: 179). E duas páginas a seguir o narrador-jornalista chega mesmo a asseverar que Manoel Perna

não fizera testamento algum: «Perna não deixou nenhum testamento, e eu imaginei a oitava carta» (181) (carta essa que nunca leremos), deixando-nos supor que afinal é ele o autor do testamento (óbvia constatação, mas apenas se virmos o narrador como «autor»), embora o que é contado a seguir o refaça como personagem-jornalista-romancista-autor.

*

É por isso que Quain, apesar dos seus pergaminhos de antropólogo efetivamente vindo dos Estados Unidos, com fotografia documental reproduzida no romance e tendo sido amigo de todos quantos podemos ver na outra foto que o livro inclui, em tudo idêntica a outras que o livro não inclui e estão disponíveis em ensaios de história da antropologia, acaba por se tornar muito mais evanescente do que o índio-jaguar do conto de Guimarães Rosa. Quando o narrador de *Nove Noites* chega ao Xingu, alguém lhe diz: «Eles estão mentindo para você» (138), e ele anota: «Era o mais próximo de alguma verdade a que eu tinha chegado» (*ibid.*). Uma vintena de páginas mais tarde, abre um livro de poemas. E anotará ainda:

Cada um lê os poemas como pode e neles entende o que quer, aplica o sentido dos versos à sua própria experiência acumulada até o momento em que os lê. Num fim de semana na praia, durante uma noite de insônia, semanas depois de começar a investigar a morte de Quain, e o mistério que a meu ver tinha ficado adormecido por sessenta e dois anos, abri ao acaso uma antologia do Drummond na página da «Elegia 1938»: «Trabalhas sem alegria para um mundo caduco, / onde as formas e as ações não encerram nenhum exemplo. / Praticas laboriosamente os gestos universais, / sentes calor e frio, falta de dinheiro, fome e desejo sexual. / [...] Coração orgulhoso, tens pressa de confessar tua derrota / e adiar para outro século a felicidade coletiva. / Aceitas a chuva, a guerra, o desempenho e a injusta distribuição / porque não podes, sozinho, dinamitar a ilha de Manhattan». (152-53)

A este mundo obtuso e injusto, a tradição moderna respondeu com a despragmatização da arte e a autonomia da forma. Na mesma linha de Drummond, vale a pena lembrar António Ramos Rosa em *Viagem através de Uma Nebulosa* (1960), retomando, um ano antes da primeira publicação da história do onceiro, os escuros tempos tematizados na «Elegia 1938»: «[...] não posso adiar para outro século a minha vida / nem o meu amor / nem o meu grito de libertação // Não posso adiar o coração» (Ramos Rosa, 2001: 42).

Bernardo Carvalho vem depois, começa a escrever já quase no século XXI. Apontado por vários como herdeiro de Jorge Luis Borges, faz do labirinto uma forma e um exemplo (veja-se a história de «O Arquiteto», em *Aberração*, na

qual as pessoas desaparecem nos pontos frágeis do desenho urbano). O leitor destes livros deve perder-se até ao fim, sem jamais encontrar o fio inteiro da história que procura, sempre apoiado nessa miopia própria da visão sectorial de quem está dentro do labirinto. Na verdade, importar os dados documentais para a ficção é, nos livros de Bernardo Carvalho, sobretudo o sintoma de um movimento inverso, o da exportação da ficção para o mundo que esperaríamos ver como documentável. De resto, o interesse da antropologia brasileira pela história de Quain teve, depois de *Nove Noites*, curiosas ramificações, como a publicação das cartas dos antropólogos a Heloísa Torres. A forma deste e de outros romances de Bernardo Carvalho, feita de pontes entre testamentos, versões, confissões, diários, cartas, é o exemplo desta perda de fronteiras. E não resgata nada, nem tranquiliza, em termos epistemológicos. Ou, pelo menos, não responde, como a forma de Guimarães Rosa responde, ainda que seja para nos dizer que a identidade é algo de muito precário.

NOTAS

[A Autora segue a antiga ortografia.]

- ¹ No e-book *Querida Heloisa/Dear Heloisa* é publicado um excerto de uma carta de Quain no qual ele fala de Manoel Perna como «o barbeiro cujo avô amansou os Krahô» (Corrêa e Mello, 2008: 63).

BIBLIOGRAFIA

- CAMPOS, Haroldo, *Metalinguagem*, São Paulo, Cultrix, 1976.
- CARVALHO, Bernardo, *Nove Noites*, Lisboa, Cotovia, 2003.
- , *Mongólia*, Lisboa, Fundação Oriente/Cotovia, 2003a.
- CASTRO, Eduardo Viveiros de, «Perspectivismo e Multinaturalismo na América Indígena», *O Que Nos Faz Pensar*, n.º 18, Set. 2004, p. 225-54. <http://www.oquenofazpensar.com/adm/uploads/artigo/perspectivismo_e_multipluralismo_na_america_indigena/n18EduardoViveiros.pdf>
- CORRÊA, Mariza, e Januária Mello (org.), *Querida Heloisa/Dear Heloisa: Cartas de Campo para Heloisa Alberto Torres*, Campinas, Núcleo de Estudos de Gênero — PAGU, Unicamp, 2008. <<http://www.bibliotecadigital.unicamp.br/document/?down=50808>>
- MARMELO, Jorge, «O Brasil Enigmático de Bernardo Carvalho / O jornalismo é uma pista falsa», *Público*, 12 Jun. 2003, p. 8-9.
- ROSA, António Ramos, *Antologia Poética*, org. Ana Paula Coutinho Mendes, Lisboa, Publicações Dom Quixote, 2001.
- ROSA, João Guimarães, «Meu Tio o Iauaretê», *Estas Estórias*, Rio de Janeiro, Nova Fronteira, 2001.
- ROWLAND, Clara, *A Forma do Meio — Livro e Narração na Obra de João Guimarães Rosa*, Campinas, Unicamp, 2011.