

O olho da história: ficção e ruína na obra de Bernardo Carvalho
The history's eye: fiction and decay in Bernardo de Carvalho's work

Paulo César Oliveira*

Larissa Moreira Fidalgo†

RESUMO: Com ênfase na perspectiva de Dominique Maingueneau, para quem dito e dizer, texto e contexto são indissociáveis; na reflexão acerca do conceito de história, na filosofia de Walter Benjamin, e em conjunto com a leitura do romance *Nove noites*, de Bernardo Carvalho, o presente trabalho tem como objetivo analisar os aspectos constituintes das cenas de enunciação da ficção brasileira contemporânea. Desse modo, verificaremos de que maneira a desconstrução das tradicionais fronteiras entre Literatura e História reconfiguram as relações entre obra e sociedade em um campo literário conflituoso. Em *Nove noites*, propomos uma leitura que seja, ao mesmo tempo, um modo de entrada peculiar que nos dê conta das relações entre história e literatura e um modo de compreender o contemporâneo como palco das tensões entre as perspectivas discursivistas e as clássicas abordagens tradicionais da série ficcional.

Palavras-chave: Ficção brasileira. Contemporaneidade. História.

ABSTRACT: Emphasizing the perspectives of Dominique Maingueneau, to whom what is stated and the way it is said, text and context are not dissociable; also focusing on Walter Benjamin's philosophical reflection on the concept of history; and, finally, on the reading of the novel *Nove noites*, by Bernardo Carvalho, this article aims at analyzing the constitutive aspects of the scenes of enunciation in contemporary Brazilian fiction. Therefore, we will examine the bases on which the deconstruction of the traditional borders that link Literature and History to the opposition between work of art and society in a conflicting literary field. Thus, we propose a kind of reading of *Nove noites*, at the same time, that understands the so-called contemporary age as a stage in which the tensions between discourse analysis and the classical approaches in literature are enacted.

Key words: Brazilian fiction. Contemporary age. History.

INTRODUÇÃO

De tal maneira as relações entre história e ficção estão imbricadas na obra de Bernardo Carvalho, que se torna imprescindível ao crítico reconhecer o estabelecimento dessa interdependência como elemento não só estrutural, mas também constitutivo dos diversos fenômenos discursivos com que a ficção desse autor brasileiro contemporâneo nos alimenta.

* Doutor e Mestre em Poética pela UFRJ, professor titular da UNIABEU e professor adjunto de Teoria Literária da UERJ

† Bolsista PIBIC UERJ

Ao institucionalizarmos um projeto intitulado *Viagens reais e imaginadas*¹, soubemos, desde o início, da necessidade de um trabalho paciente e do risco que envolvia tal empreitada: estabelecer uma oposição entre real e imaginação soa não só anacrônico, como pode revelar ainda um insistente resquício romântico que retorna, mesmo inconscientemente. Entretanto, lido como provocação, no sentido daquilo que procura trazer à voz, dar voz ao que precisa ser colocado em circulação – ou seja, circulação de saberes e sentidos que já é desconstrução – o antagonismo se revela produtivo, pois tal tensão pressupõe reações, respostas, objeções, e esses elementos são a química constitutiva do óleo que movimenta a máquina da Teoria Literária.

A exposição ao perigo, segundo Walter Benjamin, é algo de que não se pode esquivar quando se trata de discutir a questão da história, também esta marcada por uma tomada de posição daquele que a investiga e que, nesse processo, deve diferenciar o materialismo histórico do historicismo, conforme anuncia o filósofo. Para Benjamin (1985, p. 225), o materialista histórico contempla os bens culturais com distanciamento e horror, enquanto o investigador historicista estabelece uma relação de empatia com os vencedores da história. Os bens culturais seriam, portanto, despojos da história, aquilo que para a parte vencida é vetado, embora a existência de tais bens se deva também a essa “corveia anônima”. Decorre daí a importante assertiva benjaminiana de que “nunca houve um monumento da cultura que não fosse também um monumento da barbárie” (BENJAMIN, 1985, p. 225). Se a cultura jamais é isenta de barbárie, conclui Benjamin, tampouco os processos de transmissão dessa cultura poderão se eximir da barbárie. À diferença do historicismo, o materialismo histórico procura desviar-se dos processos de barbárie da cultura, estabelecendo para si a tarefa de ver o que na história é o eludido da questão.

Na relação estabelecida pela obra artística com os meios de produção, de transmissão e circulação, o autor, na era moderna, será elemento de especial posição no campo intelectual. Para uma sociocrítica da literatura, isolar a obra apenas no âmbito de sua economia interna foge a um tratamento das relações entre história e ficção que se supõe dialético. Os objetos da cultura jamais se dissociam dos contextos em que interagem, e esses elementos, que comumente chamamos de extraliterários, não podem ser simplesmente descartados em nome de uma supremacia da economia interna ou de uma (algumas vezes, legítima) demissão da figura do autor. Ao contrário, para nosso processo investigativo, é preciso que se tenha em conta o papel do artista como um elemento vivo, dinâmico, dentro do campo literário, o que, por isso, denota sua situação sempre instável e problemática nas relações estabelecidas com o campo intelectual.

Pierre Bourdieu nos mostra que a sociologia da criação intelectual precisa estabelecer seu próprio objeto e seus limites. As relações que um criador estabelece com sua obra serão afetadas pelo sistema de relações sociais no qual se realiza a criação: “o campo intelectual, da mesma maneira que o campo magnético, constitui um sistema de linhas de força” (BOURDIEU, 1968, p. 105) que se agregam e opõem historicamente em um tempo dado. Inequivocamente, a importância dessa questão levantada por Bourdieu já havia sido, sob determinado viés, estabelecida em um texto menos discutido de Walter Benjamin (1985, p. 122):

Quando a crítica materialista abordava uma obra, costumava perguntar como ela se vinculava às relações sociais de produção da época. É uma pergunta importante. Mas é também uma pergunta difícil. Sua resposta não é sempre inequívoca. Gostaria, por isso, de propor uma pergunta mais imediata. Uma pergunta mais modesta, de vó mais curto, mas que em minha opinião oferece melhores perspectivas de ser respondida. Em vez de perguntar: como se vincula uma obra com as relações de produção da época? É compatível com elas, e portanto é revolucionária? – em vez dessa pergunta, ou pelo menos antes dela, gostaria de sugerir-vos outra. Antes, pois, de perguntar como uma obra literária se situa no tocante às relações de produção da época, gostaria de perguntar: como ela se situa *dentro* dessas relações?²

Ao lado de uma mirada materialista-histórica que visa a dar voz aos excluídos, para Benjamin importa, da mesma forma, estabelecer a própria relação dos atores no campo intelectual, compreendendo esses processos no âmbito de um sistema de linhas de força (conforme Bourdieu) que não pode simplesmente ser definido apenas por oposições e atrações. Se o autor desponta, em determinadas épocas e em determinadas correntes críticas, como elemento crucial, não se pode esquecer que suas obras, ou seja, suas produções, também exercem funções determinadas e desempenham papéis diversos, multifacetados e determinantes no conjunto das relações literárias dadas em um determinado momento histórico. Conforme Benjamin (1985, p. 122), essas relações não se dissociam da técnica, conceito pelo qual o filósofo pretende criar os meios de reflexão acerca dos produtos literários que os relacione à análise social, ao lado da crítica materialista. Assim como Bourdieu vai nos mostrar que as relações entre o escritor e sua época estão vinculadas aos modos de produção e circulação dos bens simbólicos, em Benjamin a abordagem materialista e histórica também pressupõe a necessidade de se compreender os fenômenos que enredam o sujeito do conhecimento histórico. Em oposição ao historicismo, que culmina “legitimamente na história universal”, a historiografia materialista “se distancia dela talvez mais radicalmente do que qualquer outra” (BENJAMIN, 1985, p. 231). A célebre frase benjaminiana, de que o cronista

não deve distinguir os acontecimentos grandes dos pequenos, aqui se revela de fundamental relevância ao que se dirá acerca da obra de Bernardo Carvalho. Mas antes, retomemos algumas questões cruzadas, em Bourdieu e Benjamin.

Em Pierre Bourdieu, o movimento histórico que retira a obra artística do âmbito do pequeno círculo e a leva ao grande público já estava manifesto pelas relações dinâmicas contidas na alegoria da perda da aura (BENJAMIN, 1985, p. 168): “o que se atrofia na era da reprodutibilidade técnica da obra de arte é a sua aura”. A ideia romântica do gênio e da arte como realidade superior havia estabelecido, nos mostra Bourdieu (1968, p. 110), uma “ideologia compensadora” que a sociedade industrial viria a ameaçar, inclusive fazendo pesar sobre o conceito de autonomia artística o gigante do mercado. Mas é preciso não esquecer que, embora surja como uma espécie de contraponto às tais ideologias compensatórias, muito da ideia romântica se mantém em pelo vigor nas malhas do mercado.

Para relações diferenciadas entre os agentes do sistema e das instituições implicava também construir uma relação de natureza diversa entre autor, obra, público e mercado. A destruição da aura faria parte justamente desse movimento que, no interior da história, faz com que o homem veja o seu papel reelaborado, transformado de acordo com os modos e condições de produção e existência. Por isso, à alegoria da perda da aura também é importante colocar em diálogo outra alegoria: a da ruína.

Uma bela imagem benjaminiana nos auxilia nesse momento. Observando um quadro de Paul Klee (1879-1940), por ele adquirido em 1921, e intitulado *Angelus novus*, Walter Benjamin dirá que o anjo da pintura parece querer afastar-se de “algo que ele encara fixamente”, com os olhos escancarados, a boca dilatada e as asas abertas: “onde nós vemos uma cadeia de acontecimentos, ele vê uma catástrofe única, que acumula incansavelmente ruína sobre ruína e as dispersa a nossos pés”. Esse aspecto e essas características, segundo Benjamin, representariam o anjo da história: uma tempestade o impele ao futuro, mas ele lhe vira as costas enquanto as ruínas empilhadas progressivamente crescem até o céu, e “essa tempestade é o que chamamos progresso” (BENJAMIN, 1985, p. 226).

A visão alegórica de Benjamin é de grande impacto para a compreensão do que na modernidade se caracterizará, no âmbito da cultura, pela ideia de barbárie, a cultura construída por ruínas e através dos despojos daquilo que os vencedores da história empilham. Para o materialista histórico, dirá Benjamin, o passado deve ser uma experiência singular, única, em que se fará “saltar pelos ares o *continuum* da história” (BENJAMIN, 1985, p. 221). Nesse sentido, um fato histórico só pode ser definido por meio de seu contato, no presente, com uma época anterior, que faz com que esse fato diga “agora”, em meio a estilhaços e

ruínas. O futuro não deve, assim, ser um tempo vazio e homogêneo, mas uma possibilidade, uma porta aberta pela qual poderá entrar o Messias, seja ele o salvador ou o vencedor do Anticristo.

No vigor da alegoria benjaminiana, o movimento dialético provoca e rejeita os maniqueísmos dos que ora assinalam uma visão apocalíptica do presente e dos que advogam uma integração acrítica a ele. Essa relação tensa, característica marcante da pós-modernidade, já se expressa na modernidade técnica à qual Benjamin alude quando mostra que o modo de ser aurático da obra sempre esteve ligado ao ritual, à teologia. Na modernidade, conclui, a obra de arte se destaca do ritual e se emancipa, por meio da reprodutibilidade técnica. Mas essa relação, longe de ser apologética, desvela uma malha de pensamento intrincada, a qual, longe da simples acusação ou da súbita e equívoca aderência, revela, por outros meios e mecanismos, a função do crítico: compreender de que forma a função social da arte se metamorfoseia no decurso do processo histórico e a partir das transformações do campo intelectual.

Valor de culto e valor de exposição. Aos dois, Benjamin confere um caráter de confronto: o primeiro embate visava a manter as obras em seus invólucros, inacessíveis ao olho; no segundo, o valor de exposição retira essa fenomenalidade mágica do objeto artístico e o lança no mundo da mercadoria, o que requer uma nova compreensão do valor de culto frente ao valor de exposição. Não sem razão, Benjamin elege o cinema como paradigma dessas novas funções. Para ele, quanto mais afastada de seu original e orientada para sua reprodutibilidade, a obra contemporânea poderá estabelecer sua eficácia. Desta observação resulta uma imponente questão crítica a qual se estende à pós-modernidade: o caráter de autenticidade, isto é, o papel e a função da obra artística em um mundo no qual a reprodução técnica dada pela multiplicação de proporções inimagináveis, obviamente, não poderiam ser contemplados na reflexão de Benjamin. Se o caráter histórico dos fenômenos artísticos está ligado a essas relações entre presente e passado, com a mirada do futuro, as teses de Benjamin ainda se preservam no sentido de que novas funções da arte requerem novas questões críticas, para as quais o movimento dialético do anjo da história a todo o momento nos aponta.

Façamos, agora, um remapeamento do que até aqui se disse, desta feita, com o olho voltado para uma obra a qual nos interessa discutir. Na produção ficcional de Bernardo Carvalho, aqui especialmente representada pelo romance *Nove noites* (2002), queremos tomar posse de algumas questões anteriormente bem delineadas por Bourdieu e Benjamin, dentre as quais a questão da história se destaca no panorama ficcional contemporâneo. Daí que, após a breve introdução às teses de Benjamin, principalmente, e de Bourdieu, queremos

compreender na poética de Carvalho aquele movimento que lança sua obra e o romance aludido em certo *continuum*, no qual: em primeiro lugar, veremos de que forma a questão literária pressupõe uma relação intrínseca e privilegiada com a série histórica; segundo, analisaremos a forma com que o tema da ruína estabelece um modo de entrada peculiar na leitura da obra de Carvalho e investigaremos a questão do autor, da obra e da autonomia no campo intelectual, a partir das questões aludidas por Bourdieu, já inserindo a discussão da paratopia, defendida por Dominique Maingueneau (1998; 2001; 2006).

1. DISCURSO LITERÁRIO E DISCURSO HISTÓRICO EM *NOVE NOITES*

Considerando que na literatura do pós-modernismo o discurso histórico deixa de ser compreendido como sendo o portador de uma verdade incontestável, na qual o romance histórico tradicional buscava legitimar seu universo ficcional, *Nove noites* – partindo do princípio de que as diversas acepções do realismo literário não dão conta da complexidade das histórias e suas “verdades” – subverte os fatos históricos. Neste processo, convida o leitor, que se comporta como detetive entre documentos, ora apócrifos, ora legítimos, a repensar o passado histórico por meio de um jogo, estabelecido na economia textual, entre forma e significado: jogo este que estabelece a relação problemática entre a série histórica e a série literária, além dos desafios enfrentados pelos historiadores em sua tarefa de “profetizar a história” (CHARTIER, 2002, p. 9).

O nono romance do brasileiro Bernardo Carvalho ficcionaliza um fato histórico ocorrido em plena ditadura do Estado Novo: após sua ida, com fins à pesquisa, à aldeia indígena dos índios Krahô, no interior do Tocantins, o jovem antropólogo americano Buell Quain, de apenas vinte e sete anos, suicida-se no dia 2 de agosto de 1939, quando tentava voltar à cidade de Carolina, na fronteira com o Maranhão. Sessenta e dois anos após o trágico e inesperado episódio, um dos narradores do romance que, assim como Bernardo Carvalho, é jornalista, decide investigar esse mistério que assombrou a história da antropologia brasileira. Mesclando fato e ficção, o romance constitui-se na forma de uma narrativa híbrida, mediada pela memória de dois narradores que, juntos, estabelecem na economia textual do romance uma busca pela “verdade” histórica.

Algumas indicações históricas nos são fornecidas pelos narradores do romance. Um deles, por nós chamado de narrador-jornalista, nos revela que, no dia em que o antropólogo Buell Quain se suicidou, Albert Einstein havia enviado sua histórica carta alertando o presidente Franklin Delano Roosevelt sobre a possibilidade da bomba atômica; e que três

semanas antes, houve o pacto de não-agressão entre Josef Stalin e Adolf Hitler. Tais fatos revelam uma consonância entre o fascínio do antropólogo pela ciência e tecnologia e os referidos acontecimentos históricos. Mais do que isso, porém, desvelam para o leitor o processo de constituição da narrativa, já que o narrador-jornalista depara os fatos históricos ao acaso, quando começa a investigar os detalhes da morte de Buell Quain. Esse procedimento, ao mesmo tempo em que denota o caráter autoconsciente da narrativa, demonstra uma relação peculiar da matéria narrada com os elementos extratextuais com os quais dialoga. Como o autor investe em um processo de construção da narrativa o qual se desnuda para o leitor, cabe a esse perguntar de que forma esse texto é estruturado. Ao leitor é conferido um papel paradoxal: ele é conclamado ao texto, o qual, ao mesmo tempo, é extremamente manipulado pelo autor, que se impõe no texto. Obviamente, não se trata de um retorno do autor no sentido de se tentar descobrir marcas ou ritos biográficos na obra, mas sim de entrever uma espécie de sujeito manifesto e que deve ser inferido pelo leitor. Tal sujeito se inscreve na narrativa e por meio dela revela uma espécie de método: em *Nove noites*, esse método é o do investigador, o do jornalista, que se municia principalmente de certos elementos, dentre eles, o mais importante, sem dúvida, a história.

O método histórico se torna elemento estruturador do romance, mas esse método só é possível caso concebido não como uma mera apropriação das técnicas dos estudos da história, mas como uma forma de representação literária análoga ao jogo. Esse procedimento revela o percurso do romance que, ao se desnudar para o leitor, revela-se como artifício. A ideia romântica de uma suposta originalidade da arte e do autor como gênio é subvertida em favor de outra relação, paradoxal, entretanto: como jogo, o que se mostra no discurso ficcional tem, é claro, uma relação intrínseca com a história; como fonte de conhecimento histórico, sob outro viés, não basta a afirmação ou confirmação da literatura como ato de fingir: é preciso que o discurso literário se dê a conhecer. Ou seja, a narrativa histórica, como qualquer narrativa, pode assemelhar-se à narrativa literária e ambas têm muito em comum, como vemos. Sendo um recorte do mundo, as narrativas históricas e literárias dão um testemunho parcial dos fenômenos mundanos, mas é preciso ainda entender que, a um modo de estruturação dos discursos correspondem outros meios de compreensão de sua constituição, dentre os quais destacamos a recepção.

Em *Nove noites*, o leitor é convocado a participar de uma aventura vivida pelo narrador-jornalista, que se comporta como uma espécie de historiador (ainda que amador), um tipo de biógrafo (lembramos a figura do biógrafo como parente distante do historiador hodierno) que, ao reescrever mais do que criar, demite as ideias românticas de originalidade e

de gênio. No percurso da leitura, o leitor-modelo conclamado pelo texto do romance não é idêntico ao leitor-modelo requisitado pelo texto histórico. Nesse, o ato de ler é definido por movimentos específicos: enquanto no texto literário a presença do narrador não nos leva imediatamente à legitimação dos elementos históricos, o sujeito enunciador do discurso histórico ocupa uma posição diferenciada, pois por meio dele compreendemos que há um processo extratextual que visa a dar credibilidade àquilo que ali se enuncia através da descrição objetiva dos fatos. Em outras palavras, como o discurso só pode ser definido a partir da interação com outros discursos, sabemos que a significação de um texto irá variar de acordo com as posições assumidas pelo sujeito da enunciação no conflituoso campo discursivo. No caso do romance *Nove noites*, o narrador-jornalista assume a posição de um suposto historiador, mas esse papel do historiador não é (ou não deve) ser confundido pelo leitor com a natureza do papel do narrador ficcional.

A esse respeito, o narrador-jornalista desnuda, a todo o momento, o caráter de fingimento do relato: o fato histórico, o dado documental, a evidência extratextual, todos esses elementos configuram uma vontade de representar a veracidade histórica do que é ficcionalizado; por outro lado, essa veracidade é desconstruída, seja pelos próprios artifícios literários do narrador-jornalista ou pelo próprio discurso histórico subvertido em seu caráter de verdade. Vejamos um exemplo acerca dessa questão.

Na tentativa de reconstituir o que “realmente aconteceu”, o narrador-jornalista recorre a personagens históricos que conviveram com Buell Quain, como Heloísa Alberto Torres, diretora do Museu Nacional, Ruth Benedict, professora da Universidade de Columbia e até mesmo o famoso antropólogo Claude Lévi-Strauss. Tais referências a pessoas reais configuram-se como mais uma peça de um jogo na preparação de um imaginário, o qual será matéria vertente de um “livro de ficção, embora esteja baseado em fatos, experiências e pessoas reais” (CARVALHO, 2002, p. 151). Na arena dessa competição, o leitor atento se perguntará qual a relação existente entre os nomes das figuras que povoam a narrativa e sua correspondência na série histórica.

Se considerarmos que, segundo Lyotard (*apud* Hutcheon, 1991, p. 196), figuras e elementos históricos são “designadores rígidos da realidade”, ou seja, seus referentes são os mesmos no universo extraficcional e intradieгédico, podemos mediar essa disputa. Mas em um jogo que, paradoxalmente, não aceita vencedores, essa analogia não se mostra tão confiável. *Nove noites* não nega, sob hipótese alguma, o referente, apenas problematiza sua natureza, evidenciando que “em toda ficção os personagens históricos podem conviver com

personagens ficcionais” (HUTCHEON, 1991, p. 197), já que ambos se referem a entidades textualizadas e discursivas.

Após uma longa jornada em um universo no qual “a verdade está perdida entre todas as contradições e disparates” (CARVALHO, 2002, p.6), o mistério sobre a morte de Buell Quain não é resolvido. Compreendendo que “articular historicamente o passado não significa compreendê-lo como ele de fato foi” (BENJAMIN, 1985, p. 224), uma vez que a história, longe de constituir um lugar homogêneo de sujeitos íntegros, organiza-se em torno de uma construção cultural, uma edificação polifônica e polissêmica e, por isso mesmo, irre recuperável em sua totalidade, *Nove noites* salienta o modo como o texto ficcional se relaciona com a realidade, sem se esgotar em sua descrição, a partir do momento em que as asas do anjo da história não se fecham, como disse Benjamin.

2. A SITUAÇÃO PARATÓPICA DO ESCRITOR: MOMENTO HISTÓRICO E AUTORIA

Como o bricoleur, o escritor (poeta, romancista ou cronista) só vê o sentido das unidades inertes que tem diante de si relacionando-as: a obra tem, pois, aquele caráter ao mesmo tempo lúdico e sério que marca toda grande questão: é um quebra-cabeça magistral, o quebra-cabeça do melhor possível.

Roland Barthes

O conceito de paratopia, de Dominique Maingueneau, nos permite levantar algumas questões recorrentes e bastante pertinentes acerca do papel do escritor hoje. Em uma análise que se pretende provocadora, por se afastar dos antigos pressupostos idealistas românticos, trilhamos o caminho da escritura no qual, ao invés de reproduzir sentidos prévios e desgastados, buscamos estabelecer novas configurações que se ativam em um campo intelectual heterogêneo e determinado por agentes históricos, conforme já tematizado por Pierre Bourdieu. Nesse sentido, a emblemática figura do autor, que permeia a historiografia literária desde o início dos tempos, adquire uma nova concepção quando nos aventuramos nas condições de enunciação do texto literário e de seu pólo de criação, ou seja: o conflituoso contexto das obras literárias, no qual a escrita é a experiência dos limites, como disse Julia Kristeva (*Apud* HUTCHEON, 1991, p. 25).

Nessa caminhada rumo à pluralidade das forças sociais na era da politização da arte, observamos que em todas as práticas culturais há um sistema que possibilita as condições da própria possibilidade de sua produção como objeto de significação das nossas experiências.

Trata-se de um campo, uma estrutura dinâmica e heterogênea, uma rede de “posicionamentos dominantes e dominados, posicionamentos centrais e periféricos” (MAINGUENEAU, 2006, p. 90) da qual toda criação literária – inclusive o escritor – participa. Como parte integrante dos fenômenos relacionados ao campo social e ao campo intelectual, a obra é, paradoxalmente, indissociável das instituições e dos processos de produção simbólica – modo de vida do escritor, papel do editor e da editora, público, cena da enunciação – que a tornaram possível. Nessa perspectiva,

não se conceberá a obra como uma **representação**, um arranjo de “conteúdos” que permitiria “expressar” de maneira mais ou menos desviada ideologias ou mentalidades. As obras falam efetivamente do mundo, mas sua *enunciação é parte integrante do mundo que pretensamente representam*. Não há, por um lado, um universo de coisas e de atividades mudas, do outro representações literárias destacadas dele que seriam uma imagem sua. A literatura também consiste numa atividade; *não apenas ela mantém um discurso sobre o mundo, mas gere sua própria presença nesse mundo*. As condições de enunciação do texto literário não são uma estrutura contingente da qual este poderia se libertar, mas estão indefectivelmente vinculadas a seu sentido (MAINGUENEAU, 2001, p.19). (Grifos do autor).

Desse modo, em um espaço de confluência de diversos sujeitos e mecanismos históricos, o processo de atribuição das obras a uma voz soberana e “original” precisa ser redimensionado. A representação literária não pode mais ser compreendida como um mero reflexo de um único desejo de um mundo singular, visto que a literatura, considerada uma instituição discursiva, nos oferece um espaço de múltiplas consciências e escritas variadas. Nesse sentido, a ausência de um centro regulador no contexto da obra literária desafia a crença em um eu unificado e em uma consciência global através de questões como autoria e originalidade, legitimidade e mercado.

Segundo Bourdieu (1968, p.111), a relação que o criador mantém com sua obra e, conseqüentemente, a relação que a obra mantém com a sociedade são determinadas por agentes históricos e políticos que compõem a estrutura do campo intelectual. Se como dissemos, o campo intelectual é composto por um sistema de linhas de força, pensar na libertação da intenção criadora é regressar nostalgicamente ao passado, recuperando as ultrapassadas e utópicas convenções do discurso edificadas no movimento romântico. Nesse sentido, a sombra da história será aquilo que, em Walter Benjamin, já vimos como a necessidade de futuro que, no entanto, está atrelada ao olhar do anjo para o passado histórico. Hodiernamente, pretendemos estudar a questão da representação do escritor como criador singular que legitima o caráter representativo de sua obra, a qual deve ser compreendida por meio de “um dispositivo de comunicação que integra ao mesmo tempo o autor, o público, o

suporte material do texto, que não considera o gênero como um invólucro contingente, mas como parte da mensagem, que não pensa a subjetividade criadora independentemente da sua atividade de escrita” (MAINGUENEAU, 2001, p. 20).

E é justamente nessa problemática que Dominique Maingueneau, destituindo o escritor de sua profética missão, nos apresenta uma teoria da comunicação literária na qual “dito e dizer, texto e contexto são indissociáveis” (MAINGUENEAU, 2001, p. X). Propondo repensar o contexto da obra literária, o linguista francês observa que, embora a literatura esteja histórica e socialmente condicionada, ela não se constitui necessariamente “na” sociedade na qual se encontra inserida, mas, sobretudo, devido às tensões do campo literário e suas condições de enunciação. Desse modo, é essencial compreender a funcionalidade e a pluralidade dos espaços institucionais, visto que o texto literário “só pode dizer alguma coisa sobre o mundo, pondo em jogo em sua enunciação os problemas advindos da impossível inscrição social (na sociedade e no espaço literário) dessa mesma enunciação” (MAINGUENEAU, 2006, p. 95). E é nessa zona conflituosa, nesse *entre-lugar* chamado de *paratopia* que se estabelecem as relações entre o escritor e a obra, o escritor e a sociedade e entre a obra e a sociedade.

Como mostra Maingueneau (2001, p. 28), “o escritor alimenta sua obra com o caráter radicalmente problemático de sua própria pertinência ao campo e à sociedade” (no original, a citação vem em itálicos do autor). Assim, para produzir enunciados reconhecidamente literários, é fundamental que o escritor torne problemática sua própria pertinência ao campo intelectual, fundamentando sua posição como escritor em uma cultura mercadológica da qual é clamado a participar e da qual é impossibilitado de sair. Antes uma condição do que um empecilho para o exercício da literatura, essa relação paradoxal é um mal necessário preservado através da escrita. Ao mesmo tempo personagem e narrador do mundo, o escritor é capaz, graças ao seu deslocamento e à sua não identificação com o espaço no qual se encontra inserido, de captar e retratar a especificidade de um tempo determinado, que pode inclusive ser o atual. Por se situar dentro das próprias convenções de um sistema totalizante que deseja subverter, seu discurso não será representado nem “legitimado” por uma ideia de realidade homogeneizante. Identificando-se com as minorias marginalizadas pelas divisões sociais, o escritor, nessa perspectiva, se deslocará do *centro* em direção às *zonas* marginais, em direção à “orla de alguma extremidade do mundo” (MAINGUENEAU, 2001, p. 54). Assim, a presença de indivíduos subalternos na poética do pós-modernismo não é um achado, mas uma representação política de um mundo e de um sujeito fragmentados pelas configurações histórica e literária.

Exposto a um campo institucional que seleciona e hierarquiza, o escritor está condenado a viver de uma falsa semelhança, na fronteira entre a integração e a marginalidade. Nutrindo-se de um “afastamento metódico e ritualizado do mundo, bem como do esforço permanente de nele se inserir” (MAINGUENEAU, 2006, p. 94), o artista só tem uma alternativa: legitimar sua condição em sua própria escrita, seu único refúgio. Revelando-se como uma condição *sine qua non*, uma “embreagem” para a constituição da obra literária, a impossibilidade do escritor de pertencer a um “lugar verdadeiro” deixa marcas no cenário da enunciação. As escolhas técnicas que regem as narrativas são, nesse sentido, desdobramentos dessa condição paratópica, como pode ser verificado em *Nove noites*.

A aldeia dos índios *krahô*, por exemplo, representa um espaço geográfico paratópico constituído por personagens também paratópicos. Situados à margem da dinâmica sócio-econômica dos grandes centros urbanos, os índios são caracterizados como os “órfãos da civilização” (CARVALHO, 2002, p. 97). Paradoxalmente, eles “precisam de alianças no mundo dos brancos, um mundo que eles tentam entender com esforço e em geral em vão” (CARVALHO, 2002, p. 97). O trágico suicídio, com cortes no corpo, do errante antropólogo Buell Quain, a quem não é designado qualquer território, pode ser considerado uma desesperada tentativa de dominação da única realidade, a do corpo, frente a um sentimento angustiante de inexistência. A queima de dinheiro durante a cena de horror corresponderia a uma representação simbólica da problemática relação do sujeito com o dinheiro. Estendida ao caso do escritor, a cena se torna emblemática da própria condição paratópica do escritor em uma cultura de mercado.

Situado em uma época na qual as condições técnicas e materiais de produção estão intimamente relacionadas, o escritor, agora como sujeito, ora assalariado, ora profissional liberal, encontra-se em um beco cuja saída nem sempre é vislumbrada. Condenado a escrever para sobreviver, depende do sucesso de sua obra, de sua exposição nas “soberanas” esferas midiáticas para alcançar o reconhecimento do público. Nesse sentido, o relato do narrador-engenheiro nos parece revelador:

Numa das vezes em que me falou de suas viagens pelo mundo, perguntei aonde queria chegar e ele me disse que estava em busca de um ponto de vista. Eu lhe perguntei: “Para olhar o quê?. Ele respondeu: “Um ponto de vista em que eu já não esteja no campo de visão”. Eu poderia ter dito a ele, mas não tive coragem, que não precisava procurar, que não fosse por isso não precisava ter ido tão longe. Porque ele nunca estaria no seu próprio campo de visão, onde quer que estivesse, ninguém nunca está no seu próprio campo de visão, desde que evite os espelhos. Às vezes me dava a impressão de que, a despeito de ter visto muitas coisas, não via o óbvio, e por isso acreditava que os outros não o vissem, que pudesse se esconder [...] Via-se como um estrangeiro e, ao viajar, procurava apenas

voltar para dentro de si [...] Sua fuga foi resultado de um fracasso (CARVALHO, 2002, p. 100).

O regresso ao passado histórico simbolizaria, nessa perspectiva paratópica, não uma tentativa de encontrar um sentido transcendente, mas um diálogo irônico com um passado pessoal e coletivo reduzido a pó. Um deslocamento que, metaforicamente, exprime a relação entre a obra e a sociedade repressora. Ao mesmo tempo identificação e distanciamento, são nesses entre-lugares que o artista sustenta e valida sua condição paratópica, voltando seu olhar na direção de personagens problemáticos e ambíguos situados em um tempo e lugar remotos, os quais, sem jamais se enquadrarem em um determinado campo de visão, acabam por proceder a uma busca, conforme o narrador-engenheiro nos mostra, já dada de antemão pelo olhar, embora o sujeito, ele próprio não possa se enxergar em seu próprio campo de visão. E no entanto, essa é uma procura que parte do olho, do olhar, o olho da história, do sujeito impelido ao futuro mas que retorce seu olhar em direção ao passado. Talvez seja essa a lição do contemporâneo: ele requer uma relação com o tempo que implica, conforme Giorgio Agamben (2009, p. 59), uma espécie de “discronia”, “uma singular relação com o próprio tempo, que adere a este e, ao mesmo tempo, dele toma distâncias”.

3. CONSIDERAÇÕES FINAIS

As questões aqui suscitadas, embora ainda introdutórias, do ponto de vista de uma pesquisa que busca, artigo a artigo, análises mais aprofundadas, permite-nos, no entanto, inferir que a análise da ficção hodierna não pode e não deve apenas se pautar pelos pressupostos tradicionais da crítica literária e da teoria. Desconstruindo conceitos rígidos e homogêneos, a literatura do pós-modernismo ou, como muitos preferem, contemporânea, ao se esquivar de espaço conceituais demarcados, dificilmente pode ser atrelada a velhos paradigmas e modelos cansados. Mesclando gêneros discursivos aparentemente distintos, como os da História e os da Literatura, a ficção de hoje requer da crítica abordagens de risco que, ao invés de se satisfazer com uma leitura que compreenda a obra sob o prisma de um universo ora aberto o bastante para tudo se permitir, ora fechado suficientemente para somente repetir, concentra energias, esforços e modos de olhar no caráter enunciativo dos textos literários, em que transparecem processos de funcionamento e práticas discursivas em um campo intelectual dado.

Para Giorgio Agamben (2009, p. 69), “a contemporaneidade se escreve no presente assinalando-o antes de tudo como arcaico, e somente quem percebe no mais moderno e recente os índices e as assinaturas do arcaico pode dele ser contemporâneo”. Essa relação entre a experiência e a pobreza, entre as ruínas do passado e seu vislumbre no presente, já anunciada por Walter Benjamin, é uma chave de leitura que, inesperada, mas consistentemente, aproxima história e enunciação; discurso histórico e discurso literário; literatura e pensamento. Não é, ao final, o relato de *Nove noites*, de Bernardo Carvalho – e, por extensão, o relato ficcional contemporâneo como um todo – um recorte discursivo das relações entre experiência e pobreza, marcadas pela emblemática sombra da morte? Como dirá Jeanne Marie Gagnebin (2009, p. 56), em sua leitura da *Erfahrung* (Experiência) benjaminiana, o “fim da arte narrativa tradicional, de maneira mais ampla, na nossa crescente incapacidade de contar” é o que aponta para “os paradoxos da nossa modernidade e, mais especificamente, de todo seu pensamento”.

Em seu elogio à obra de Walter Benjamin, Terry Eagleton (2009, p. 179) dirá que o anti-historicismo de Walter Benjamin é mais do que uma noção engajada, ao contrário, é uma espécie de reativação, em nossa própria época, do *continuum* da história que fertiliza o presente. Daí o trabalho da teoria como sendo “nothing but the self-consciousness of ‘experience’ or practice” [nada mais do que a autoconsciência da ‘experiência’ ou da prática”] (EAGLETON, 2009, p. 176). Na esteira da reflexão pioneira de Friedrich Nietzsche, gostaríamos de encerrar essa inicial incursão pelas problemáticas relações entre história e literatura, situação paratópica do escritor e condições de produção, reflexão literária e função da crítica, experiência e fracasso. A longa, porém necessária, reflexão nietzscheana aqui se abre para uma possibilidade de breve e necessária reabertura futura das questões evocadas nesse artigo, espécies de *rechamamento*, re-evocação, revitalização, nas palavras de Giorgio Agamben:

Observa o rebanho que pasta diante dos teus olhos: ele não sabe o que significa nem o ontem nem o hoje; ele pula, pasta, repousa, digere, pula novamente, e assim da manhã à noite, dia após dia, estritamente ligado a seu prazer e à sua dor, ao impulso do instante, não conhecendo por esta razão nem a melancolia nem a tristeza. Este é um espetáculo duro para o homem, este mesmo homem que vê o animal do alto da sua humanidade, mas que inveja por outro lado a felicidade dele – pois este homem só deseja isto: viver como animal, sem tristeza e sem sofrimento; mas ele o deseja em vão, pois não pode desejar isto como o faz o animal. Talvez um dia o homem vá perguntar ao animal: “Por que tu não me falas da tua felicidade, por que ficas aí a me olhar?” Se o animal quisesse responder, lhe diria o seguinte: “É que eu me esqueço logo o que queria dizer” – mas ele também esqueceria essa resposta, e ficaria mudo – e o homem fica admirado com isso.

Mas ele se admira também consigo mesmo, pelo fato de não poder aprender o esquecimento e de sempre ficar prisioneiro do passado: por mais longe que ele vá, por mais rápido que ele corra, os seus grilhões vão sempre com ele (NIETZSCHE, 2005, p. 70).

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS:

AGAMBEN, Giorgio. *O que é o contemporâneo? e outros ensaios*. Chapecó, SC: Argos, 2009.

BENJAMIN, Walter. *Magia e técnica, arte e política*. 4. ed. São Paulo: Brasiliense, 1985.

BOURDIEU, Pierre. Campo intelectual e projeto criador. In: POUILLON, Jean (Org.). *Problemas do estruturalismo*. Rio de Janeiro: Zahar, 1968, p. 105-145.

CARVALHO, Bernardo. *Nove noites*. São Paulo: Companhia de Bolso, 2002.

CHARTIER, Roger. *Os desafios da escrita*. São Paulo: Editora UNESP, 2002.

EAGLETON, Terry. The angel of history. In: - - -. *Walter Benjamin or towards a revolutionary criticism*. London & New York: Verso, 2009, p. 173-179.

GAGNEBIN, Jeanne Marie. *História e narração em Walter Benjamin*. São Paulo: Perspectiva, 2009.

HUTCHEON, Linda. *Poética do pós-modernismo*. Rio de Janeiro: Imago, 1991.

MAINGUENEAU, Dominique. *Termos-chave da análise do discurso*. Belo Horizonte: Ed. UFMG, 1998.

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

- - - - -. *Discurso literário*. São Paulo: Contexto, 2006.

NIETZSCHE, Friedrich W. II consideração intempestiva sobre a utilidade e os inconvenientes da História para a vida. In: - - -. *Escritos sobre a história*. Rio de Janeiro: Ed. PUC-Rio; São Paulo: Loyola, 2005, p. 67-178.

Recebido em 15 de novembro de 2011.

Aceito em 08 de dezembro de 2011.

¹ *Viagens reais e imaginadas: história, ficção e autobiografia nas obras de Bernardo Carvalho e Bruce Chatwin*. Projeto Institucional de Bolsas de Iniciação Científica da Universidade do Estado do Rio de Janeiro (PIBIC/UERJ)

² Mantivemos a ortografia original do texto, seus acentos e pontuações. Todas as citações mantêm a ortografia dos textos nas edições da época.