

# UM LABIRINTO DE SOLIDÃO: O ROMANCE DENTRO DO ROMANCE EM *NOVE NOITES* (2002)

Cláudia Ayumi Enabe (PPLB-USP/CAPES)

## RESUMO

Este artigo analisa a construção romanesca de *Nove noites* (2002), de Bernardo Carvalho, procurando desvelar a ocorrência de uma articulação conflitante entre as instâncias de narração e de narrativa. Esses níveis figuram-se na presença de dois romances dentro de um, o primeiro escrito pelo autor e o segundo pelo eu-narrador. A insaturação dessa dissonância ressoa o conflito entre ficção e realidade, presente na representação da procura pela identidade, a qual se revela um encontro de diferenças. Analisa-se a recusa de Bernardo Carvalho em assumir um *caráter nacional* como projeto literário em que se reconhece a proeminência da invenção para a configuração artística, e não como rejeição dos problemas atinentes à realidade em que a escrita se insere. Esse campo de polêmicas constitui a força de *Nove noites*, romance que constrói uma poética da enunciação literária pelo *mise-en-abyme*.

PALAVRAS-CHAVE: *Nove noites*; Bernardo Carvalho, ficção contemporânea, literatura brasileira; *mise-en-abyme*.

## ABSTRACT

This paper analyses the structure of *Nine nights* (2002) by Bernardo Carvalho. It intends to reveal a conflictual articulation between the narrator's point of view and the author's. These different levels are represented by the presence of two novels in *Nine nights*: one written by the novelist and the other idealized by the narrator. This dissonance is product of the contrast of fiction and reality, which develops into a search for identity that culminates in the perception of differences. Bernardo Carvalho's refusal to build a national identity is perceived as a literary Project in which invention has more prominence than the local reality, even though the latter is always carefully questioned in its defects. This arsenal of polemics constitutes the power of *Nine nights*, a novel that builds a *mise-en-abyme* as a poetics of literary enunciation.

KEYWORDS: *Nine nights*; Bernardo Carvalho; Contemporary fiction; Brazilian literature; *Mise-en-abyme*.

## INTRODUÇÃO

Contradições, vozes diversas, silêncios e ausências constituem os fragmentos de memória reunidos por um *insistente* narrador em *Nove noites* (2002), de Bernardo Carvalho. A insistência refere-se à empreitada com vista a articular a trama que envolve o suicídio estranho de Buell Quain, antropólogo norte-americano vinculado ao grupo de Franz Boas. Investigar para desvelar a estranheza do evento aparenta ser uma finalidade justificada por si, na medida em que reconstruir os fatos em um regime de verdade constitui a tarefa de categorias como a do jornalista ou a do antropólogo, para citar apenas esses dois ofícios investigativos que participam do romance de Carvalho. No entanto, a ficção desloca a imposição de o discurso atuar em favor de uma verdade e cria a necessidade de construir a veridicção<sup>1</sup> do enunciado. Essa transposição entre sistemas surge quando o narrador emula os estilos que configuram as práticas enunciativas desses campos que se atrelam a certo conceito de verdade, mas não se assume idêntico a nenhuma delas. A imitação dos modos de discurso pertencentes à enunciações distintas não procura afirmar as epistemologias desses saberes, mas emprega suas enunciações para elaborar a estrutura veridictória do texto. Narrador e autor, dissociados, confluem quando se propõem a escrever um romance, partilhando ambos das dificuldades da criação: “Tentei lhe explicar que pretendia escrever um livro e mais uma vez o que era um romance, o que era um livro de ficção (e mostrava o que tinha nas mãos), que seria tudo historinha, sem nenhuma consequência na realidade.” (CARVALHO, 2020, p. 85). Esse movimento de transição entre o fictício e o não-fictício não define a escrita de Bernardo Carvalho em um regime de pós-modernidade, como nota Sophia Beal: “although the narrator knows his novel is an artifice, he does not want his art to deviate so far from “the truth” that it may become laughably unbelievable. He wants his fiction to be *real* enough to be *believable*” (BEAL, 2005, p. 151)<sup>2</sup>. A citação de *Nove noites*, sobre a ausência de consequências da penetração entre imaginário e real, parece desmentir a proposição de Beal, entretantes, deve-se observar a força conflitante encontrada em “seria tudo uma historinha, sem nenhuma consequência na realidade”, que pode ser descrita nos termos da pesquisadora norte-americana como um jogo de forças em que diferentes

---

<sup>1</sup> O conceito “veridicção”, neste artigo, provém da semiótica greimasiana. Para a teoria semiótica postulada por Greimas, a “veridicção” é a consistência discursiva, um “dizer-verdadeiro” imanente ao texto: “Ao postular a autonomia, o caráter imanente de qualquer linguagem e, pela mesma razão, a impossibilidade de recorrer a um referente externo, a teoria saussuriana forçou a semiótica a inscrever entre suas preocupações, não o problema da verdade, mas o do dizer-verdadeiro, da veridicção.” (GREIMAS & COURTÉS, 1983, p. 485).

<sup>2</sup> Tradução: “mesmo que o narrador saiba que o romance é artifício, ele não quer que sua arte desvie demais da ‘verdade’ a ponto daquele se tornar risivelmente inverossímil. Ele quer que sua ficção seja real o suficiente para se possa acreditar nela”.

concepções de ficcionalização entram em contraste, “The tension the narrator feels between the so called real and the imaginary is strongly present” (ibid, p. 141).<sup>3</sup>

Para compreender a potência dessa tensão, deve-se imaginar a cena que envolve a fala do narrador: ao visitar a aldeia da etnia krahô, estadia formada por muitos desencontros, o personagem é interpelado por um jovem pertencente ao grupo indígena sobre os motivos de tão conturbada estadia, pergunta cuja resposta é o trecho citado no parágrafo anterior. Se a ficção e o real não possuem implicações mútuas, a permanência do escritor em meio ao cotidiano dos krahôs não deveria ser uma necessidade para a criação, mas poderia ser alimentada por outras fontes, como relatos de terceiros ou mesmo somente a imaginação. A procura por Buell Quain parece um motivo menos satisfatório para justificar as peripécias desse narrador que, em quase uma perseguição detetivesca (outra emulação discursiva), insiste em *descobrir*. O verbo permanece sem o complemento, pois se torna difícil até o fim da narrativa compreender qual é o sentido da empreitada. Pode-se pensar que a busca se associa justamente a definir as lacunas e os lapsos que determinados por uma escrita teleológica, a qual possui como proposta retratar certa realidade histórico-social por um consenso imaginativo. Em *Nove noites*, a ficção está afiliada à construção de um discurso cheio de ruídos e silêncios, constituído pelo dissenso, em cuja trama o autor “apaga a relação de causa e efeito entre os eventos; apresenta visões múltiplas de uma mesma personagem” (MELLO, 2012, p.132). Nesse sentido, narrador e autor parecem se direcionar a caminhos inversos, pois enquanto um se obstina em uma procura, o outro parece anular as afinidades eventuais que formariam o tecido narrativo. As múltiplas possibilidades inventivas do discurso emergem quando a chamada *verdade* não pode ser desvelada, restando as interpretações, as perguntas sem respostas e os não-ditos – apenas a veridicção, e não a verdade. Por esse motivo, o leitor recebe a advertência: “estará às portas de uma terra em que a memória não pode ser exumada” (CARVALHO, 2020, p. 6), em que os sentidos podem ser especulados, e não definidos.

Essa posição parece afrontar certa concepção de literatura brasileira “historicamente caracterizada por uma escrita política e socialmente interessada” (MELLO, 2013, p. 132). Talvez se possa pensar que a escritura de Bernardo Carvalho, em *Nove noites*, possua justamente o potencial de recusar um *lugar* assumido por intelectuais brasileiros em vista da alteridade, com projetos de “captar” a realidade social brasileira. Esse posicionamento não implica cinismo diante dos debates em torno da vida social do país, repleta de violências e desigualdades, mas se opõe a construir a veridicção no sentido de criar correspondência entre

---

<sup>3</sup> Tradução: “A tensão sentida pelo narrador entre o chamado real e o imaginário é fortemente presente”.

o eu-narrador e o outro, entre realidades completamente distintas. Desse ponto de vista, ao priorizar o jogo de linguagem, *Nove noites* revela sua contundência social ao reconhecer as diferenças entre um modo de viver e outro, sem simulações de confluências, e sim trazendo à tona os desencontros provocados pela diferença. A pungência de afirmar que “a historinha de ficção não teria qualquer consequência na realidade” está em contradição com as narrativas variadas que percorrem o romance e afetam profundamente a vida dos personagens. As muitas ficções que circulam sobre a trajetória de Buell Quain levam a diferentes biografias do antropólogo, transformam os significados pelas transmutações de significantes. Esse fenômeno assume ressonâncias sociais quando se considera também as diferentes representações que grupos indígenas, como os krahôs, sofreram ao longo da tradição literária brasileira, de Vieira, passando por Alencar, a Mário e Oswald de Andrade. Essas representações da alteridade estão constantemente repletas de tensões, as quais são descortinadas pela narração de *Nove noites*, em um gesto de recusa a aceitar uma tentativa de identificação entre os diferentes, assim como o menino que aparece desconfortável na mais recente capa do romance. Nas palavras de Ivan Marques, o índio “ocupa lugar central. É o *outro* a partir do qual se definem, aos olhos do leitor, as figuras de Buell Quain e do jornalista que narra essa história real e a investigação (real, fictícia) que ele faz em torno de seus mistérios” (MARQUES, 2010, p. 240). O mal-estar provocado pelo *outro*, mais do que a identidade, parece impulsionar a narração.

Esse romance labirinto torna disfuncional a categoria do narrador-personagem, pois evidencia constantemente o estatuto ficcional quando se propõe a narrar. Para atribuir sentido a sua procura, o narrador-protagonista precisa inventar pelo recurso da rememoração uma trajetória cruzada entre a sua história pessoal e a do antropólogo norte-americano Buell Quain. No entanto, em um plano enunciativo superior, a narração desvela que as relações causais sugeridas pelo personagem são tênues, e não são consistentes quando tentam se justificar. A confirmação de que Bill Cohen e Buell Quain são a mesma pessoa, em mais um caso de uma diferença e não de identidade, apresenta-se especulação de um narrador convencido a elaborar um sentido para uma multiplicidade de narrativas que se bifurcam, como os jardins borgeanos. Ao confrontar narração e narrador, subsiste uma discordância nas concepções de narrativa, sendo que as duas instâncias parecem, contraditoriamente, afirmar as difíceis transigências entre o real e a ficção. Em *Nove noites*, o jogo de espelhos com a alteridade não responde apenas ao tema (homens separados no tempo, no espaço e na cultura), mas desempenha uma função estrutural na composição do texto, uma vez que se abre a diferentes enunciações, inventando discursos que disputam espaço. Narração e

narrador separam-se, iluminando os problemas iminentes de um discurso que procura criar sentido para um percurso em que as versões não podem ser confirmadas. Esse movimento de procura pela verdade gera, na instância da narração, uma estrutura veridictória poderosa a ponto de autor e narrador, vida e obra, serem facilmente confundidos. Ao mesmo tempo, porém, esclarece-se que ficção e real são permeáveis, principalmente diante do enigma que é o outro, e a narrativa surge como forma de suprir essa inacessibilidade que está nos limites entre os indivíduos. Dessa forma, *Nove noites* pode ser lido como um romance sobre as muitas solidões e o narrar enquanto recurso para suprir essas lacunas de sentido.

Esse isolamento não se restringe aos indivíduos Buell Quain e o narrador-protagonista, haja vista que os grupos indígenas encontram seu modo de viver ameaçado por um outro dominador que, mesmo quando tenta adentrar essas culturas, não consegue transpor as diferenças. A narrativa do narrador-protagonista procura atravessar essa diferença, contudo, a narração apresenta os impasses provocados pelo contato com a alteridade. Ao narrar o percurso de Buell Quain, o eu-narrativo empenha-se em uma perseguição pelo próprio significado de sua trajetória, ou seja, a busca pelo outro torna-se uma procura de si. Em uma mesma direção, delinea-se o percurso de Buell Quain, que parece, segundo o quebra-cabeças montado pelo narrador, embrenhar-se no Brasil profundo em uma expedição para encontrar a sociabilidade que anule a solidão do indivíduo, mas se perde na noite do Carnaval carioca, espaço de indeterminação em que os mais fantásticos desejos são realizados. É nesse momento que um se torna o outro, o homem transforma-se em mulher, e Buell Quain depara-se com a marca de sua diferença, de acordo com o eu-narrador. Procurar a identidade entre diferentes afirma-se como um traço compartilhado por este último e Quain, à medida que as duas narrativas se misturam. Essa identificação talvez seja a miragem perseguida pelo romance, confusão entre ficção e real a qual se articula com a concepção de *escrita em paranoia* descrita como procedimento criativo na obra do autor, “Entre os aspectos da sua literatura que mais chamam atenção de Anne-Marie Métaillé estão o medo e a paranoia, que o autor explora tanto como elemento de criação, quanto tema.” (MELLO, 2012, p.138) ou “É evidente a mistura de paranoia e narcisismo” (MARQUES, 2010, p. 244).

## UM ROMANCE LABIRÍNTICO

Paranoia e narcisismo, combinação cujo resultado mais imediato parece ser uma transigência espúria entre o eu e o outro, a qual afirma, no plano da narração, a dificuldade de suprimir as diferenças, demonstrando as consequências oriundas dessa tentativa, como o estigma de Quain, o desconforto da criança e do indígena na fotografia de capa<sup>4</sup> ou o fracasso do eu-narrador. Em um sentido coletivo, a homogeneidade resulta em violência, uma vez que submete a singularidade das trajetórias à univocidade de uma interpretação, na medida em que narrar também é interpretar, haja vista os debates de viajantes quinhentistas e seiscentistas em torno da natureza dos nativos ou a literatura indianista do século XIX, representações que submetem uma diversidade povos a uma figura única, que perdura por séculos no imaginário de origem europeia, como descreve Ivan Marques ao pensar *Iracema*: “O olha romântico cobriu-a de nobreza, de virtudes brancas e aristocráticas, que pertenciam a outro imaginário” (MARQUES, 2010, p. 239). Não somente submeteu uma diversidade de *culturas*, palavra cara ao romance de Carvalho, a um imaginário estrangeiro, mas criou uma homogenia entre os diversos grupos étnicos denominados pelo nome genérico de índios. Como uma narrativa sobre singularidade, *Nove noites*, ao eleger a trajetória de um antropólogo como fio condutor da fábula, revela as discrepâncias naquilo que parece unívoco ao senso comum. As mundividências próprias de trumais ou de krahôs entram em ressonância e dissonância com a vivência de Quain, bem como do narrador-protagonista. Estabelece-se quase uma denúncia do *fingimento* de ser um outro, talvez por esse motivo o eu-narrador oponha-se a participar de qualquer um dos rituais integradores oferecidos pelos krahôs, pois reconhece a farsa do pertencimento e se recusa a receber um nome:

prevido a iminência do batizado que me preparavam (afinal, para que teriam me apresentado às mulheres da minha “família” se não fosse para me dar um nome em seguida?), procurei o antropólogo e deixei bem claro que não estava disposto a ser coberto de penas ou a ter o cabelo cortado à moda krahô e que lutaria até o final para me defender (op. cit. p. 95).

A defesa direciona-se contra o movimento de incorporação a uma tradição da qual o narrador se encontra dissociado. Ele se assume avesso à criação de uma trama que não possua consistência, como a transição das tradições nativas à realidade urbana parece se construir,

---

<sup>4</sup> Sophia Beal observa o desconforto presente na imagem: “Our discomfort continues even beyond the last sentence of the book to the jacket photograph of a boy holding the hand of an indigenous man.”. (BEAL, 2005, p. 138).

“O problema é que a relação de adoção mútua já nasce desequilibrada, uma vez que a frequência com que os Krahô vêm aos brancos é muito maior do que a frequência com que os brancos vão aos Krahô. Uma vez que o mundo é dos brancos.” (CARVALHO, 2020, p. 97). A recusa de receber um nome pode ser evidência da obsessão desse narrador em erigir um enredo que se configure um sistema veredictório, e não se renda a uma enunciação patética que corrobore com confluências capazes de anular a contradição. Esse movimento atribuí ao romance de Bernardo Carvalho duas qualidades, sendo uma consequência da outra: a primeira corresponde a não dispensar uma ética norteadora da escritura, como se esta, mesmo ao pretender ressaltar a construção enunciativa, não pudesse se eximir de um compromisso perante a realidade social, e a segunda está em preservar a *verdade* dentro da veridicção, intersecção que distancia essa escrita de um regime de pós-modernidade. O vínculo entre referente e signo torna-se estreito quando se considera que a forma literária, ao construir um labirinto narrativo, capta processo sociais. Talvez a frase “Brasil! Esse país me persegue” (ibid, p. 144) ressoe intimamente em um projeto literário que vise um universalismo, mas que se alimente das especificidades da vida nacional para elaborar a forma – ou, em uma formulação que parece ainda mais contundente ao interpretar a frase – crie a forma pela elaboração da realidade brasileira.

Ivan Marques, a partir de depoimentos de Bernardo Carvalho, explicita que há um “desprezo do autor pela *identidade brasileira* e sua baixa-estima em relação ao país em que coube nascer, sentimentos que estariam na base da criação de seus romances de extrato cosmopolita” (MARQUES, 2010, p. 241), enquanto Jefferson Agostini Mello caracteriza a obra de Bernardo Carvalho como relevante produção brasileira contemporânea “cujo foco é a linguagem, de uma leitura atualizada do que se está produzindo fora do país, na literatura e nas outras artes, e advogando em prol de uma literatura a serviço da imaginação e da própria literatura.” (MELLO, 2012, p. 132). Deve-se notar, no entanto, que essa vocação *universal* está em constante confronto com os problemas brasileiros, incomodado pela difícil conciliação que conforma uma formação de sociabilidade disforme. No contexto da escrita de Bernardo Carvalho, a negação de uma identidade brasileira parece estar relacionada justamente à crítica de uma produção que se assumiu instrumento de figuração da realidade social, relegando a criação, essência do fazer literário, em detrimento do registro documental ou do manifesto, conforme a afirmação de Jefferson Agostini Mello parece indicar.

Recusar um nome krahô parece implicar, a partir dessa perspectiva, a negação da univocidade gerada pela identificação. Defender-se do nome associa-se a uma defesa do caráter delimitador da linguagem, assumindo que algumas incorporações não conseguem

persistir em uma obra avessa à ideia de nacional. A nacionalidade levaria a irmandade daquilo que é distinto, falsificação que disfarça uma realidade profundamente desigual. Desse modo, a expedição do eu-narrador, assim como a narrativa da aventura de Quain, subvertem o princípio de dominação contido no monopólio de narrativas que alguns relatos de viagem criam, mesmo quando científicos, ao pretenderem descrever objetivamente uma diferença. Ciente das possibilidades que a ficção guarda, esse pode ser o motivo para o narrador optar por escrever um romance, e não uma biografia ou outro trabalho de matriz historiográfica, pois há a possibilidade de fazer insurgir variadas vozes narrativas, criação que permite diferenciar narração de narrador, e incidir diferentes pontos de vista, como o de Manuel Perna, que talvez seja uma voz criada pelo próprio narrador-protagonista para preencher as lacunas do percurso biográfico. A crítica notou que a articulação de vozes diversas é elemento constitutivo da escritura de Bernardo Carvalho, sendo que essa pluralidade responde ao desvelamento da construção como substância da escrita ficcional: “In contrast, the author, as his voice looms above the two first-person narrations, emphasizes that the narrator’s depiction of Quain is a textual construction.” (BEAL, 2005, p. 136). Em *Nove noites*, a multiplicidade de vozes desvela a narrativa, em um processo dialético de iluminação das principais contradições entre vozes, tempos, espaços e culturas. De fato, é uma terra em que “a memória não pode ser exumada”, uma vez que a invenção multiplica os olhares sobre o passado e desvela a pluralidade em uma narrativa nacional que frequentemente se pretendeu unívoca.

Um confuso jogo de espelhos parece se formar nas interações em *Nove noites*. Parece prevalecer um medo de se perder nas narrativas que formam um intrincado labirinto, no qual não há espaço para distinguir História e ficção. Não há a diferença entre real e inventado, pois a criação prevalece no interior do romance. Personalidades históricas como Ruth Benedict, Ruth Landers ou Claude Lévi-Strauss possuem suas figuras submetidas ao regime da ficção, servindo às enunciações como *motivos* subordinados à construção narrativa. A veracidade da conversa íntima de Lévi-Strauss e Buell Quain pouco parece relevante para a constituição da narrativa, mas são as especulações em torno do diálogo que fomentam as inquietações do eu-narrador, obstinado em sua procura: “Eu achava que uma história de amor explicaria tudo.” (CARVALHO, 2020, p. 24). A pergunta que perdura até o fim do romance estabelece-se justamente na omissão do complemento presente na sentença, explicar *o quê*? Buscar os motivos pelos quais o antropólogo se suicidou parece um impulso débil para os esforços do narrador-protagonista, em contradição ao que ele sugere em “Ninguém nunca me perguntou, e por isso também não precisei responder. Todo mundo

quer saber o que sabem os suicidas.” (ibid, p. 23). Ao não ser interpelado sobre suas motivações, o eu-narrador, não-nomeado, não consegue formular uma razão clara para reconstruir a trajetória de Buell Quain, além da vontade de escrever um romance. Esse propósito reafirma a vocação dessa personalidade a fantasiar, e não a procurar por fatos. Pelo contrário, as lacunas, como a da interação entre Lévi-Strauss e Quain, são completadas por especulações que parecem se subordinar a um regime de ficção, pois corroboram para as hipóteses do narrador-protagonista. Na ausência de uma confirmada história de amor, esta é inventada, talvez porque esse narrador crie o seu próprio eu-romanesco ao criar uma busca. Ao reelaborar a trajetória de Buell Quain, o romancista não-nomeado atribui novos sentidos à própria história.

Nessa procura, o encontro revela-se desencontro, não anula a solidão das personagens diante da diferença. Assim como os trumai expunham-se a flechas de inimigos imaginários, a capacidade inventiva guia o eu-narrador para elementos que propiciem a escrita de seu romance. Essas flechas imaginárias talvez sejam as perguntas não-feitas, mas diante das quais o narrador tenta se prevenir, quando inventa motivos diversos para empreender sua procura, como a semelhança entre o nome Bill Cohen e Buell Quain ou a sugestão de que se trata da procura pelos últimos instantes de um suicida. Contudo, se traçar os passos de Buell Quain constituem o impulso da narrativa, a escrita do romance se torna um elemento destoante, pois o gênero comporta a invenção como seu elemento principal, diferentemente dos tipos documentais. Ao escolher imaginar o percurso de Quain, a narração parece desafiar uma concepção de realismo e de romance que descartam a invenção para assumir a proeminência do registro. Essa recusa a uma tradição de força no campo literário brasileiro reformula a questão das transigências entre real e imaginário, construindo um romance dentro de um romance, processo que a crítica observou no conjunto da obra de Carvalho: “na ficção de Carvalho, tudo parece se espelhar: o autor lança mão de recursos como a mise en abyme e a homologia” (MELLO, 2013, p. 132). Em outras palavras, a partir do instante em que esclarece sua vontade de transpor para a ficção a vida do antropólogo norte-americano, o percurso de registro das descobertas está inserido no regime do imaginário. Nesse caso, o compromisso com a verdade histórica é mínimo, pois esta deve se subordinar ao regime criativo da própria literatura. Transformar-se ou transformar um outro em personagem romanesco significa mais apreendê-lo dentro das demandas de um gênero literário, e menos dentro de precisões históricas. Justamente entre as lacunas em que a História não pode penetrar, o romancista pode criar, tecendo a trama que una e separe realidade e ficção. É no sentido de se reconhecer o aspecto criativo da composição de *Nove*

*noites* que a verdade não prevalece sobre a veridicção, não no sentido de ser uma escrita que relativiza as verdades. Pelo contrário, o sistema de veridicção em *Nove noites* parece captar as contradições que penetram da realidade para a arte, haja vista essa íntima conexão entre a indefinição da identidade do protagonista e a constante procura das artes brasileiras pelo caráter nacional: “O movimento rumo à alteridade significa, ao cabo, uma procura da própria identidade - movimento que no Brasil, como se sabe, nunca cessa.” (MARQUES, 2013, p. 241). Em outras palavras, não se trata de desconsiderar a importância do substrato social, mas reconhecer que os sentidos da ficção não decorrem da confirmação da realidade.

A abertura do romance pode possibilitar muitas interpretações desviantes: “Vai entrar numa terra em que a verdade e a mentira não têm mais os sentidos que o trouxeram até aqui” (CARVALHO, 2020, p. 6). Sophia Beal indica que essa sentença serve a desnaturalizar a verdade, “Carvalho faces this task by defamiliarizing the truth on various levels”<sup>5</sup> (2005, p. 138). Ao comentário de Beal, em uma leitura metanarrativa, poder-se-ia acrescentar que essa porta-de-entrada para o romance não somente desestrutura a verdade em diferentes níveis, como alerta o leitor de que *essa terra* se firma sobre outras condições de verdade: a da veridicção. Quando esclarece que a memória dessa terra “não pode ser exumada”, também se afirma que os relatos a seguir não partem da reconstrução do acontecido, mas de uma reelaboração dos rastros sobreviventes à reminiscência, e suscetíveis à criação. Portanto, uma vez que não se pode “exumar a terra”, resta recriá-la, oferecendo novos sentidos que tornem aqueles com os quais o leitor chega ao romance obsoletos. Essa primeira carta de Manoel Perna causa espanto a um leitor que se aventura pela primeira vez em *Nove noites*, pois o destinatário incerto, dirigido a um “você”, leva a pensar que as advertências são voltadas àquele que lê o romance. Essa indefinição, ressaltada ainda por expressões como “seja você quem for”, anuncia subterraneamente o pacto narrativo que se encontra reforçado pela escolha do eu-narrador de redigir um romance: a invenção está no centro de *Nove noites*, sendo o próprio texto uma invenção. A partir desse pressuposto, os personagens, os acontecimentos e os espaços compõem parte de um todo-narrativo, que entram em função pela ideia de gênero ficcional. A complexidade dessa estrutura romanesca induziu leituras que confundissem precisamente ficção e realidade, oferecendo proeminência ao último em detrimento do primeiro, e a aceitar a investigação do eu-narrador como procura por respostas sobre Buell Quain, e não como alimento para a criação. Yara Frateschi Vieira, por exemplo, considera que “O mistério se elucida finalmente através de uma operação de leitura, rejuntando os indícios espalhados ao longo do texto de forma dispersa, indireta e

---

<sup>5</sup> Tradução: “Carvalho enfrenta essa tarefa desnaturalizando a verdade em diversos níveis”.

torturada” (VIEIRA, 2005, p. 214). O suposto “mistério” presente no romance parece ser ele próprio indefinido em demasia para que se possa pensar em sua solução. Como ressaltado anteriormente, não se define o objeto da procura empreendida pelo eu-narrador, sendo que a fórmula repetida “Ninguém nunca me perguntou. E por isso também nunca precisei responder.” (CARVALHO, 2020, p. 10) parece endossar que a falta de uma indagação, de um simples “por quê?”, ocasiona o silêncio do eu-narrador diante dos motivos, os quais talvez nem ele próprio cultive com clareza, o que o incluiria no denominado “ninguém”.

Uma leitura que não observe a dimensão meta-ficcional do romance de Bernardo Carvalho suprime as lacunas em que germina a ficção. Considerar *Nove noites* parte dos “romances de mistério (também chamados 'romances policiais') canônicos” (VIEIRA, 2005, p. 213) elimina as perguntas que permanecem silenciadas e não respondidas, adotando como *verdade* a perspectiva do eu-narrador, e não a veridicção do plano da narratibilidade (ou narração). Nesse romance, esses dois níveis estão em constante conflito, o último a iluminar o que o primeiro não consegue elaborar. Ao destacar o plano da narração no nascimento dos sentidos, a ficção torna-se também tema de primeira ordem para *Nove noites*, configurando a totalidade do romance de Carvalho pela semiose entre a forma em *mis-en-abyme* e a ideia de ficcionalização. Por essa via interpretativa, o surgimento das cartas de Manoel Perna assume um sentido próprio. A intromissão dessas missivas, que convincentemente corroboram com a fantasia da história de amor, pode ser compreendida como partes da escritura desse eu-narrador que tenta suprir pela criação as lacunas insuperáveis da biografia de Quain. O tom artificioso das cartas de Manoel Perna parece sustentar que se está em uma segunda camada de invenção, no romance dentro do romance. Essa discrepância da linguagem presente na missiva atribuída ao personagem Manoel Perna foi notada por Ivan Marques, mas não intensamente explorada em suas possibilidades: “o romance traz uma linguagem tão universal quanto insípida, ainda que seduzida por floreios e “cultismos”, sobretudo (mas não apenas) nos trechos atribuídos ao segundo narrador, o fazendeiro Manoel Perna” (MARQUES, 2010, p. 243). Pode-se imaginar que a criação de Manoel Perna, pelo eu-narrador (um romancista), sirva justamente para cumprir os propósitos deste último: criar um percurso de sentido para a trajetória a ser desenhada.

Manoel Perna seria, também na instância da narrativa, aquilo que Claude Lévi-Strauss, Ruth Benedict e Ruth Landers são para a narração: um personagem histórico transposto para o regime ficcional. As cartas conformariam justamente a “história de amor” que o eu-narrador pensa ser o *motivo* que precisava para constituir a personagem Buell Quain. Na palavra *motivo*, destaca-se a acepção atribuída pela teoria literária (proveniente do verbo

*movere*, mover) de um elemento que movimenta a narrativa, mais do que o sentido de uma motivação. Essa diferença semântica desloca a trama de *Nove noites*, pois situa seu centro na sintaxe do texto, e não como uma tentativa de reconstruir uma verdade perdida, isto é, os supostos *mistérios* pelos quais um suicida escolhe a morte. Ler as cartas de Manoel Perna, a partir da escritura do eu-narrador, permite entrever a mobilidade deste último entre as instâncias do texto, pois ocupa as posições de narrador e a de autor. Talvez as transigências entre os dois níveis evidenciem que os limites entre ficção e real são menos definidos do que parecem, confusão a qual pode ser um calcanhar de Aquiles para os leitores, inclusive para os mais especializados. O “romance de mistério” confirma-se apenas ao se aceitar que há um mistério a ser investigado, pressuposto que o eu-narrador cultiva para *movimentar* o romance que pretende escrever, construindo o sistema de veridicção necessário à trama. No entanto, a narração não esclarece nenhuma confirmação de fatos, como seria o objetivo da historiografia, mas a narrativa leva os elementos diversos (pistas, conversas, cartas) a contribuírem para a existência hipotética de um conflito amoroso não-esclarecido. Pode-se até pensar que, ao escolher o amor como gatilho para o suicídio de Buell Quain, o texto de *Nove noites* cria uma referência discreta a esse que deve ser, desde *Os sofrimentos do jovem Werther* (1774), a mais consagrada razão para o suicídio na literatura mundial. Esse ímpeto do eu-narrador aparece afirmado em “No início, deixei-me levar pela suposição fácil de que aquela só podia ter sido uma morte passional e concentrei a minha busca nesses vestígios. Devia haver outra pessoa envolvida. Ninguém pode estar totalmente só no mundo.” (CARVALHO, 2020, p. 23). Contudo, observa-se que a expressão “no início” sugere uma transformação no rumo das especulações, as quais se dirigem a uma proteção que Quain pretendia fornecer aos indígenas. Esse intuito de proteger também permanece sem respostas, como o próprio narrador-protagonista percebe ao ler uma suposta carta de Buell Quain, “A salvo de quê? Ou de quem?” (ibid, p. 78). Essa ameaça suposta não se prefigura, e o eu-narrador permanece em busca de sua suposição “fácil”. Essa expressão poderia ser substituída por um qualificativo que indicasse de forma mais evidente as origens literárias dessa suposição de suicídio passional, “clichê”. Entretanto, para construir a veridicção da narrativa (e não da narração), “fácil” parece menos atrelado a uma posição artística, e sim à “solução do mistério”. Por meio desses indícios sutis, o texto de *Nove noites* envolve o leitor em uma perseguição, ao mesmo tempo, desvelando seu caráter artificioso.

Esse movimento duplo parece ser confirmado por um comentário de Bernardo Carvalho, coletado por Ivan Marques, e pelo estilo “floreado”, reconhecido pela crítica, das missivas de Perna: “Segundo Bernardo Carvalho, a narração de Manoel Perna, que

corresponde às partes em itálico, foi elogiada por vários leitores, embora ele mesmo a considerasse ‘brega’ e dissesse que ‘nunca teria coragem de escrever daquele jeito’ (MARQUES, 2010, p. 243). Florear o estilo correspondente ao Manoel Perna parece ser também uma forma de parodiar sutilmente determinada concepção de escrita literária, hipótese que se enriquece quando se considera Perna também personagem do eu-narrador. Assim como escolher o impulso passional para motivar o suicídio, um estilo rebuscado que se estabelece em uma forma “fácil” de realização literária, um “bem-escrever” repleto de lugares comuns, como a indefinição do destinatário das cartas e mensagens enigmáticas, que pareçam contribuir para a ideia de um mistério oculto, a ser descortinado diante do leitor nos últimos capítulos. Mais uma vez, as fórmulas “fáceis” ou os “clichês” são descartados, haja vista que o fim não soluciona mistério algum, mas sugere uma espécie de permanência dos dilemas não-solucionados, uma vez que o encontro final do avião proclama que não houve apaziguamento dos tormentos do narrador-protagonista, “Virei para o outro lado e, contrariando a minha natureza, tentei dormir, nem que fosse só para calar os mortos”. (CARVALHO, 2020, p. 150). A reatualização insistente da narrativa de Buell Quain por essa voz narrativa parece um indício desse sistema paranoico que constitui uma a poética de Bernardo Carvalho.

Esse mecanismo de criação apresenta-se enunciado em um relato atribuído a Buell Quain sobre os trumai: “Toda morte é assassinio. (...) Não é raro haver ataques imaginários. Os homens se juntam aterrorizados no centro da aldeia — o lugar mais exposto de todos — e esperam ser alvejados por flechas que virão da mata escura” (ibid, p. 53). Para uma disposição imaginativa, as mortes são assassinios e qualquer lacuna é mistério, assim como suicídios são decorrentes de uma experiência wertheriana. O eu-narrador parece possuir essa tendência, semelhante aos trumai, de encontrar tramas para as lacunas de uma narrativa. A ausência de respostas parece assombrar o eu-narrador quando se percebe diante de um segundo Buell Quain, outro antropólogo estadunidense pronto a se perder pelas florestas e matas brasileiras. Os mortos continuam a falar com o narrador-protagonista pelo silêncio que legaram. A expectativa por uma conclusão definitiva, análoga à espera pelo desfecho que o leitor cultiva à medida que adentra as fantasias do eu-narrador, termina por não se realizar. “A realidade é o que se compartilha” (ibid, p. 149), sentença que parece uma defesa da trama, da veridicção como unidade autônoma em relação ao real. Por fim, parece que a procura apresentou-se vã, mas o significado desta encontra-se no pacto em acreditar e fazer-acreditar (fiduciário, para a semiótica greimasiana) estabelecido entre leitor e autor/narrador. Ao encerrar o romance sem oferecer o desvendamento, subvertendo a presença do gênero

policial que críticos como Vieira perceberam no texto, há uma subversão de uma concepção de literatura que prioriza a fábula sobre o enredo. Os caminhos percorridos pelo eu-narrador, mesmo que não conduzam a uma resposta definitiva sobre o suposto “mistério”, constituem antes percursos textuais percorridos por um narrador-escritor. Ao apresentar a trajetória e não o fim como centro de *Nove noites*, cria-se um romance que percorre a construção romanesca, e indaga sobre sua vigência em tempos de intensa propagação de *mass media*. Talvez o eu-narrador escolha a suposição mais simples ao dialogar com tradições que passaram a alimentar os *lugares comuns*, principalmente na literatura de entretenimento, contudo, o romance *Nove noites* constitui a narrativa como um objeto feito de linguagem, suscetível às variações enunciativas, obedecendo ao regime de veridicção, da disposição criativa, e não de verdade. Isso não significa um desprezo pela chamada verdade, mas sim o reconhecimento da construção artística, em seus diversos mecanismos de linguagem, como a paródia ou mesmo a ironia.

Parece que os aspectos retóricos de *Nove noites* ainda não foram estudados detidamente pela crítica, mas a construção algo paródica das cartas de Manoel Perna sugere a amplitude estrutural que esses recursos possuem nas diversas instâncias de *Nove noites*. No nível da narrativa, o tom solene pelo qual Perna se expressa pode ressoar como um retorno a uma voz originária, que se concentre em enunciar aquilo que não pode ser totalmente descoberto pelo leitor urbano que acessará o Brasil profundo. Nesse sentido, pode ser que a solenidade corresponda às expectativas de quem lê, pois reforça certa aparência mítica que paira no imaginário citadino sobre os povos nativos, como se estes resguardassem um segredo que a chamada “civilização” perdeu. Talvez, dessa perspectiva, esteja explicado que o desagrado de Bernardo Carvalho diante da preferência do público pelo estilo de Manoel Perna, pois reforça a prevalência desse imaginário que associa uma história ocorrida (ainda que apenas em parte) no Brasil profundo com certa linguagem mítica. Deve-se perceber que, no plano da narrativa, a confluência entre tom mítico e o mistério decorrido entre os povos originários parece construir um sistema de veridicção próprio, haja vista que reforça a percepção de um suposto mistério em torno da morte de Buell Quain. Todavia, a instância da narração denuncia a presença de recursos literários e retóricos que desvendam a construção do estilo como um artifício, como o uso calculado do pronome “você”, no capítulo inicial, sem distinguir a quem se destina: a um leitor específico ou a quem tivesse o livro diante de si. Os “floreios” de Manoel Perna operam nesses dois sentidos, constituindo duas diferentes veridicções, quando se analisa *Nove noites* a partir do duplo e discordante funcionamento das instâncias do texto. Observe-se um excerto da abertura de *Nove noites*, em

que a indefinição surge apenas como uma palavra no discurso do emissário, como um elemento composicional para a narrativa:

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.(...) Quando vier à procura do que o passado enterrou, é preciso saber que estará às portas de uma terra em que a memória não pode ser exumada, pois o segredo, sendo o único bem que se leva para o túmulo, é também a única herança que se deixa aos que ficam, como você e eu, à espera de um sentido, nem que seja pela suposição do mistério, para acabar morrendo de curiosidade. (CARVALHO, 2020, p. 6).

Este início constrói-se por elipses. Em “Isto é para quando você vier”, estabelece-se a ambiguidade. Conforme discutido anteriormente, “você” não esclarece quem seria o destinatário dessas palavras, assim como “isto”, “quando” e “vier” mantêm em obscuridade seus referentes. As estruturas “estar preparado” e “alguém terá que preveni-lo” encontram-se despidas dos complementos demandados pela estrutura sintática, provocando as indagações “*preparado para o quê?*” e “*prevenido contra o quê?*”, haja vista que a supressão fica ainda mais evidente por esses sintagmas preverem complementos preposicionados. As preposições “para” e “contra” possuem também diferenças significativas no contexto desse excerto, já que “para” indica uma atividade (“estar preparado *para fazer algo*”), enquanto *contra* implica, em conjunto com prevenido, uma adversidade que requer defesa, um ataque advindo de alhures (“estar prevenido contra algo”). Desse modo, *Nove noites* inicia-se tenso ao permitir que o leitor intua pelo seu conhecimento linguístico que *algo* deve ser feito *contra* certo ataque. Não é possível, pela leitura desse primeiro excerto, descobrir para que se deve preparar e contra o que se deve prevenir. Mesmo até o final do romance os objetos desses dois atos não são totalmente descortinados, talvez porque essa prevenção e essa preparação não possuísem, na instância da narrativa, motivações reais. Do mesmo modo, os referentes de “isto” (objeto), “quando” (tempo) e “vier” (espaço) permanecem ambivalentes, sendo difícil descobrir se as referências são, respectivamente, a carta, o tempo de vinda do destinatário-específico (o amante de Quain) e o município de Carolina, pois podem também se referir ao “indivíduo” que “vem” ao livro “quando” se põe a ler. Esta perspectiva parece mais afinada com o plano da narração, a partir do qual se pode perceber as sentenças seguintes, “É preciso estar preparado. Alguém terá que preveni-lo”, como advertências destinadas a quem adentra o texto sem considerar seu regime ficcional. “A verdade e a mentira” não possuem os estatutos atuantes na realidade porque é uma “terra” inventada, em que a criação impera. A

sentença “Pergunte aos índios” poderia desmentir o conflito entre narração e narrativa descrito por este trabalho, mas mesmo esta frase parece confirmar que este excerto visa introduzir o leitor no “espaço literário”, compreendido na sua potencialidade de construir veridicções, e não de definir verdades. Os povos nativos, como os krenak, encontram no sonho e na fantasia possibilidades, e não os amputam de um todo denominado *real*: a “instituição do sonho não como uma experiência onírica, mas como uma disciplina relacionada à formação, à cosmovisão, a tradição de diferentes povos que tem no sonho um caminho de aprendizado” (KRENAK, 2021, p. 52-53). Essa leitura permite entrever uma enunciação que percebe a fantasia, o sonho e a criação organicamente ao real, negando uma separação entre arte e vida por mais que se defenda a força da literatura independente de sua capacidade de retratar uma determinada realidade.

A “espera de sentidos” que provoca “a morte por curiosidade” parece ser sintoma dessa expectativa corrente em torno da literatura de que haja uma solução única para um suposto mistério, em vez de se assumir que a criação, mesmo quando se vale de um fato histórico, não conserva uma memória que *possa* ser “exumada”. A “morte por curiosidade” apresenta um tom grandiloquente, mas que sustenta duas diferentes acepções. A primeira está vinculada a certa avidez por satisfazer essa curiosidade, encontrar respostas para aquilo que permanece misterioso. A segunda, contudo, possui um tom de aviso sobre os perigos de vasculhar um mistério que talvez sequer exista, como expressa a sentença “nem que seja pela suposição do mistério”. Imaginar que um evento não-solucionado assim permaneça parece ser o risco incorrido pelo eu-narrador, uma vez que ele apenas supõe, sem se deparar com confirmações sobre as suas hipóteses. As sugestões de um evento não descoberto emergem com frequência nesse capítulo primeiro, como se pode perceber em um trecho mais adiante: “Vão lhe dizer que o suicídio foi muito abrupto e inesperado. Que o suicídio pegou todo mundo de surpresa.” (ibid, p. 7). Segundo a correspondência de Manoel Perna, a morte de Buell Quain não seria um acontecimento repentino, mas algo que prometia ocorrer, conforme o engenheiro depreende pelas longas conversas com o antropólogo ao longo de *Nove noites*. Doença venérea, crise de identidade, homossexualidade clandestina, conflito amoroso ou perseguição política são motivações exploradas por Perna e especuladas pelo narrador-protagonista, sem que nenhuma possa se confirmar fora das cartas que são atribuídas ao engenheiro, as quais confirmam as expectativas do eu-narrador. Ao serem lidas a partir da instância da narração, e não da narrativa, a primeira carta dirige-se também ao leitor que se aventura pelo romance *Nove noites*, alertando sobre o percurso tortuoso que o eu-narrador empreende nos caminhos e descaminhos de uma escrita que conduz os fatos

para o regime da imaginação, como se enuncia em “As histórias dependem antes de tudo da confiança de quem as ouve, e da capacidade de interpretá-las. E quando vier você estará desconfiado” (ibid, p. 7). Essa desconfiança é um atributo de quem percorre as páginas desse romance pela primeira vez, envolvido pela narrativa a ponto de correr o risco de ignorar o incerto da especulação, e transmutar a veridicção em verdade, quando o próprio Perna afirma que “A verdade está perdida entre todas as contradições e disparates” (ibid, p. 6).

## CONSIDERAÇÕES FINAIS

Deve-se observar que construir a veridicção não implica negar que existam verdades. Parece ser pelo potencial criador da literatura que o autor Bernardo Carvalho clame por uma “literatura pela literatura”, nas palavras de Jefferson Agostini de Mello, não no sentido de a literatura ser apenas um “estilo floreado”, concepção parodiada nas epístolas de Manoel Perna. Pode-se pensar que as verdades em *Nove noites*, as quais afastam o escritor de um sistema pós-moderno, segundo afirmação de Sophie Beal citada em parágrafos anteriores, estão no reconhecimento de que há uma realidade em constante transigência com a ficção. Não é responsabilidade procurar respostas que afirmem determinadas hipóteses, nem a criação deve se submeter à função de mero retrato. Entrementes, o texto se origina dentro de um contexto, relação por vezes bastante conflituosa, e de cujas questões a arte não passa à margem, abertamente engajada ou não. No romance de Carvalho, o difícil contato com a vida brasileira encontra-se de modo mais evidente na representação dos indígenas. Esta é uma figuração conflituosa porque dialoga com uma tradição fecunda na literatura brasileira de abordar a forma de viver dos povos nativos. Para a tradição modernista, incorporar essa vivência formaria, junto com as tradições, uma união tipicamente brasileira. “A floresta e a escola” é uma fórmula proclamada por Oswald de Andrade em seu *Manifesto da poesia pau-brasil*. No século XIX, José de Alencar defende essa simbiose em *Iracema*, conforme observa Ivan Marques: “Alencar não parecia ver nessa comunhão os riscos da destruição dos índios - ao contrário, interpretava-a como o rito de nascimento da própria nacionalidade” (MARQUES, 2010, p. 239). Em *Nove noites*, não se percebe comunhão alguma entre indígenas e os homens da cidade, pelo contrário, as relações que emergem são de profundas dissonâncias. O eu-narrador rejeita o teatro de um pertencimento, e reconhece que as distâncias são maiores que as semelhanças. As fraturas entre o mundo dos povos da floresta e a vida citadina são mais exploradas no romance do que qualquer possibilidade de comunhão. Talvez a disjunção possa ser analisada como uma característica fundante desse

romance: narração vs. narrativa, índio vs. branco, cidade vs. floresta. Mesmo as semelhanças são cortadas pela diferença, como se remetesse a uma solidão constante em que o sujeito se encontra.

A narrativa sobre Buell Quain, à medida que não confirma nenhuma das especulações do eu-narrador, desvela essa dificuldade em encontrar identidade em meio a diferenças que parecem ser intransponíveis. Na primeira das nove noites compartilhadas por Manoel Perna e Buell Quain, Perna narra que o antropólogo norte-americano rememorava um antigo costume dos trumai de marcarem seus próprios corpos com cicatrizes. Os trumai são descritos como um grupo considerado belicoso, mas muito temerários da guerra. Na conversa resgatada pelo engenheiro, Quain despe-se e demonstra uma marca de cirurgia recebida quando criança, estabelecendo uma correspondência entre o seu ferimento e o dos meninos trumai. A reação de Perna constrange o antropólogo:

Como se tivesse ficado decepcionado com a minha expressão atônita, ou como se o meu espanto o tivesse despertado ou trazido de volta depois de um lapso de consciência, abotoou a camisa e me disse, lacônico, que tinha sido operado na infância e que já era tarde, precisava ir embora. (CARVALHO, 2020, p. 50).

O instante dessa narrativa parece um flagrante de Manoel Perna sobre uma tentativa de Buell Quain de encontrar uma correspondência entre os índios, por quem parecia nutrir sentimentos conflitantes, e a ele mesmo. Um triplo jogo de espelhos é projetado nesse trecho, uma vez que, se Perna e Quain são criações do eu-narrador, este último também narra para investigar sua marca comum ao antropólogo, assim como Quain encontrava em si uma replicação daquilo que identificava os trumai jovens como parte da comunidade. O retrato de Manoel Perna anula essa “homologia” inventada pelo antropólogo, assim como a narração descortina que há certo absurdo na coincidência imediata, percebida pelo eu-narrador, entre os nomes Buell Quain e Bill Cohen, os quais possuem de semelhança apenas alguns sons consonantais comuns. A tentativa de instituir a identidade entre esses dois epônimos ressalta, mais uma vez, as suas diferenças, e se torna difícil para o leitor, que observa a disjunção entre narração e narrativa, entender que a motivação do eu-narrador seja, de fato, recontar os momentos finais de Buell Quain. Ao contrário do que as cartas de Manoel Perna levam a pensar, o eu-narrador não se compromete a elucidar mistério algum, mas a *inventar*, pois seu objetivo não é a escrita de uma historiografia, e sim redigir um romance, submetendo os fatos ao regime da criação. *Nove noites* contém um romance, definindo mesmo uma contravenção entre dois textos inseridos a atuarem paralelamente no enredo: um (instância

narrativa) que se constrói horizontalmente, pela sucessão de correspondências entre as cartas de Manoel Perna e os relatos do eu-narrador, enquanto o outro (instância de narração) se erige verticalmente, a partir do reconhecimento de que esses – as missivas e os relatos – confirmem-se apenas ao se perceber que a escrita de Perna advém da criação romanesca do eu-narrador. O ato de desabotoar a camisa e mostrar uma marca comum pode ser percebido como uma metáfora capaz de reproduzir o movimento do narrador-protagonista, o qual generaliza a homologia, encontrada principalmente na repetição de “Ninguém nunca me perguntou. E por isso também nunca precisei responder.”, da retórica para o campo simbólico.

Em outras palavras, não é somente pela repetição de fórmulas que o eu-narrador busca coesão entre diferentes. Contudo, identificar Bill Cohen e Buell Quain parece ser um procedimento geral que também se manifesta sintomática da persona paranoica desse personagem. A procura por um *mistério* inexistente assume também esse gesto homológico, pois pretende criar uma novela policial em um contexto narrativo incapaz de assumir esse gênero. A narração, por sua vez, encontra-se em analogia com esta surpresa de Manoel Perna em perceber uma tentativa de confluir dessemelhanças em identidade. Essa instância, a do romance *Nove noites* escrito por Bernardo Carvalho, entra em conflito com um texto paralelo que é elaborado pelo eu-narrador sem nome. Esse conflito, o da dissonância ou da diferença, percorre tematicamente *Nove noites*, ao negar a unidade entre indígenas e homens brancos, demonstrando a força destrutiva das diferenças sociais. Essa construção enunciativa pela diferença revela-se mais poderosa ainda em sua função estrutural, pois cinde o romance e erige o *mise-en-abyme*. Nessa confluência pelo conflito é que *Nove noites* emerge como um labirinto romanesco, profundamente comprometido com a verdade quando se recusa a ser documento de uma realidade variada, diante da qual a ficção cria possibilidades pela criação discursiva, a da veridicção.

## REFERÊNCIAS

- BEAL, Sophia. **Becoming a character: an analysis of Bernardo Carvalho's Nove Noites**. *Luso-Brazilian Review*, 2005, vol. 42, no 2, p. 134-149.
- CARVALHO, Bernardo. **Nove noites**. São Paulo: Companhia das Letras, 2020.
- GREIMAS, Algirdas; COURTÉS, Joseph. **Dicionário de semiótica**. São Paulo: Editora Cultrix, 1983.

KRENAK, Ailton. **Ideias para adiar o fim do mundo**. São Paulo: Companhia das Letras, 2021.

MARQUES, Ivan. **O rastro do caracol: o dilema da identidade em Bernardo Carvalho**. *Teresa*, 2010, no 10-11, p. 238-250.

MELLO, Jefferson Agostini. **Duplicidades e contradições em Bernardo Carvalho: o estético e o político; o universal e o particular**. *Revista Faac*, 2012, vol. 2, no 2, p. 131-144.

VIEIRA, Yara Frateschi. **Diante do espelho: refração e iluminação em Bernardo Carvalho**. *Portuguese studies*, 2005, vol. 21, p. 210-223.