

# QUE NARRATIVA, QUE HISTÓRIA? (SOBRE A ERRÂNCIA NA PROSA DE BERNARDO CARVALHO)

Professor Doutor Paulo César Silva de Oliveira<sup>1</sup> (UNIG)

**Resumo:** Este trabalho visa ao estudo da ficção de Bernardo Carvalho, mais especificamente do romance *O sol se põe em São Paulo*, tendo em vista a questão da metaficção historiográfica e da errância sob o signo da *différance*. O trabalho propõe articular a relação entre o saber literário e os diversos saberes que se nutrem da discussão acerca da história, do novo homem e do último homem no jogo ficcional de Carvalho. O saber histórico, desconstruído em *O sol se põe em São Paulo*, é um campo de possibilidades e problematizações. A série literária será o palco incondicional do jogo (e) do pensamento e a teoria literária compreendida, neste contexto, como *locus de interlocução privilegiado*, integrando estes saberes e indagações ao discurso polissêmico da literatura.

**Palavras-chave:** pós-modernidade, história, literatura, ficção.

## Introdução

Este trabalho pretende investigar alguns elementos constantes na prosa de Bernardo Carvalho, mais especificamente no romance *O sol se põe em São Paulo*, publicado neste ano de 2007. Nossa proposta é ler o romance a partir de seu entrelaçamento com seus dois romances anteriores, *Nove noites* e *Mongólia*, os quais, a nosso ver, formam com *O sol se põe em São Paulo* uma, até o momento, trilogia da errância e do desenraizamento. Apoiados no conceito de narrador em Walter Benjamin, na teoria da metaficção historiográfica, de Linda Hutcheon e em nosso diálogo crítico com as obsessões de Carvalho, vamos propor a relação entre jogo e subjetividade como uma das portas de entrada para a obra mais recente do escritor.

## 1. O lugar de Bernardo Carvalho na prosa contemporânea

Nas narrativas pós-modernistas, o disfarce é um abrigo no qual se entrincheira uma vontade de revelação ou, em outras palavras, desejo de revelar ao abrigo do disfarce. As narrativas de Bernardo Carvalho parecem conter essa vontade, esse desejo, nutrindo-os com a mais pura invenção e jogo. Suas cartas postas à mesa desnudam um intrincado percurso textual cujo lance requer a participação ativa de seus leitores no enigma proposto, o qual articula história e estória, ambas dispostas e compreendidas como errância e destino, e já nesse momento necessitamos de um neologismo: **destinerrância**.

Errância parece ser a palavra-chave para um modo de escrita muito característico da literatura contemporânea. Dentre os muitos autores e romances que poderíamos conclamar, por imposição do tempo, destacaríamos, a partir dos anos 80 (principalmente), Caio Fernando Abreu (1996) e João Gilberto Noll (2002; 2004); e os bem mais recentes Chico Buarque (2003); Nelson de Oliveira (2002) e o próprio Bernardo Carvalho (2002; 2003; 2007), para ficarmos em pouquíssimos mas relevantes exemplos.

*Estranhos estrangeiros* (ABREU, 1996) é reunião de obras de diversos períodos, que vão de 1977 a 1996, ano de falecimento de Caio Fernando Abreu. Neste livro, encontramos alguns de seus projetos literários, como o de escrever sobre a condição de estrangeiro. Um dos contos, “London, London ou Ajax, Brush and Rubbish”, foi incluído na obra de 1996 por desejo de seu autor, que já o havia publicado originalmente em 1977, como nos conta o editor da obra. Isso demonstra uma insistente preocupação do escritor para com o tema da errância, tema esse que se radicaliza na prosa recente de João Gilberto Noll.

A trama de *Lorde* (2004) ambienta-se exatamente no aeroporto de Heathrow. Novamente Noll explora um personagem em trânsito, “aqueles que não param de se movimentar, partir e chegar” (2004, p. 9), geodispersos. Não por acaso, logo na página inicial do romance, delinea-se o périplo do narrador autodiegético: dois países, Brasil e Inglaterra; três cidades, Londres, São Paulo, Porto Alegre. Diáspora, deslocamento, dispersão são temas que Noll persegue obsessivamente. Em *Berkeley em Bellagio*, a perda da língua e a tentativa de recuperá-la são temáticas radicalizadas na tentativa do sujeito de recobrar sua unidade perdida: “... devagarinho vou ganhando a lembrança do meu português, a língua sai de mim em pedacinhos, escorrega de repente, apanho-a cansado, devolvo-a à minha boca...” (NOLL, 2002, p. 87). Com *Lorde*, a questão se desdobra a partir da tentativa de recuperação da memória: “Começava a compreender que eu tinha fugido de uma situação no Brasil. Não sabia ao certo qual – “cadê minha memória?”. Eu fora autor de livros, eu os trouxera. Corri até a sala. Lá estavam eles sobre a lareira” (NOLL, 2004, p. 43).

Assim como na obra de Caio Fernando Abreu, o problema da errância é continuamente posto e reposto na narrativa de Noll, que em suas últimas obras representa a trajetória de suas personagens circunscrita não mais somente ao espaço nacional, mas a um deslocamento global, em que a perda de referenciais como a memória e a língua natal nos dão conta de um sujeito que se apaga diante da impossibilidade de ser e permanecer no mundo.

A perda de identidade, tema freqüente na literatura contemporânea, vai encontrar em Bernardo Carvalho um autor em diálogo com a obra de Noll e Abreu, já porém com a inserção de um elemento estruturador marcante: a questão do jogo. A esse elemento liga-se a problemática da história, não mais a história *tout court*, mas o que pode revelar nas ruínas do passado o elidido da questão. Sobre isso, Walter Benjamin (1985, p. 223) dirá: “O cronista que narra os acontecimentos, sem distinguir entre os grandes e os pequenos, leva em conta a verdade de que nada do que um dia aconteceu pode ser considerado perdido para a história”. Essa indistinção norteia as escolhas temáticas marcantes de Carvalho. Desde sua estréia na ficção, o mote do jogo ficcional se estabelece a partir da suspeita, da dúvida, como bem apontou Wilson Martins (2002, p. 04), acerca do romance *Nove noites*: “... tudo permanecendo nos domínios dúbios em que a verdade se torna cada vez mais elusiva na medida mesmo em que parece próxima de esclarecer-se”. Martins é bastante perspicaz quando percebe que *Nove noites* é “uma esfera cuja circunferência está em toda parte e o centro em lugar nenhum” (MARTINS, 2002, p. 04). O próprio Bernardo Carvalho se define como um escritor da dúvida: “Eu queria saber o que meus personagens buscam” (CARVALHO, 2006, p. 20). Bernardo acredita que a desconfiança está no fundo da alma do brasileiro. É esse lugar “incomodo, desconfiado” que lhe interessa como escritor:

Você ganha muito pouco em ser brasileiro. Você não tem saúde, não tem educação, não tem trabalho, você não é respeitado como cidadão. E essa condição trágica pelo menos possibilita que você, como escritor, tenha uma percepção mais irônica, distanciada e desconfiada, a menos que seja cego, dessa construção. De um certo ponto de vista, não deixa de ser uma vantagem, uma percepção privilegiada (CARVALHO, 2006, p. 22).

## **2. Experiência, ficção e história: destinerrância**

Em *O sol se põe em São Paulo*, seu mais recente romance, essas questões estão como que amalgamadas. Este pode ser considerado um romance-síntese, até o presente, das obsessões de Carvalho. E é também aquele que mais profundamente toca nas questões essenciais de sua obra: disfarce, jogo, máscara, superposição de narradores e histórias, segredo, verdades reveladas que ao serem reveladas provocam mais suspeitas. A vontade do narrador de fugir do passado ao mesmo tempo em que nele se lança, por irremediável necessidade de saber-se, é levada ao paroxismo. Esse movimento provoca a história, distende seus estatutos, requer do sujeito não apenas a solução de um caso posto pela / para a história, mas a compreensão do recôndito, do que está à sombra e, parodiando Benjamin, que só nos escombros podem ser recuperados. Literatura de recuperação do

passado: é o que pode ser dito para começarmos a definir certas inquietações em *O sol se põe em São Paulo*.

Memória e história são privilegiadas nesta busca. Desde *Nove noites* (2002), passando por *Mongólia* (2003), até o mais recente, *O sol se põe em São Paulo* (2007), Carvalho vem montando e desmontando discursos históricos. À maneira dos narradores-viajantes descritos por Benjamin em “O narrador”, seus personagens nômades deparam contextos narrativos bastante singulares. Em *Nove noites*, o norte de uma “busca romanesca”, citando Wilson Martins (2002, p. 04), é o suicídio de um jovem e proeminente antropólogo americano que se mata de forma violenta enquanto tentava retornar à civilização vindo de uma aldeia indígena. Essa busca começa, como em geral começam as buscas romanescas dos narradores de Carvalho, quase por acaso. Um jornalista, sessenta e dois anos após o suicídio do antropólogo Buell Quain, lê por acaso um artigo de jornal sobre o episódio e resolve investigá-lo. A narrativa, à moda dos romances de Joseph Conrad, especialmente *O coração das trevas*, investida de outras formas e gêneros, as mais evidentes as do romance epistolar e do romance-reportagem, aliadas ao relato de aventuras e viagens, compõe um mosaico de referências, citações, que levam o leitor a uma dupla jornada: a do narrador que procura recuperar a história através do relato, semelhante ao relato do narrador sedentário do qual fala Benjamin no texto supracitado; e ao relato do narrador-viajante, o qual recolhe e divulga o saber, na tentativa desesperada e muitas vezes frustrada ou infrutífera de recuperar o passado e trocar experiências, corroborando o vaticínio benjaminiano de que a arte de narrar caminha para o fim (BENJAMIN, 1985, p. 97).

A questão da experiência é um tema obsessivo em Carvalho. No romance que sucede a *Nove noites*, *Mongólia*, novamente os relatos de viagem, de aventura, o memorialismo, as referências, outra vez, principalmente a *O coração das trevas*, de Conrad, criam um mosaico narrativo-dialógico que se estrutura na alternância entre três formas: o relato do narrador-diplomata; o diário acerca da busca a um jovem fotógrafo brasileiro desaparecido na Mongólia, que o diplomata-investigador escreve; e o próprio diário do jovem fotógrafo desaparecido. A única concessão que Carvalho faz ao leitor para que este possa melhor conduzir sua leitura – e que de certa forma já havia sido feita em *Nove noites* – é a alternância entre os três relatos, marcados por três tipos de letra, inferências paratextuais que os diferenciam. Como no romance anterior, a narrativa se inicia a partir de uma reportagem de jornal.

Em *O sol se põe em São Paulo*, o auxílio anterior, das letras marcando a troca de narradores e narrativas é suspenso. Permanece neste a questão da experiência, ou de sua perda; mantém-se a obsessão pelo romance investigativo, de reportagem, pela narrativa de viagens, bem como os relatos, ouvidos e repassados, as identidades fluidas e caoticamente recompostas pela narrativa etc. Entretanto, nesta obra, Carvalho pulveriza a narrativa e tira do leitor a possibilidade de recorrer aos artifícios paratextuais. A leitura deverá identificar as camadas superpostas de narradores e narrativas. Este trabalho nem de longe alivia a tarefa do leitor-modelo, pois além da superposição e subdivisão das narrativas há o problema da troca de identidades e a suspeita de que tudo não passa de um engano, de uma estratégia de escamoteação da dura realidade histórica que se desenha no destino dos personagens. Identificamos algumas dessas camadas narrativas, as quais estruturamos livremente, sem forçar uma hierarquização ou tentativa tosca de sistematização de cada elemento da construção ficcional de Bernardo. Tal operação serve apenas para que possamos melhor orientar parte de nosso breve excursus.

Há uma narrativa primária, mostrando o fracasso dos sonhos do narrador-escritor, o qual reflete e tece comentários existenciais acerca de si, do mundo, de sua decadência e crise, ocorrida no tempo do narrado, ou, se preferirmos, no nível da enunciação. Há uma narrativa secundária, a do relato dos acontecimentos acerca da vida do narrador-escritor, bastante próxima dos fatos e acontecimentos por ele vividos. Uma terceira forma narrativa observada é a de um relato que virá, e dos *insights* do narrador-escritor que daí decorrem. Predomina a prolepse, a trama de desarticula, tudo é envolvido por uma ponta de mistério. A história narrada pela senhora japonesa, a qual nomeamos “a suposta história em si”, fonte de todos os desdobramentos dos eventos futuros, seria a

quarta modalidade narrativa. O que se esconde por detrás desta história narrada, e faz parte da pesquisa investigativa do narrador-escritor seria a quinta camada narrativa. Destas cinco, resulta uma sexta: a história contada pelo narrador-escritor a um narratário, o “homem com o lábio leporino”, como é descrito ao longo do romance e que somente conheceremos nas últimas páginas do livro. A todas elas sobrepõe-se uma sétima narrativa, englobando todas as outras, que incide sobre o ambiente, a história, a sociedade, os costumes, a moral, enfim, e é uma espécie de supradiscurso, envolvendo todos os outros, determinando uma certa organização, precária e instável porque regida pela desconfiança, dúvida, mistério, segredo, marcas da inviolabilidade do discurso literário, o qual estrutura e desestrutura as idéias e verdades dispostas no jogo ficcional. Tal desenho que fizemos, repetimos, é esquemático, organizacional e leva em conta a impossibilidade de cada uma dessas narrativas identificadas existir separadamente e/ou autonomamente.

Recorrendo novamente a Benjamin, tentemos identificar nesta frase conhecidíssima um caminho para a reflexão romanesca acerca da obra de Carvalho: “as ações da experiência estão em baixa, e tudo indica que continuarão caindo até que seu valor desapareça de todo” (BENJAMIN, 1985, p. 198). Acrescentemos a ela o que Ortega y Gasset havia dito doze anos antes: “Pois bem: estilizar é deformar o real, desrealizar. Estilização implica desumanização. E, vice-versa, não há outra maneira de desumanizar além de estilizar” (ORTEGA y GASSET, 2001, p. 47). Em Carvalho, percebemos a desesperada tentativa de recobrar a experiência como forma de reafirmação do humano, aliada à estilização que pressupõe, por um lado, nossa identificação com a verdade do que é exposto e, por outro, nossa consciência de que toda verdade é irreal e ilusória. Em Benjamin e em Ortega y Gasset são levantados dois problemas, bem definidos por Gasset: “convivência” e “contemplação”. As contradições e paroxismos destes elementos não são estranhos, antes são caros a Bernardo Carvalho. A frase, repetida pela personagem Setsuko, ao longo de seus primeiros encontros com o narrador-escritor (“o melhor escritor é sempre o que nunca escreveu nada”) é um dos enigmas a serem observados na narrativa. Da mesma forma, o Japão evocado por Setsuko e o momento histórico ao qual seu relato se liga são expostos a uma máxima que norteia a narrativa: “Queria ter certeza de que eu não tinha ouvido falar deste ou daquele escritor. Precisava se certificar de que eu não tinha condições de reconhecer nada. Tudo tinha que ser novo para mim. De todo o modo, o Japão que ela ia me contar não mais existia. Se é que um dia existiu” (CARVALHO, 2007, p. 21).

Coloca-se aqui um problema para a pós-modernidade, ou melhor, para a ficção que se produz atualmente: há desconfiança em relação a uma verdade histórica que deve ser deslindada, bem como em relação ao historiador como alguém que detém a autoridade para tal tarefa. Daí o olhar oblíquo do ficcionista contemporâneo no que toca a historiadores e história. Como nos lembra Linda Hutcheon (1991, 142), o projeto pós-modernista é altamente contraditório, pois contesta algo com o qual se envolve profundamente. Isto é, assim como a história vai utilizar técnicas de representação ficcional, criando versões imaginárias para mundos históricos e reais – se é que possamos comprovar a veracidade desta tese de Hutcheon – o romance pós-moderno fará o mesmo e o inverso:

Ele faz parte da postura pós-modernista de confrontar os paradoxos da representação fictícia/histórica, do particular/geral e do presente/passado. E, por si só, essa confrontação é contraditória, pois se recusa a recuperar ou desintegrar qualquer um dos lados da dicotomia, e mesmo assim está mais do que disposta a explorar os dois (HUTCHEON, 1991, p. 142).

Ao representar ficcionalmente a recusa de se escolher um dos lados da organização dicotômica, a ficção de Carvalho, muito ao modo benjaminiano de compreensão da história, parte para uma série de microrelatos, de recuperação de vestígios, muitos deles falsos e enganosos, inserindo no macrocontexto histórico a visão periférica e subjetiva, individual, particular, deixando ao leitor a tarefa de reconhecer as regras de um jogo o qual, longe de apontar vencedores e vencidos, quer ser percebido e compreendido nos lances que o conformam. E nesse lance encontra-

se o sujeito, de feição heideggeriana, que para Kostas Axelos é apanhado no jogo de forças elementares de um mundo mediatizado. As linhas de força deste mundo são representadas, segundo ele, por três conjuntos: magia, mito e religião; poesia e arte; e um terceiro, correspondendo à política (AXELOS, 1974, p. 78-79).

Como nosso pensamento sobre o literário ainda é mimético e representacional, ainda que constantemente proclamemos a superação da *mimesis* e da representação, não conseguimos contornar certos ardis metafísicos que se insurgem, já a partir da língua, ela mesma metafísica por excelência. A questão do jogo, do jogo ficcional, não é apenas um capítulo no percurso diacrônico do fenômeno literário, mas um ponto privilegiado, de referência, para uma compreensão da literatura, a qual escapa às dicotomias oriundas do platonismo. As linhas de força com as quais a literatura lida são subconjuntos deste conjunto maior que é o jogo de forças elementares a que aludiu Axelos. A literatura põe em circulação o jogo do mundo, a saber: o jogo lingüístico, de signos e regras que estabelecem a linguagem; a lógica, que é o jogo autoregulado; o trabalho, ou seja, a própria essência do fazer-se jogo, luta visando ao poder, conforme previu Marx; e os jogos variados: amor, morte, vida, sexualidade etc. Axelos nos diz que a literatura é, assim, o próprio jogo do homem no mundo e o jogo do mundo no homem, mostrando-se como forma privilegiada de pensar e colocar em questão a problemática do próprio jogo humano, que ela explicita, trabalha, repete e reflete.

Para Jacques Derrida (1995, p. 41), a condição para se ler literatura consistiria “em que o próprio leitor crítico esteja exposto *a priori* e sem fim a alguma *leitura crítica*”. Se a literatura pós-moderna expressa essa vontade de jogar – com o leitor, consigo, com o devir – é porque ela resgata, de certa forma, a liberdade primitiva que nutre o espírito humano e, sendo a literatura expressão deste mesmo espírito, ela só pode se dar no espaço de liberdade em que a palavra “dicotomia” é estranha. Este espaço, conforme podemos ver abaixo, com Derrida (1995, p. 62) é refratário a toda apropriação dicotômica:

É porque a literatura pode jogar o tempo todo econômica, elíptica e ironicamente com essas marcas e não marcas, e portanto com a exemplaridade de tudo aquilo que ela diz ou faz, que sua leitura é, ao mesmo tempo uma interpretação sem fim, uma fruição e uma frustração sem medida: ela pode sempre querer dizer, ensinar, dar mais do que o faz ou, em todo caso, outra coisa. Mas como disse, a literatura apenas é exemplar naquilo que acontece em toda a parte, cada vez que há rastro (ou graça, quer dizer, cada vez que há alguma coisa a mais do que nada, cada vez que *há (es gibt)* e que isso dá sem retorno, sem razão, gratuitamente, e *se houver* o que há então, isto é, *testemunho*) e antes mesmo de todo *speech act* no sentido estrito.

Essa possibilidade de a literatura falar de si e exceder-se a si – por ser algo que não é si mesmo mas o excesso de si, testemunho e já o não-testemunho, linguagem e já a negação da linguagem, história e já o não-histórico – faz da ficção pós-moderna um discurso ao mesmo tempo referencial e auto-referencial, o qual transforma em matéria ficcional aquilo mesmo que procura desconstruir. Assim, a literatura “diz, faz sempre outra coisa, uma coisa diferente dela mesma, ela mesma que, aliás, é apenas uma coisa diferente dela mesma. Por exemplo ou por excelência: filosofia” (DERRIDA, 1995, p. 62).

Sendo assim, estabelecemos, em nossa interpretação de *O sol se põe em São Paulo*, alguns elementos para a compreensão do jogo ficcional de Carvalho, que é homólogo ao processo metaficcional historiográfico de que nos fala Linda Hutcheon. A literatura participa do jogo do mundo no homem, e do homem no mundo, conforme nos mostra Axelos, sendo ela mesma e outra coisa, isto é, literatura é filosofia, segundo Derrida. A compreensão da natureza da matéria literária a partir desses pensadores nos fornece mais alguns parâmetros para o estudo da obra de Bernardo Carvalho, seja em seu conjunto ou nas suas obsessões mais recentes.

Podemos dizer que os narradores-personagens de Carvalho fazem da profissão nômade um espelho de sua própria relação com o mundo. Em sua obra, o modo de compreensão do mundo se dá

na instabilidade, na mobilidade e na capacidade de abertura para o mistério e o desconhecido. Em seu texto, a vida nômade, homóloga ao que se projeta em uma sociedade globalizada, anula o gregarismo e o enraizamento, que, conforme nos advertiu Benjamin, encontram-se em baixa.

Os personagens centrais de Carvalho têm em comum o sentimento e a experimentação do fracasso, especialmente em relação a seus projetos de vida, abortados ou adiados. Neste sentido, dialogam profundamente com o grande artífice do fracasso e suas reverberações no século XX: Machado de Assis. Ainda que Carvalho nos diga que é difícil encontrar influências seguras de outros autores em sua obra, o vazio que ronda o projeto de vida de suas criaturas ficcionais em muito se assemelha à profecia melancólica de Machado para o sujeito moderno e representada em sua galeria de seres fracassados e anódinos, profecia de certa forma corroborada pela filosofia de Benjamin, quando este fala da morte da experiência autêntica e confirmada por Carvalho, com seus narradores e personagens de vidas malogradas.

Os narradores de Bernardo Carvalho têm o desejo de narrar, embora saibam da sua inapetência para o projeto. Não crêem na verdade, nem que haja futuro para a literatura. Neste sentido, vejamos esta passagem em *Mongólia*:

Não me resta muito a fazer senão protelar mais uma vez o projeto de escritor que venho adiando desde que entrei para o Itamaraty aos vinte e cinco anos, sendo que agora, aos sessenta e nove, já não tenho nem mesmo a desculpa esfarrapada das obrigações do trabalho ou o pudor de me ver comparado com os verdadeiros escritores. A literatura já não tem importância. Bastaria começar a escrever. Ninguém vai prestar atenção no que eu faço. Já não tenho nenhuma desculpa para a mais simples e evidente falta de vontade e de talento (CARVALHO, 2003, p. 11).

Ou em outro momento, em *O sol se põe em São Paulo*:

Eu queria mostrar que a literatura é uma forma de se adiantar aos fatos e de fazer, por meio da ficção, previsões que soariam disparatadas na boca de alguém que se dispusesse a alardeá-las na vida cotidiana. Queria provar a tese de que a literatura é (ou foi) uma forma dissimulada de profetizar no mundo da razão, um mundo esvaziado de mitos; que ela é (ou foi) um substituto moderno das profecias, agora que elas se tornaram ridículas, antes que a própria literatura também se tornasse ridícula (CARVALHO, 2007, p. 23).

A narrativa de Carvalho é construída no desdobramento incessante dos relatos, micro-relatos, superposição e justaposição de narradores. Sua técnica é a do mosaico, embora haja um controle bastante lógico de tudo o que é dito e da forma como é dito, e isto dentro de uma aparente babel discursiva.

O relato do detalhe, da vida miúda, daquilo que é considerado menor, alia-se ao relato dito maior, o da história oficial; envolve sujeitos e discursos que, entretanto, já não podem ser explicados pelo *grand récit*. Antes, a micro-história aparece como possibilidade de reunião, de reconstrução de uma parte do que foi a existência e a experiência subjetiva.

A natureza do jogo, seja ele filosófico, intertextual, discursivo, em suas várias formas e denominações, confunde-se com a natureza da escrita de Carvalho. Conforme nos mostra Axelos, citando Heidegger (AXELOS, 1974, p. 77), o jogo é a essência mesma do ser, pois o ser pensa a partir do jogo e não o inverso. O sentido do ser seria aquilo mesmo que é esquecido pelo ser humano, o que nos leva à conclusão de que o ser e o ser humano se dissociam: o sentido do ser passa a residir no jogo.

A narrativa de Bernardo Carvalho não conhece limites geográficos, a não ser os do mundo. Não há possibilidade de se ler seus romances como sendo puramente brasileiros; no entanto, não se duvida de que o que se está lendo é romance brasileiro contemporâneo, confirmando as palavras de Derrida, para quem a literatura excede a si própria e a suas limitações.

Embora a história seja conclamada a todo o momento, não há narrativa histórica propriamente dita, mas o que Hutcheon chamará de metaficção historiográfica. Tal metaficção é provisória naquilo que pretende mostrar como resposta aos questionamentos encaminhados. A maneira como conhecemos o passado e a forma como nos voltamos a ele para compreendê-lo são nubladas pela instabilidade dos fatos; é também a evidência do que a metaficção historiográfica porá em cena. Linda Hutcheon (1991, p. 161) vai nos dizer que

Assim como a ficção histórica e a história narrativa, a metaficção historiográfica não consegue deixar de lidar com o problema do *status* de seus “fatos” e da natureza de suas evidências, seus documentos. E, obviamente, a questão que com isso se relaciona é a de saber como se desenvolvem essas fontes documentais: será que podem ser narradas com objetividade e neutralidade? Ou será que a interpretação começa inevitavelmente ao mesmo tempo em que a narrativização? A questão epistemológica referente à maneira como conhecemos o passado se reúne à questão ontológica referente ao *status* dos vestígios desse passado.

Hutcheon toca aqui em questões importantíssimas para o debate multicultural que se trava na e pela reflexão histórica, pois compreende que os discursos históricos também constroem uma imagem do outro e da história, só possíveis nos locais da cultura aos quais historiadores ou críticos pertencem ou são por eles atravessados. Neste sentido, *Mongólia*, *Nove noites* e *O sol se põe em São Paulo* nos nutrem com problematizações agudas. O diálogo surdo entre o velho diplomata de *Mongólia* com o espólio literário do diplomata-investigador, chamado de Ocidental pelos nômades mongóis, é composto pelos vestígios de uma história relegada ao fundo de uma dispensa e dele resgatada, sintomaticamente: no cômodo de quinquilharias e objetos esquecidos se encontram os documentos do Ocidental, que o velho diplomata nunca pensou ler e que serão recuperados somente a partir da ciência da morte do ex-funcionário. A partir da leitura desses textos, as observações pré-concebidas do jovem diplomata sobre a China e sua visão deturpada de uma nação que não conhece em sua diferença serão desconstruídas pelo velho diplomata, que questiona, neste percurso, sua própria visão dos acontecimentos e da história, conforme aumenta a dúvida sobre a verdade e a complexidade dos fatos narrados.

A tarefa do romance pós-moderno não é a de apresentar respostas à história, como já dissemos, por intermédio de Linda Hutcheon. Em *Nove noites*, o suicídio de Buell Quain acontece em um momento crítico de nossa história, a ditadura Vargas e durante o processo de colonização e ocupação das áreas indígenas, sendo a presença de um antropólogo estrangeiro bastante sintomática para a construção do mistério em torno de seu suicídio. Teria a mata o enlouquecido? O suicídio teria sido motivado por questões íntimas? Ou seria a morte do antropólogo parte de uma trama política? Por que os índios insistiam em manter sigilo sobre o caso? Que relações obscuras mantinha o antropólogo com os povos objetos de sua investigação científica? As questões não são respondidas em sua totalidade, e paira sempre uma lacuna para que a interpretação do fato histórico seja posta ao historiador/leitor/investigador, seja ele o profissional da história, o crítico ou o leitor-empírico. Para quaisquer tipos possíveis de leitor, há a tarefa de organizar o caos narrativo a fim de que se verifique os fatos – problema específico da história – e sua veracidade – questão mais específica da literatura. Confundidas as duas noções, a de verificação e de veracidade, a narrativa pós-moderna em seu modelo metaficcional historiográfico deixa aos leitores o trabalho de completar os espaços deixados pela indefinição dos fatos e relatos.

Em *O sol se põe em São Paulo*, a construção do personagem principal, também ele o principal narrador, é bastante ambígua e instigante. A condição nômade do personagem – desempregado, abandonado pela esposa, desenraizado – é sintomática:

Se no início ainda podia parecer uma veleidade adolescente, com os anos acabou se revelando uma reação natural à constatação de que eu tinha esgotado todas as chances de fazer parte deste mundo, de me sentir integrado a ele, e que não bastava

falar português, ter nascido e viver no Brasil, era preciso escrever também, para não correr o risco de algum dia ter de pisar no Japão, por necessidade, sem conseguir dizer mais que duas frases em japonês, como minha irmã (...) Voltar ao Japão como operário (apesar de nunca ter posto os pés lá antes) seria perpetuar o fracasso e o erro, a fuga apenas nos afundava ainda mais no inferno. A literatura podia ser a minha miragem, mas pelo menos era uma forma de abraçar o inferno como pátria. No fundo, era nisso que eu acreditava. Escrever em português era para mim uma forma de romper com a ilusão de imigrantes dos bisavós (que era possível escapar ou voltar atrás) e reconhecer de uma vez por todas que estamos todos amaldiçoados, onde quer que seja. Sempre. E que o Céu é aqui mesmo (CARVALHO, 2007, p. 20).

A condição de neto de imigrantes precisa ser negada; o passado apagado; e o presente vivido com a intensidade de uma busca que se esgota nele mesmo. O romance ficcionaliza, representa esse destino, essa maldição: “Assim como as obras não podiam estar separadas dos contextos em que eram criadas, assim como não podiam escapar ao presente, nós também não” (CARVALHO, 2007, p. 10). E no entanto essa história, que tem origens no Japão e provoca no “escritor” a angústia de encontrar a verdade, desmente sua fala. Ele mesmo, mais adiante irá se contradizer: “No fundo sou um moralista. O mundo está cheio deles. É um azar quando se tornam escritores. Estão sempre prontos a dar opinião sobre tudo” (CARVALHO, 2007, p. 16). Impelido a completar a história, a desvendar mistérios postos pela velha senhora japonesa, o narrador-escritor se impõe uma viagem ao Japão do qual não queria nenhuma recordação. Novamente a menção a Joseph Conrad: sua viagem é um mergulho no coração das trevas de um passado misterioso, em que a história do Japão e a própria história do Brasil se imbricam. A escritura, ou a possibilidade da escrita desse passado oculto, será sempre compreendida como destino e errância, ou, no vocabulário derridiano: **destinerrância**. Assim se resume essa narrativa de desacordos:

O que Michiyo me propôs foi um aprendizado e um desafio. Deve ter reconhecido em mim a insatisfação que também a fez correr até onde o sol se põe quando devia nascer e nasce quando devia se pôr, para revelar tempos sombrios. Deve ter reconhecido o desacordo em mim. Quis me tomar escritor, o que não sou. E me fazer escrever na frente de batalha, “onde a civilização encontra a barbárie e deixa entrever o que dela traz em si”, nesta cidade que não pode ser o que é, uma história de homens e mulheres tentando se fazer passar por outros para cumprir a promessa do que são: um ator a quem proíbem atuar; um homem que precisa deixar de ser quem é para lutar pelo país que o rejeita; outro que já não pode viver com o próprio nome, pois morreu numa guerra de que não participou; uma mulher que só ama quando não podem amá-la; um escritor que só pode ser enquanto não for. Uma história de parias, como eu, e os meus, gente que não pode pertencer ao lugar onde está, onde quer que esteja, e sonha com outro lugar, que só pode existir na imaginação em nome da qual ela me contou uma história que pergunta sem parar a quem a ouve como é possível ser outra coisa além de si mesmo (CARVALHO, 2007, p. 164).

Se a história não pode mais ser reapropriada em sua totalidade, também é certo que nada pode ser considerado perdido para ela. Mesclam-se, deste modo, biografia, autobiografia, ficção, relato, documentos, memória, rememoração, oralidade, cartas, bilhetes, casos ouvidos e / ou entreouvados etc., elementos que visam a retrair o passado no presente, percebido esse passado, conforme nos ensinou Benjamin, por um relampejo do que foi em um momento de perigo. O passado e o presente, bem como o futuro, só podem ser percebidos na repetição, nos mostra Edward Said (1993, p. 113): “repetition restores the past to the scholar, illuminating his research by an inexhaustible constancy”. A repetição, diz Said, é o retorno da experiência, que acumula significados; contém a experiência de um modo específico; restaura o passado em sua constância.



Não há tempo para esmiuçarmos em detalhe neste fim de trabalho as teorias de Said e seu (grande) alcance para o que ora pesquisamos na prosa de Bernardo Carvalho. No entanto, é preciso frisar sua compreensão da repetição e da ironia como modo de entendimento da modernidade e dos tempos pós-modernos. Não se pode ler Bernardo Carvalho sem essa compreensão do papel da ironia e da repetição e de como elas são estabelecidas em seu texto. Said nos mostra que a repetição tem a capacidade de deslocar-se da reagrupação imediata da experiência para a reconfiguração e redistribuição mediada da experiência (SAID, 1983, p. 125). A busca da verdade histórica se estabelece sempre na repetição que produz diferença. Daí que essa busca e seus efeitos são dialógicos, não instauram uma verdade efetiva, antes provocam a transitoriedade da verdade, a qual, necessariamente, precisa ser buscada. A simples recusa do passado histórico é apenas ahistoricismo, tão danoso quanto o historicismo que pretende estabelecer verdades sem perceber que toda formulação parte de um local da cultura, de onde o sujeito fala, sujeito este atravessado por discursos. Migrando para a literatura, tais conceitos vão definir o que Barthes compreendeu por obra-prima, ou seja: toda obra-prima moderna é uma impossibilidade, fruto de “um engajamento fracassado” (BARTHES, 1999, p. 35).

## Conclusão

Portanto, para encerrar este breve excuro, podemos estabelecer na leitura da recente produção ficcional de Bernardo Carvalho a questão do fracasso, ou do “engajamento fracassado”, como propôs Barthes como um dos modos de entrada em seus textos. Junto à questão da metaficção histórica – que procura compreender as estratégias ficcionais pós-modernas na forma como se manifestam no romance atual, ou seja, apropriando-se da história como elemento essencial para a compreensão da matéria ficcional, ao mesmo tempo em que a desconstrói como instrumento de compreensão da realidade – e ao papel da repetição e da ironia, conforme aludidas por Said, formam um conjunto crítico-textual com o qual podemos contar na sempre paradoxal tarefa de estabelecer entendimentos, ainda que precários, da complexa ficção contemporânea.

A obra de Carvalho, especialmente a sua produção recente e, neste ensaio, em *O sol se põe em São Paulo*, em particular, propõe aos leitores uma série de enigmas que a leitura cerrada desvenda ao mesmo tempo em que encobre. O paradoxo da pós-modernidade é aqui a mais perfeita tradução do que os narradores do fracasso, conclamados por Bernardo Carvalho, vivenciam na sua constante busca e errância. E é com uma de suas falas que encerramos nossas inquietações: “Agora era a minha vez de sentir a dor dos personagens que tudo perdem. O meu romance começa aqui” (CARVALHO, 2007, p. 93).

## Referências bibliográficas

- ABREU, Caio Fernando. **Estranhos estrangeiros & Pela noite**. São Paulo: Companhia das Letras, 1996.
- AXELOS, Kostas. **Horizons du monde**. Paris: Minuit, 1974.
- BARTHES, Roland. **Crítica e verdade**. 3. ed. São Paulo: Perspectiva, 1999.
- BENJAMIN, Walter. **Magia e técnica, arte e política**. 4.ed. São Paulo: Brasiliense, 1985.
- BUARQUE, Chico. **Budapeste**. São Paulo: Companhia das Letras, 2003.
- CARVALHO, Bernardo. **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.
- DERRIDA, Jacques. **Paixões**. Campinas, SP: Papirus, 1995.
- HUTCHEON, Linda. **Poética do pós-modernismo: história, teoria, ficção**. Rio de Janeiro: Imago, 1991.
- LAUB, Michel. Bernardo Carvalho. **Entrelivros**, Rio de Janeiro, n. 13, p. 20-25, mai. 2006.
- MARTINS, Wilson. Busca romanesca. **O Globo**, Rio de Janeiro, 14 de dezembro de 2002. Prosa & Verso, p. 04.

NOLL, João Gilberto. **Berkeley em Bellagio**. Rio de Janeiro: Objetiva, 2002.

----- . **Lorde**. São Paulo: Francis, 2004.

OLIVEIRA, Nelson de. **A maldição do macho**. Rio de Janeiro: Record, 2002.

ORTEGA Y GASSET, José. **A desumanização da arte**. 3.ed. São Paulo: Cortez, 2001.

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

---

<sup>1</sup> Paulo OLIVEIRA é Doutor em Poética pela Universidade Federal do Rio de Janeiro.e professor adjunto da Faculdade de Educação e Letras da Universidade Iguazu (UNIG).

E-mail: [paulo.centrorio@uol.com.br](mailto:paulo.centrorio@uol.com.br).