

DANILO LUIZ CARLOS MICALI

**O NARRADOR E A CONSTRUÇÃO DA
FICCIONALIDADE EM JUAN SAER, ITALO
CALVINO, UBALDO RIBEIRO E BERNARDO
CARVALHO**



ARARAQUARA – SP
2008

DANILO LUIZ CARLOS MICALI

O NARRADOR E A CONSTRUÇÃO DA FICCIONALIDADE EM JUAN SAER, ITALO CALVINO, UBALDO RIBEIRO E BERNARDO CARVALHO

Tese de Doutorado apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Estudos Literários da Faculdade de Ciências e Letras – Unesp/Araraquara, como requisito para obtenção do título de Doutor em Estudos Literários.

Linha de pesquisa: Teorias e Crítica da Narrativa

Orientadora: Profa. Dra. Márcia Valéria Zamboni Gobbi

Bolsa: CAPES

ARARAQUARA – SP
2008

Micali, Danilo Luiz Carlos

O narrador e a construção da ficcionalidade em Juan Saer, Italo
Calvino, Ubaldo Ribeiro e Bernardo Carvalho / Danilo Luiz Carlos
Micali – 2008

184 f. ; 30 cm

Tese (Doutorado em Estudos Literários) – Universidade Estadual
Paulista, Faculdade de Ciências e Letras, Campus de Araraquara

Orientador: Márcia Valéria Zamboni Gobbi

1. Saer, Juan José, 1937-2005. 2. Calvino, Italo, 1925-1985.
3. Ribeiro, João Ubaldo, 1940- . 4. Carvalho, Bernardo.
5. Ficção – História. 6. Literatura comparada. I. Título.

DANILO LUIZ CARLOS MICALI

O NARRADOR E A CONSTRUÇÃO DA FICCIONALIDADE EM JUAN SAER, ITALO CALVINO, UBALDO RIBEIRO E BERNARDO CARVALHO

Tese de Doutorado apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Estudos Literários da Faculdade de Ciências e Letras – Unesp/Araraquara, como requisito para obtenção do título de Doutor em Estudos Literários.

Linha de pesquisa: Teorias e Crítica da Narrativa
Orientadora: Profa. Dra. Márcia Valéria Zamboni Gobbi
Bolsa: CAPES

Data de aprovação: 13/03/2008

MEMBROS COMPONENTES DA BANCA EXAMINADORA:

Presidente e Orientador: Profa. Dra. Márcia Valéria Zamboni Gobbi
UNESP – Faculdade de Ciências e Letras de Araraquara

Membro Titular: Profa. Dra. Karin Volobuef
UNESP – Faculdade de Ciências e Letras de Araraquara

Membro Titular: Prof. Dr. Antonio Roberto Esteves
UNESP – Faculdade de Ciências e Letras de Assis

Membro Titular: Profa. Dra. Lucia Wataghin
USP – Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas

Membro Titular: Profa. Dra. Ivete Lara Camargos Walty
PUC – Minas Gerais

Local: Universidade Estadual Paulista
Faculdade de Ciências e Letras
UNESP – Campus de Araraquara

Para Flávia e Guilherme

AGRADECIMENTOS

Agradeço, primeiramente, a minha Orientadora Profa. Dra. Márcia Valéria Zamboni Gobbi, cuja sensibilidade, capacidade crítica e perspicácia de leitura foram por demais valiosas para a realização deste trabalho, e também pela amizade dispensada.

Aos Professores Dr. Luiz Gonzaga Marchezan e Dra. Karin Volobuef, membros da banca de qualificação, pelas importantes e pertinentes sugestões e observações que aprimoraram este trabalho, e minha especial gratidão à Professora Dra. Karin Volobuef pela colaboração e incentivo.

Agradeço também à CAPES, pela bolsa concedida, que me propiciou o apoio financeiro para a realização deste trabalho.

À minha mãe, Maria Amélia Passarelli Micali, pelo carinho e incentivo em horas de dificuldade.

Ao Prof. Dr. Albano G. E. Magrin, pela colaboração e amizade.

A todas as pessoas que direta ou indiretamente me ajudaram com sua colaboração ou incentivo.

O romance é o único gênero em evolução, por isso ele reflete mais profundamente, mais substancialmente, mais sensivelmente e mais rapidamente a evolução da própria realidade. Somente o que evolui pode compreender a evolução.

(BAKHTIN, 2002, p. 400).

RESUMO

Este trabalho focaliza o romance pela análise de quatro obras, publicadas de meados do século passado ao início deste – *O cavaleiro inexistente*, de Italo Calvino (1959); *O enteado*, de Juan José Saer (1982); *O feitiço da ilha do pavão*, de João Ubaldo Ribeiro (1997); e *Nove noites*, de Bernardo Carvalho (2002). Dois desses livros são de autores estrangeiros, o que ressalta o caráter comparativo deste estudo que examina questões literárias que ultrapassam fronteiras nacionais e lingüísticas. Partindo da hipótese de que os quatro romances possibilitam um debate em torno da construção da ficcionalidade e da representação da realidade pela linguagem literária, investiga-se procedimentos de construção narrativa teorizados por Bakhtin – paródia, intertextualidade, polifonia, dialogismo e carnavalização –, e conduzidos pelo narrador com base na relação entre realidade e linguagem. Esta relação não se limita ao plano discursivo-lingüístico desse *corpus* literário, mas se apresenta inserida na história narrada em cada livro, i.e., no seu plano diegético (supralingüístico). Portanto, a espinha-dorsal deste estudo é a problemática expressa pelo binômio realidade-linguagem – que relativiza o próprio conceito de literatura –, mas outros recursos narrativos são também analisados, como a prosa poética, o humor, a sátira e a ironia. Ainda faz parte da pesquisa verificar a confluência entre realidade histórica e ficção literária, inclusive na forma de metaficção historiográfica, observando até onde chega a ficção nesses romances, a partir do elemento histórico. Para dar conta dessa proposta, o estudo encaminhou-se com base na teoria literária clássica, retomando conceitos canônicos da construção narrativa – *mimesis*, representação, linguagem, realidade, verdade, mito, verossimilhança e literariedade, entre outros – relembrados no capítulo teórico correspondente. E cada seção seguinte refere-se a um dos romances, cujo estudo se pauta pela análise dos seus elementos narrativos estruturais: narrador, personagem (e narrador-personagem), enredo, tempo, espaço e ação. Destaca-se o particular enfoque e estilo das vozes narrativas, a exemplo do tom jocoso, dramático ou realista. Predomina o sentido denotativo da linguagem, embora coexista uma conotação poética e filosófica (*O enteado* e *O cavaleiro inexistente*), e também um preciosismo lingüístico (*O feitiço da ilha do Pavão*). Existe uma auto-referencialidade em três desses livros (*O enteado*, *O cavaleiro inexistente*, e *Nove Noites*) que os caracteriza como metanarrativas e metaficções historiográficas, em vista da autoconsciência dos narradores (autores) respectivos acerca do seu fazer literário, e da presença, ostensiva ou não, do componente histórico que transmite alguma credibilidade aos enredos. De certo modo, e, em certa medida, através de quatro romances que testificam e ilustram as várias leituras e funções possíveis da obra literária, este estudo promove uma revisão da História, assim como uma revisão do próprio sentido do que seja a *mimesis* na ficção contemporânea.

Palavras-chave: Juan José Saer. Italo Calvino. João Ubaldo Ribeiro. Bernardo Carvalho. Representação literária. Ficção e História.

ABSTRACT

The present work studies the novel by analyzing four books, published from the middle of the last century to the beginning of the current one – *O cavaleiro inexistente*, by Italo Calvino (1959); *O enteado*, by Juan José Saer (1982); *O feitiço da ilha do pavão*, by João Ubaldo Ribeiro (1997); and *Nove noites*, by Bernardo Carvalho (2002). Two of these novels are from foreign authors which highlights the comparative feature of this study examining literary questions which overcome national and linguistic frontiers. Starting with the hypothesis that the four novels allow a discussion on the construction of the fictionality and the representation of the reality by the literary language, it is researched procedures of narrative construction theorized by Bakhtin – parody, intertextuality, polyphony, dialogism, and carnivalization – and carried by the narrator through the relation between reality and language. This relation is not limited to the discursive-linguistic plan of this literary *corpus*, but presents itself inserted in the story narrated in each book, i.e., in its diegetic (supralinguistic) plan. Therefore, the backbone of this study is the problematic expressed by the binomial reality-language – which relativizes the very concept of literature –, but others narrative resources are also analyzed, such as the poetic prose, the humor, the satire and the irony. So the purpose of this study is to analyze the confluence between the historical reality and the literary fiction, even in the form of historiographic metafiction, observing the extensions of the fiction apart from the historical element. In order to comply with this proposal, the research had its backbone in the classic literary theory retaking canonical concepts like *mimesis*, representation, language, reality, truth, myth, verisimilitude and literality, among other notions discussed in a chapter dedicated to these matters. From then on, each section of this work refers to a novel, whose study is oriented by the analysis of its structural narrative elements: narrator, character (and narrator-character), plot, time, space, and action. In this sense, it is remarked the particular approach and style of the narrative voices, for instance, the jocose, dramatic or realist tone. The denotative meaning predominates in the language, though coexists a poetic and philosophic connotation (*O enteado* and *O cavaleiro inexistente*), and also a linguistic preciousity (*O feitiço da ilha do Pavão*). There is a self-referenciality in three of these books (*O enteado*, *O cavaleiro inexistente*, and *Nove Noites*) which characterize them as metanarratives and historiographic metafiction, because of the self-consciousness view of the respective narrators (authors) about their literary doing, and the presence, ostensive or not, of the historical component, which transmits some credibility to the plots. In a way and to a certain extent, through four novels which testify and illustrate the several readings and possible functions of the literary work, this study promotes a review of the History as well as a review of the proper sense of what is the *mimesis* in the contemporaneous fiction..

Keywords: Juan José Saer. Italo Calvino. João Ubaldo Ribeiro. Bernardo Carvalho. Literary representation. Fiction and History.

SUMÁRIO

1 INTRODUÇÃO.....	009
2 A REPRESENTAÇÃO DA REALIDADE PELA LINGUAGEM LITERÁRIA: NARRATIVA E ROMANCE	017
3 A UTOPIA DE UBALDO RIBEIRO EM <i>O FEITIÇO DA ILHA DO PAVÃO</i>	043
4 CRISE DA REPRESENTAÇÃO EM CALVINO, NA CONSTRUÇÃO DE <i>O CAVALEIRO INEXISTENTE</i>	068
5 <i>O ENTEADO</i>: ALTERIDADE E IDENTIDADE NA REPRESENTAÇÃO DAS MEMÓRIAS DE UM NARRADOR-POETA	096
6 A VIAGEM DE <i>NOVE NOITES</i> RUMO AO “OUTRO”	128
7 CONSIDERAÇÕES FINAIS	157
REFERÊNCIAS	171
BIBLIOGRAFIA CONSULTADA	183

1 INTRODUÇÃO

Este estudo propõe-se a uma reflexão em torno da construção da ficcionalidade narrativa e da representação da realidade pela linguagem literária. Nele, analisamos quatro obras contemporâneas de autores oriundos de contextos culturais diversos – três sul-americanos (dois brasileiros, um argentino), e um europeu (italiano) –, para investigar pontos em comum e as particularidades distintivas de cada texto. Isto mostra o caráter comparativo deste estudo que investiga questões literárias as quais ultrapassam fronteiras nacionais e lingüísticas.

Trata-se, assim, de um procedimento de comparação possibilitado pela nossa leitura, dentre as muitas possíveis, dos seguintes romances: *O cavaleiro inexistente* (1959), de Italo Calvino; *O enteado* (1982), de Juan José Saer; *O feitiço da ilha do pavão* (1997), de João Ubaldo Ribeiro; e *Nove Noites* (2002), de Bernardo Carvalho. Partimos do princípio de que a aproximação de literaturas de culturas distintas permite identificar não apenas seus elementos comuns, mas as diferenças que as separam – razão pela qual geralmente se considera o comparatismo literário um recurso de análise que, como diz Carvalhal (2000, p. 2), “aproxima sem confundir e contrasta sem excluir”.

De acordo com Aldridge (1994, p.257), “[a] comparação pode ser utilizada nos estudos literários para indicar afinidade, tradição ou influências”. Por **afinidade**, esse comparatista entende as “[...] semelhanças de estilo, estrutura, tom ou idéia entre duas obras que não possuem qualquer outro vínculo.” A **tradição** (ou convenção) leva em conta as “[...] semelhanças entre obras que fazem parte de um grande grupo de obras similares interligadas histórica, cronológica ou formalmente.” E, finalmente, a **influência**, vista como inspiração obtida por um autor pela leitura de um outro que o antecedeu (ALDRIDGE, 1994, p.257-258).

Entretanto, os estudiosos parecem concordar que a Literatura Comparada ampliou sua esfera de atuação, abrangendo hoje um vastíssimo campo de estudos, marcado principalmente pela transversalidade e pelo multiculturalismo. Segundo Coutinho (2006), tem ocorrido uma expansão do leque de possibilidades de pesquisa, em vista da tendência de se comparar uma (ou mais) literatura nacional com outra disciplina intelectual (ou várias outras). Embora existam estudos que relacionam a literatura com as demais manifestações estéticas, como as artes plásticas, a música, a dança, e também o cinema; as relações da literatura com as diversas áreas do conhecimento – História, Filosofia, Psicologia, Sociologia, Antropologia, Teologia, Política, Economia, Biografia, entre outras – nunca foram tão explícitas quanto nas

últimas décadas, o que tem permitido à Literatura Comparada consolidar sua vocação interdisciplinar e revigorar-se totalmente.

Desse modo, o pluralismo cultural em que a arte literária se vê inserida atualmente, nessa era de globalização, deriva da transgressão de fronteiras entre as belas-artes e outros campos intelectuais, aspecto que também pode ser encarado como consequência do nosso polêmico “pós-modernismo”. Retomando as idéias de Aldridge e Remak, que concebem a disciplina Literatura Comparada como “a comparação de uma literatura com outra ou outras, e a comparação da literatura com outras esferas da expressão humana” (REMAK, 1961 apud COUTINHO, 2006, p.44), Coutinho acredita que o campo de atividades da literatura comparada tornou-se amplo o suficiente para que “[...] o estudioso, servindo-se de uma vasta possibilidade de métodos e técnicas de abordagem da obra ou obras literárias, [seja] capaz de desenvolver sistemas de reflexão sobre essas obras que lhe permitam descrevê-las, interpretá-las e avaliá-las [...]” (COUTINHO, 2006, p.44). Diante desse quadro, e no intuito de configurar um espaço de tensão e diálogo entre os variados campos do saber, o conceito de pós-modernismo assume aqui o sentido mais abrangente possível, qual seja, o de “[...] amplo movimento [intelectual] de questionamento da modernidade, de revisão dos seus principais conceitos e de suas formas de representação.” (FERNANDES, 2002, p.113).

Para levar a efeito o principal objetivo desta pesquisa, pretendemos analisar os elementos constitutivos da narrativa contemporânea conduzidos pelo foco narrativo. Assim, o narrador guiará a verificação dos procedimentos que sustentarão o debate sobre o modo como, nesses romances, se constrói a representação literária através do binômio **realidade-linguagem**. “Realidade e linguagem não são elementos distintos, pois qualquer apreensão do real sensível se faz por intermédio da linguagem.” (WALTY, 1982, p.26). Ao resenhar concepções clássicas, Ivete Walty (1982, p.25) defende que, sendo impossível separar realidade e linguagem – já que a compreensão do real ocorre pela linguagem, que por sua vez é determinada pela cultura –, fica difícil estabelecer fronteiras entre realidade e ficção, do que decorre a relatividade do conceito de literatura.

Durante a leitura desses livros despontou um segundo viés na hipótese de pesquisa, que justificou a sua escolha para compor nosso *corpus* de leitura, uma vez que a relação realidade-linguagem não se limita ao plano lingüístico-narrativo desses romances, mas se apresenta tematizada no seu plano diegético, i.e., inserida na história narrada em cada livro. A intuição dessa afinidade textual certamente foi necessária à elaboração do projeto, cuja espinha dorsal consiste na problemática da representação da realidade pela linguagem literária, que relativiza o próprio conceito de ficcionalidade. Neste sentido, esta pesquisa

incluindo reflexões acerca da arte literária, vista, enquanto representação do mundo exterior, como percepção (leitura), interpretação e recriação particular do escritor.

Dentro desse enfoque, nossa proposta de análise abrange os recursos narrativos presentes na estrutura de cada romance, a exemplo da prosa poética, da paródia e da ironia, além de uma discussão sobre conceitos bakhtinianos aplicáveis à escrita dos autores respectivos, como polifonia, dialogismo, intertextualidade e carnavalização – elementos que, somados, emprestam a “tensão” necessária ao discurso lúdico do narrador e dos personagens na representação literária da experiência de mundo. O segundo nível da pesquisa consiste numa abordagem sobre a confluência entre realidade histórica e ficção literária, a partir desse *corpus* de estudo, tendo por fim apurar como andam delimitadas, na atualidade, as fronteiras entre História e ficção, a despeito das influências e interdependência recíprocas, e também considerando que, numa perspectiva pós-moderna, esses limites se redimensionam, de maneira a possibilitar uma interação constante entre essas duas instâncias.

O caráter transversal da Literatura Comparada torna-se mais visível quando se compara uma ou várias literaturas nacionais com outras áreas do conhecimento humano. Na verdade, os gêneros mistos surgidos no passado, descritos pela historiografia literária, são considerados frutos dessa relação. Um bom exemplo disso foi a associação da literatura com a História, que originou a poesia épica, o **romance histórico**, e a biografia ficcionalizada, como nos recorda Coutinho (2006, p.48).

O escritor argentino Juan José Saer considera o romance histórico como a construção de uma visão pessoal do passado (e não uma determinada reconstrução do passado), sem necessariamente referir-se a algum fato histórico específico (SAER, 2002). Esta idéia da relação que a literatura pode estabelecer com a História surge em *O enteado* e também no romance *O feitiço da ilha do pavão*, de João Ubaldo Ribeiro. Em *O enteado*, de Saer – publicado no Brasil apenas em 2002 –, vê-se um velho narrador, num passado remoto, disposto a nos contar a sua história, especialmente uma singular experiência que lhe marcou a vida para sempre. Ao viajar como grumete num navio que costeava o rio da Prata, esse então jovem narrador presencia o súbito massacre da tripulação do barco pelos indígenas da região. Sem saber por que lhe pouparam a vida, é “adotado” pelos selvagens, passando a conviver pacificamente com eles, apesar de intrigado com aquele estranho modo de vida, posto que, além de antropófagos, os índios tinham uma linguagem de difícil entendimento, faziam orgias sexuais e morriam muito cedo.

A linguagem do narrador de Saer nesse livro revela marcas de poeticidade, que se confirma à medida que prossegue a narrativa, quando então se observa que esse autor

promove uma representação poética da realidade, numa linguagem praticamente lírica que comporta os dois planos textuais: lingüístico-narrativo e supralingüístico-diegético. Ao contextualizar esse enredo, Saer não o privou de uma vaga historicidade – perceptível nas entrelinhas da narrativa – que situa esse romance na época da Conquista Hispânica da América.

De acordo com Freitas, existem dois níveis pelos quais ocorre a presença da História na ficção do romance. No primeiro nível, todo romance é situado historicamente, pois a História intervém na elaboração estética da obra; no segundo nível, a História é traduzida pelo romance, ou seja, a literatura se apropria da temática histórica (FREITAS, 1989, p.112-113). Conforme outra definição, qualquer modalidade de romance histórico deve seguir duas premissas básicas, i.e., tratar-se realmente de ficção (invenção), e fundamentar-se em fatos históricos reais (ESTEVES, 1998, p.131).

Entretanto, admite-se atualmente a classificação do romance histórico em três modalidades distintas: o romance histórico tradicional, o romance histórico revisionista e a metaficção historiográfica (COSSON; SCHWANTES, 2005). Conforme veremos no decorrer deste trabalho, os romances aqui estudados apresentam traços que os enquadram nas duas últimas classificações, i.e., no romance histórico revisionista (*O feitiço da ilha do pavão*), mas especialmente na metaficção historiográfica (*O enteado*, *O cavaleiro inexistente* e *Nove noites*), uma vez que parece ocorrer neles um questionamento basilar de determinados conhecimentos históricos.

O feitiço da ilha do pavão fala sobre uma ilha – espaço onde se desenrola a ação – que se revela a grande protagonista da história, cujo tema central, à primeira vista, parece ser a questão do **tempo**. O narrador de Ubaldo Ribeiro não poupa adjetivos para descrever essa ilha fantástica, de relevo escarpado e acesso difícil, cujo morador mais ilustre talvez seja um enorme pavão luminoso que por lá aparece em noites sem lua e sem estrelas, fenômeno este que coincide com a supressão do tempo cronológico. Embora não haja menção a datas ou a quaisquer eventos históricos, a ambiência histórica faz-se perceptível no *modus vivendi* dos personagens, o que possibilita delimitar o enredo dessa obra num tempo histórico aproximado.

Desse modo, essa ilha imaginária, criada pelo autor, somente adquire alguma consistência real pela linguagem narrativa, através do **pacto ficcional** de leitura, o qual é conduzido pelo discurso irônico, às vezes debochado, do narrador ubaldiano. Como em todo romance, aqui a ficção se constrói a partir da representação da realidade pela linguagem literária, através da voz de um narrador. Mas, neste caso – do mesmo modo que nos outros

três romances –, o narrador leva a temática da representação para o nível diegético da narrativa, quando um dos personagens centrais só consegue fazer sexo se ouvir certas palavras de ordem da parceira; caso contrário, ele se revela totalmente impotente, o que constitui um dos aspectos risíveis do enredo e que o tornam impregnado de uma certa carnavalização, enquanto ilustra com senso de humor o poder das palavras dentro da história.

De forma diversa, os romances *O cavaleiro inexistente*, de Italo Calvino, e *Nove noites*, de Bernardo Carvalho, são facilmente localizáveis no tempo histórico. O referente histórico de Calvino é o império de Carlos Magno, em plena Idade Média, enquanto *Nove noites*, por seu turno, tem seu enredo situado historicamente em três diferentes épocas, inclusive na atual, quando se buscam respostas para a tragédia ocorrida com um etnólogo norte-americano, cuja “figura real” morreu prematuramente em pleno sertão brasileiro, na década de 1930.

O cavaleiro inexistente também congrega narrativamente o aspecto da relação realidade-linguagem nos dois níveis da linguagem: discursivo (lingüístico) e diegético (supralingüístico). Por um lado, a história é narrada de forma metaficcional, pois, a cada capítulo, vemos um narrador que se desvela aos poucos, revelando não somente a sua pessoa, mas os motivos por que escreve. Pelo outro, o personagem central da história, o Cavaleiro Inexistente, tal como seu nome indica, não existe; pois, dentro da armadura limpíssima não há nada, apenas uma voz metálica que quer servir à causa da cristandade. Deste modo, o protagonista só existe como uma vontade, i.e., em função e por causa da linguagem, dele e do seu narrador, que nos remete ao clássico *Dom Quixote de la Mancha*. Considerando que a simples remissão mental de um texto literário a outro constitui sinal indicativo de uma possível semelhança, evidencia-se alguma influência de Cervantes em Calvino, o que por si já sustenta um método comparativo, pois a aventura narrada também se transforma em comédia grotesca, na qual Agilulfo existe como um cavaleiro que inexistente, na realidade da ficção.

Quanto a *Nove Noites*, a correspondência trocada entre os personagens (incluída na tessitura da narrativa), e as fotos (supostamente verdadeiras) do protagonista constituem atraentes artifícios literários, os quais, enquanto indicam o aspecto metaficcional desse livro, sugerem que o enredo possui um fundo verídico, o que passa uma certa credibilidade à história, assemelhando-a a um romance-reportagem com marcas de trama policial. Enquanto Calvino se apropriou de Carlos Magno, famoso personagem histórico, Bernardo Carvalho, por sua vez, serviu-se da figura histórica, mas quase que anônima, do antropólogo Buell Quain para compor o seu relato, mediado pela subjetividade de dois narradores distintos: o primeiro

deles totalmente fictício, enquanto o segundo narrador, o leitor passa a identificá-lo com o próprio autor do romance.

Nove noites conduz uma investigação cheia de mistério e suspense, na qual os personagens índios nomeiam os seres humanos a partir de seus reais caracteres físicos pessoais, o que é ilustrativo da relação entre realidade e linguagem dentro da história. Na construção da ficcionalidade narrativa, a ilusão referencial obtida pelo autor transmite um caráter realista e verossímil ao texto, o que remonta à narrativa historiográfica. Observa-se também em *Nove noites*, pelo comportamento dos índios, até que ponto os mitos podem referendar uma determinada cultura e perpetuar os seus valores.

Freitas aponta para a inegável complexidade em torno da relação entre literatura e História: “Os limites entre a **representação** e a **criação** sendo tênues, História e Romance freqüentemente se confundem [...]” (FREITAS, 1989, p.109, grifo do autor). Ora, considerando a obra literária como representação que inclui criação, nossa pesquisa fatalmente irá abordar, explícita ou implicitamente, a discussão em torno da **representação** também vista como ato de **criação**.

De acordo com as teorias mais recentes, a História é pura inexistência. O que existe de fato é apenas a ciência histórica, ou seja, a historiografia – um discurso que se pretende “afirmativo” sobre o passado. Embora a narrativa historiográfica moderna baseie-se em elementos pré-textuais empíricos, i.e., em documentos (passíveis de comprovação), praticamente tudo o que existe sobre o passado chega até nós na forma de discurso, razão pela qual se existe um efeito de “realidade” (ou “verdade”) no texto historiográfico, isto se deve a procedimentos discursivos que produzem uma ilusão de objetividade. Além do mais, há sempre alguma influência ideológica ou política subjacente ao discurso histórico, tanto que, “[c]omo objeto de interpretação, a História nunca é *história-pura*, mas *história-para*, o que significa afirmar que ela é uma narrativa cuja natureza é provisória e contingente, susceptível, portanto, de revisões e de re-interpretações.” (GREGOLIN, 2006, p.167, grifo do autor).

Por sua vez, o romance, enquanto obra de linguagem literária, verossímil ou inverossímil, não se constitui como realidade, mas como irrealidade, como ficção narrativa nem verdadeira nem falsa, cujo conteúdo ou significado conterà uma precária ou relativa realidade, a depender do poder de persuasão do bom escritor e da credulidade do seu leitor. Embora reconheçamos que a arte imita a vida e vice-versa, a verdade da literatura não é a verdade da vida, uma vez que o escritor (e todo artista), por ter uma percepção invulgar da existência, coloca-se acima das instituições e convenções sociais, procurando a verdadeira

essência dos seres e das coisas, i.e., o seu sentido original, encoberto pela reificação do mundo.

Nesses sentidos, uma vez que os enredos aqui estudados, localizam-se diegeticamente em passados mais ou menos distantes, havendo inclusive (em três deles) ficcionalização de personagens históricos, vale recordar certas colocações de Linda Hutcheon (1991, p.122), referentes ao embate contemporâneo entre literatura e História: “O que a escrita pós-moderna da história e da literatura nos ensinou é que a ficção e a história são discursos, que ambas constituem sistemas de significação pelos quais damos sentido ao passado [...]”, o que justifica o fato de a metaficção historiográfica agregar narrativamente o literário e o historiográfico, “[...] e normalmente com resultados desestabilizadores, para não dizer desconcertantes.” (HUTCHEON, 1991, p.136).

Na verdade, este estudo comparativo objetiva entender melhor essas obras, privilegiando o seu modo de composição e a sua ficcionalidade (ou metaficcionalidade), a partir da visão do narrador, de modo que a ligação com a História se torna uma ferramenta a mais na pesquisa, favorecendo o questionamento acerca da relação **realidade-linguagem**. Dessa forma, a **ficção** é vista aqui como **representação**, ou seja, um “como se” que, a par do seu valor estético-literário, contém elementos do imaginário e do real, uma vez que não é apenas imaginário, por ser dotado de forma, mas também diferente do real, pois sua existência concreta é unicamente discursiva.

Nesse sentido, e considerando o tipo de análise e o método de comparação menos importantes do que a matéria textual analisada e comparada, pretendemos estudar o plano da expressão e o plano do conteúdo desse *corpus* – espécie de “via de mão dupla” da linguagem. Portanto, lidamos aqui com níveis (ou planos) textuais, quais sejam, nível (ou plano) lingüístico-narrativo e nível (ou plano) supralingüístico-diegético, uma vez que investigamos narrativas ficcionais, cada qual possuidora do seu particular enredo. Dessa maneira, observamos o processo de construção dessas quatro representações literárias, partindo do estilo discursivo dos narradores respectivos, para chegar no significado de cada história, num percurso em que verificamos o quanto existe de realidade no mundo ficcional criado (ou recriado) pelos autores.

Enfim, importa notar que essas quatro obras abordam tópicos inseridos nas mais recentes orientações comparativistas, tais como a “[...] análise de diferenças, de representação da alteridade e de expressão de identidade que interessam diretamente à literatura comparada.” (CARVALHAL, 1994, p.16). Neste sentido, destacamos aqui “**o motivo do suicídio**”, “**o tema da utopia**”, e “**a presença do índio nas literaturas americanas**”, temas

que Coutinho (2006, p.47, grifo nosso) considera do âmbito dos estudos comparativos, e que aparecem em três romances – *O feitiço da ilha do Pavão*, *O enteado*, e *Nove Noites*. Mas nosso estudo ainda contempla outros assuntos presentes nesse *corpus* de leitura: **“a questão do negro ou de outros grupos étnicos”**, e **“a questão do homossexualismo”**, também citadas por Coutinho (2006, p.47, grifo nosso) como “questões que atualmente constituem áreas específicas de estudo” da Literatura Comparada.

Finalmente, procuramos investigar como cada narrador agencia os recursos retóricos, formais e figurativos do seu romance, teorizados por Bakhtin no conjunto da sua obra. Enquanto enunciador do discurso narrativo, o narrador se caracteriza como produtor de um estilo e modulador de um gênero que resultam nas marcas da criação literária do autor que reinventa o mundo pela ficção. Assim, quer-se verificar nesse *corpus* como os narradores respectivos constroem a frase, o personagem; como lidam com o espaço e com o tempo; ou seja, como articulam os elementos e as categorias estruturais desses romances, através da sua perspectiva particular de focalização.

2 A REPRESENTAÇÃO DA REALIDADE PELA LINGUAGEM LITERÁRIA: NARRATIVA E ROMANCE

A literatura representa o mundo através da linguagem. Enquanto o texto artístico não-verbal recria e transforma a realidade segundo a concepção de quem o produz, o texto literário, expressão da arte verbal oral ou escrita, efetua pela linguagem a representação da realidade interior e exterior ao ser humano. Desse modo, a literatura tem-se manifestado, social e culturalmente, por meio de uma gama variada de gêneros distintos e indistintos, em estilos literários diversos, vindo a se constituir numa possibilidade de registro do movimento que realiza o homem na sua historicidade.

Nas sociedades primitivas não havia um espaço para a arte, pois, ao interpretar o mundo, as narrativas míticas não separavam a ficção da realidade, visto que a fantasia integrava naturalmente aquela concepção de mundo, tal como ocorre com a imaginação infantil. Eram histórias que davam certa perspectiva para aquilo que acontecia na vida das pessoas, sendo por isso contadas e recontadas, e conservadas na memória por gerações sucessivas. Desse modo, a narrativa da tradição oral sobreviveu ao tempo devido ao hábito humano de ouvir e narrar diferentes histórias, razão pela qual o gênero narrativo ocupa lugar de destaque, se não primordial, na história literária, em vista do seu inegável caráter social e histórico.

Descendente do clássico poema épico, a narrativa confunde-se com a história da humanidade, pois cada homem, possuindo a sua própria história, faz do ato de narrar sinônimo de historiar. Logo, contar ou compreender uma história, como nos recorda Jobim (2002, p.150), “[...] é fazer uso da herança cultural em que se enraíza a própria existência da narrativa, como uma forma possível de dar sentido ao real.” Ou seja, a narração ou compreensão de uma história “[...] pressupõe o conhecimento dos meios e modos de produzir sentido em determinada cultura.” (JOBIM, 2002, p.150). Na verdade, não existe nação ou povo sem narrativa, pois a narratividade se correlaciona ao conhecimento que o homem possui e elabora sobre a realidade, o que faz com que o caminho em direção ao mundo passe necessariamente pela narração (contação) de histórias.

Algumas narrativas resistiram aos séculos devido à capacidade que o homem tem de ouvir – pois a todo narrador (enunciador) atribui-se um ou mais narratários (ouvintes) –, conservar na memória e repetir a seu modo, usando a linguagem (código social) praticada em cada época e cultura. E tudo indica que a ficção narrativa originou-se dessa tradição oral, com

a possibilidade de a história se modificar a cada vez que é contada, já que o ato de fala nunca se repete, sendo difícil para qualquer um contar a mesma história exatamente do mesmo modo. Assim, de uma história narrada (real ou fictícia) comumente surgem novas histórias que garantem a sobrevivência e a “atualização” da narrativa inicial; porque, ao ser contada e recontada por pessoas diversas, são-lhe acrescentados, retirados ou substituídos elementos que podem alterar o seu fio original, deixando a história, às vezes, com o enredo até mais atraente ou convincente do que em suas primeiras formulações. Nesse sentido, recordando Silva (2005, p. 598-599), há quem distinga textos narrativos naturais – textos orais da comunicação humana diária –, dos textos narrativos artificiais, i.e., aqueles produzidos em particulares contextos de enunciação, com uma intencionalidade específica (artística), caso dos textos narrativos literários em seus vários gêneros: epopéia, novela, romance, entre outros.

As narrativas medievais que ficcionalizaram personagens da História, a exemplo das novelas (ou romances) de cavalaria – como aquelas tecidas sobre Carlos Magno e seus heróicos cavaleiros –, são ilustrativas das modificações textuais ocorridas ao longo do tempo. “Na distância do tempo e do espaço, o poeta vê diante de si um mundo maravilhoso que a lenda em parte, e em parte as caprichosas invenções dos cantores, construíram em torno de Carlos Magno.” (PIRANDELLO, 1996, p.84). Provavelmente, foi quando o rei Franco ainda era vivo que os trovadores e menestréis começaram a exaltar o seu valor e fama, bem como de seus doze pares, pintando fielmente os costumes e tradições da época. Mas, após ter morrido Carlos Magno, seus cavaleiros e os trovadores que os cantaram, os menestréis que foram surgindo também tematizaram em suas histórias e trovas o Grande Imperador e seus nobres paladinos¹.

Entretanto, esses novos bardos, com o tempo, foram se descuidando da fidelidade narrativa, até que apareceram discrepâncias nas várias interpretações, como em relação aos nomes atribuídos aos pares, por exemplo, que diferiam conforme os autores. Em algumas histórias, o enredo se assenta no fato de o cavaleiro ocultar seu rosto pela viseira – caso também do romance *O cavaleiro inexistente*, aqui estudado –, quando é certo que no tempo de Carlos Magno a viseira² ainda não tinha sido acrescentada ao elmo para maior proteção do rosto. Essas novelas enfocavam sobretudo as ações dos personagens, sendo escritas por vários autores, em diferentes países e épocas, de modo que nem sempre coincidem as datas e

¹ Segundo N. do T. (LEÃO, 1973, p.9), os doze cavaleiros da corte de Carlos Magno eram chamados **paladinos** porque moravam no palácio; e **pares**, por serem todos iguais entre si, ou seja, pares nas proezas e feitos heróicos que praticavam.

² De acordo com Leão (1973, p.7).

os acontecimentos narrados. Portanto, se até mesmo as narrativas que transpuseram personagens históricos para a ficção sofreram, no decorrer do tempo, os efeitos de uma infidelidade narrativa, digamos assim, o que dizer das narrativas mais distantes da realidade, aquelas com personagens totalmente inventados pela imaginação fantasiosa? Nesse sentido, são bastante conhecidos os contos maravilhosos, e também as fábulas, que tiveram os seus enredos modificados, ainda que mantida a fidelidade ao título.

Com o advento do romance moderno, superior à novela em extensão e complexidade, o personagem consolidou sua importância como elemento essencial da estrutura narrativa. Na verdade, ambos, novela e romance, são ficções literárias, nas quais, como nos recorda Frye (1973, p.39), “o enredo consiste em alguém fazer alguma coisa”, o que evidencia a magnitude do personagem no processo narrativo. Por sua vez, Silva (2005, p.687) relembra que sem personagem “não existe verdadeiramente narrativa, pois a função e o significado das acções ocorrentes numa sintagmática narrativa dependem primordialmente da atribuição ou da referência dessas acções a uma personagem ou a um agente”. Para Candido (1995, p.69), a realidade é o ponto de partida para a construção do personagem, o que significa dizer que os personagens são produzidos a partir de figuras reais pré-existentes, ou melhor, criados como cópias fiéis ou levemente disfarçadas de pessoas da vida real; ou então, inventados pelo escritor, mas sempre tomando um dado inicial da realidade. Esse estudioso acredita que,

[...] de maneira geral, só há um tipo eficaz de personagem, a *inventada*; mas que esta invenção mantém vínculos necessários com uma realidade matriz, seja a realidade individual do romancista, seja a do mundo que o cerca; e que a realidade básica pode aparecer mais ou menos elaborada, transformada, modificada, segundo a concepção do escritor, a sua tendência estética, as suas possibilidades criadoras. (CANDIDO, 1995, p.69, grifo do autor).

Assim, antes de irem para o texto, seu espaço de existência, os personagens estão na mente do escritor, às vezes como sombras de um passado que o presente quer resgatar. Em linhas gerais, o procedimento de construção do personagem é cercado de incerteza, visto que se mostra um processo particular de cada escritor. Nos romances aqui investigados, a descrição psicológica revela-se mais importante do que a descrição física na caracterização dos personagens, uma vez que é possível para o leitor imaginar fisicamente o personagem apenas a partir da descrição psicológica – como se dá com o narrador-grumete de Saer, que se autodescreve fisicamente como jovem (vestido com um costume ou simplesmente nu), ou, depois de 60 anos, apenas como um velho enrugado. Por seu turno, Calvino descreve com

detalhes uma “armadura vazia” chamada Agilulfo, e um “robusto” escudeiro infiel que atende por Gurdulu (entre outros nomes), pois são casos em que o aspecto físico se apresenta como elemento que define e condiciona a personalidade, incorporando-se a ela. E, quando o personagem (ou protagonista) acumula a função de narrador, a sua autoridade cresce dentro da narrativa, tornando-o responsável pela estruturação do texto, como veremos em três desses romances – *O enteado*, *O cavaleiro inexistente* e *Nove noites*.

De acordo com Silva (2005, p.695), o narrador “não se identifica necessariamente com o autor textual e muito menos com o autor empírico”, uma vez que “[...] ele representa, enquanto instância autonomizada que produz intratextualmente o discurso narrativo, uma construção, uma criatura fictícia do autor textual, constituindo este último, por sua vez, uma construção do autor empírico” (SILVA, 2005, p.695), tal como se vê em *Nove noites*, romance cujo autor real (Bernardo Carvalho) parece adentrar na história como personagem-autor. Por outro lado, conforme nos recorda Hansen (1992, p.37), uma característica imbricada na função-autor refere-se ao fato dele não remeter “[...] pura e simplesmente a uma individualidade empírica, pois pode dar lugar, simultaneamente, a muitos ‘egos’, a muitas posições-sujeito que diferentes classes de indivíduos podem vir a ocupar.”

O surgimento da ficcionalidade narrativa tornou possível, de certo modo, uma equiparação entre a arte literária e a ciência³, uma vez que imaginação criadora e observação não são privilégios do escritor (artista) apenas, mas recursos de que se valem os cientistas diante dos eventuais obstáculos. Em prol do sucesso de suas experiências, eles formulam novas hipóteses de pesquisa, e tentam novos experimentos que possibilitam descobertas inéditas no campo da ciência. Calvino (1991, p.107), em *Seis propostas para o próximo milênio*, pondera que “[a] mente do poeta, bem como o espírito do cientista em certos momentos decisivos, funcionam segundo um processo de associações de imagens que é o sistema mais rápido de coordenar e escolher entre as formas infinitas do possível e do impossível.”

Ao falar sobre literatura, Calvino coloca lado a lado a Arte e a Ciência, e não faz isso por acaso, visto que cientistas e artistas sempre foram glorificados pela nossa civilização, pois não há dúvida de que as ciências e as artes são duas coisas realmente importantes do mundo civilizado. Isto porque os cientistas buscam a **verdade**, a verdade que se esconde por trás do

³ Cabe ressaltar que, segundo Lyotard (1990, p.39-40), a ciência tem, na narrativa, a forma para expressar o saber tradicional. Através dos relatos [(relatórios)] são definidos critérios de competência (saber-dizer, saber-ouvir, saber-fazer), que estabelecem um vínculo social a partir do narrador (interlocutor), do narratário (ouvinte) e do outro de quem se fala.

que as aparências mostram; os artistas, por sua vez, procuram pela **beleza**, perseguindo-a e enxergando-a onde ninguém a vê. Logo, verdade e beleza são valores superiores que permanecem, que perduram para sempre.

Entretanto, pensando na beleza da verdade, i.e., que a verdade é sempre bela, por pior que se apresente, concluiu-se que esses conceitos se complementam e se confundem como termos sinônimos. Em outras palavras, existiria apenas um valor único, uma coisa eterna a que os cientistas denominam “verdade” e os artistas chamam “beleza”, sendo, portanto, verdade e beleza dois aspectos (ou duas faces) desse mesmo valor maior, que para muitos constitui a **realidade**, enquanto outros consideram que seja Deus.

Por isso, ambos, cientistas e artistas, trabalham com a realidade, cada qual utilizando o seu método próprio. Para conhecer algo de novo nesse real, os cientistas testam empiricamente seus experimentos, no afã de uma nova descoberta científica, enquanto que os artistas fazem os seus artefatos (um quadro, uma escultura, um poema), cuja beleza estética – a criação artística deve ser bela, antes de tudo, já que artificialmente produzida – produz na mente das pessoas a estimulante sensação de descobrir uma nova realidade.

Curiosamente, porém, muito do conhecimento científico acumulado pelo intelecto humano, que açambarca as várias ciências, está presente no texto literário, conforme defende Barthes (1997, p.18), na sua *Aula* de literatura: “A literatura assume muitos saberes.” Ou então, “[...] todas as ciências estão presentes no monumento literário.” Barthes exemplificou seu argumento com o romance individualista *Robinson Crusoe*, em que “há um saber histórico, geográfico, social (colonial), técnico, botânico, antropológico [...]”. A propósito, no enredo dos quatro romances aqui estudados, pode-se ver um conhecimento múltiplo semelhante ao arrolado por Barthes, o que evidencia a real interdisciplinaridade da literatura, i.e., a obra literária (fenômeno cultural) na sua relação com as demais áreas do conhecimento e crença, como a filosofia, a história, as ciências sociais e a religião, entre outras.

Todavia, expressar o Belo pressupõe o conhecimento (por parte do artista e de seu público) de um “padrão”, ou a percepção de uma “ordem” no caos da realidade a ser representada. Desse modo, semelhante às outras formas de arte, a literatura segue uma norma ou convenção, ou melhor, obedece a um modelo de produção, em que os elementos que a constituem são selecionados e ordenados pelo escritor. Ou seja, para construir sua obra, o romancista seleciona mimeticamente (toma emprestado) diferentes aspectos e incidentes da vida humana, organizando-os num enredo que possui um começo e um fim, segundo o padrão convencional do romance. Portanto, a humanidade das pessoas comuns, que a vida cotidiana delas reflete, é, de certo modo, copiada fielmente pela ficção do romance. Neste sentido, o

romance herdou da narrativa, além da forma linear, a estrutura marcada pela sucessão temporal, em cujo cerne encontra-se o **mito** (*mythos*), um legado da literatura oral, assim definido por Campbell (1990, p.5):

Mitos são histórias de nossa busca da verdade, de sentido, de significação, através dos tempos. Todos nós precisamos contar nossa história, compreender nossa história. Todos nós precisamos compreender a morte e enfrentar a morte, e todos nós precisamos de ajuda em nossa passagem do nascimento à vida e depois à morte. Precisamos que a vida tenha significação, precisamos tocar o eterno, compreender o misterioso, descobrir o que somos.

Ao que parece, o elemento mítico está presente nos quatro enredos aqui estudados, a começar pelo romance *O cavaleiro inexistente*, no qual temos uma “busca da verdade, de sentido, de significação através dos tempos”. Já em *O feitiço da ilha do pavão*, deseja-se “tocar o eterno, compreender o misterioso, descobrir o que somos”. Por último, nos romances *O enteado* e *Nove noites*, quer-se “contar nossa história, compreender nossa história”, para que “a vida tenha significação” (CAMPBELL, 1990, p.5).

Quando a ficção do romance incorporou o mito, narrativa e romance praticamente se confundiram, tornando-se gêneros irmãos para contar histórias da experiência e aventura de homens e animais no planeta. Neste sentido, são textos literários que primam pela representação da condição humana, lembrando ao homem, através da ficção, como é precária e transitória a sua existência. Estruturalmente, o texto narrativo se caracteriza pela representação temporal e espacial, cuja correlação Bakhtin (2002) designou como **cronotopo**, para diferenciá-lo de outros gêneros textuais. Mas ao representar eventos que se sucedem no tempo-espço do enredo, a narrativa também representa a realidade dos estados dos personagens, apresentando e descrevendo suas eventuais mudanças de estado. Além do mais, a ficção narrativa difere das outras manifestações artísticas (cinema, drama, pintura) por ser o único lugar do sistema lingüístico onde o ser humano, enquanto ser de linguagem, é representado na interioridade de seus pensamentos e sentimentos, não traduzidos por palavras ou expressões faciais.

Por trás da origem do romance, o avanço do capitalismo transformou as relações de trabalho, conformando a percepção humana do tempo, do espaço e das relações sociais – não deixando mais lugar para a tradicional figura do narrador transmitir oralmente suas experiências de vida –, o que coincide com a ascensão da burguesia e a expansão do protestantismo na Europa. Nesse múltiplo contexto histórico, o romance surge para

expressar o desajuste do sujeito frente a um mundo transfigurado, que se mostra para ele hostil e desconhecido, o que faz, por conseguinte, a narrativa representar uma realidade fragmentária e carente de sentido, porque mimetiza um mundo tornado complexo à percepção humana.

De acordo com Bakhtin (2002, p.400), “[...] o romance introduz uma problemática, um inacabamento semântico específico e o contato vivo com o inacabado, com a sua época que está se fazendo (o presente ainda não acabado).” Isto significa que, comparado aos gêneros anteriores, principalmente com a epopéia clássica (de um passado acabado e absoluto), o romance, enquanto gênero temporal, representa um “passado relativo”, i.e., um passado que invariavelmente reverbera para o presente da narração, já que os valores morais do homem permanecem nas gerações sucessivas, atravessando séculos e milênios. Por isso, segundo Bakhtin (2002, p.403), o romance promoveu a “transformação radical das coordenadas temporais das representações literárias”, uma vez que o passado representado pela ficção ecoa na atualidade, estabelecendo um contato direto com a realidade presente do escritor e do leitor, tal como percebemos em nosso *corpus* literário.

Segundo Ian Watt (1996, p.13), característico do romance é o seu aspecto realista, mas não o realismo “na espécie de vida apresentada, e sim na maneira como a apresenta”, já que o romance diferenciou-se da ficção anterior por considerar o personagem na sua individualidade própria, nomeando-o “[...] da mesma forma que os indivíduos particulares são nomeados na vida real.” (WATT, 1996, p.19). Além de promover a descrição, por vezes minuciosa, dos ambientes, conforme veremos adiante, os romances aqui estudados são marcados pelo individualismo (subjetivismo) do sujeito (narrador e personagem) em crise consigo mesmo e com a realidade (sociedade) da sua época, havendo, inclusive, ficcionalização de personagens históricos.

No romance moderno, conforme Watt (1996, p.22), as ações transcorrem numa relação lógica de causa e efeito, i.e., a experiência passada como causa da ação presente, indicando uma sucessão coesa das ações dos personagens, que se desenvolvem no decurso do tempo, o que configura uma perspectiva histórica da existência humana. Embora seja arriscado falar em completude no que se refere ao romance, em vista do seu realismo formal, convencionou-se que “[...] o romance constitui um relato completo e autêntico da experiência humana e, portanto, tem a obrigação de fornecer ao leitor detalhes da história como a individualidade dos agentes envolvidos, os particulares das épocas e locais de suas ações [...]”, de acordo com Watt (1996, p.31), o que implica dizer que o romance deve empregar

uma “[...] linguagem muito mais referencial do que é comum em outras formas literárias.” (WATT, 1996, p.31).

Para Antonio Candido (1995, p.54), três elementos centrais concorrem para o desenvolvimento romanesco, quais sejam: o enredo e o personagem (que representam a sua matéria), e as idéias (que representam o seu significado). Segundo esse estudioso, esses três elementos, conjuntamente elaborados pela técnica, “[...] só existem intimamente ligados, inseparáveis, nos romances bem realizados”, lembrando que é o personagem quem dá vida ao enredo e às idéias, possibilitando uma “[...] adesão afetiva e intelectual do leitor, pelos mecanismos de identificações, projeção, transferência, etc.” (CANDIDO, 1995, p.54).

Ora, num nível mais elevado, sentimos nossos problemas pessoais se atenuarem, quando os vemos representados por personagens da ficção, fazendo parte de um padrão, ou nossa experiência individual como parte de um todo, formando uma unidade. Aliás, essa sensação reconfortante advinda da contemplação artística, em certa medida, ajuda a explicar a consagração do romance, até porque, segundo Watt (1996, p.55), “[...] deve haver entre as pessoas comuns suficiente variedade de convicções e ações para que seu relato minucioso interesse a outras pessoas comuns, aos leitores de romances.”

Por outro lado, a representação do percurso histórico do homem constitui um aspecto reconhecidamente importante da ficção literária, cuja confluência com a História possibilita uma certa interação com esse real, uma dependência mútua entre ficção e realidade, também causada pelas suas influências recíprocas. Isto fica claro quando se percebe o poder da ficção – mesmo sendo produzida sem compromisso algum com a verdade dos fatos, construindo o seu próprio mundo à parte, que se contrapõe ao mundo real – de despertar o imaginário do leitor, que encontra uma outra maneira de ler (interpretar) os acontecimentos da mesma realidade que inspira a arte literária. Afinal, lembrando Käte Hamburger (1975, p.165, grifo do autor), “[a] realidade em si é apenas, mas não *significa*. Somente o não-real tem o poder de transformar o real em sentido, significado.” Nesses sentidos, vale retomar as palavras de Barthes (1997, p.18), na sua *Aula* inaugural, que bem resumem essa interdependência entre literatura e realidade: “[...] a literatura, quaisquer que sejam as escolas em nome das quais ela se declara, é absolutamente, categoricamente realista: ela é a realidade, isto é, o próprio fulgor do real.”

Entretanto, quando se fala em realidade, tem-se que falar obrigatoriamente em linguagem, pois o homem capta, ordena e dá significado ao mundo, i.e., à realidade, tão-somente através da linguagem. Assim, pois, a construção da realidade cultural de um povo, de uma comunidade, passa necessariamente pelo seu sistema lingüístico, tornando realidade e

linguagem “categorias” inseparáveis, ou melhor, indistintas, posto que “qualquer apreensão do real sensível se faz por intermédio da linguagem” (WALTY, 1982, p.26). Esta estudiosa nos recorda quão difícil é estabelecer limites entre realidade e ficção, de onde advém a relatividade do conceito de literatura, em vista do seu componente ideológico – a menos, é claro, que se abolisse a fronteira entre ambas, passando a considerar assim, ou tudo ficção, ou tudo realidade.

Diante disso, convém lembrar que o discurso literário difere dos demais (historiográfico, sociológico, jornalístico, entre outros) porque a sua linguagem não é um meio, mas um fim em si mesma, o que tende a relativizar a já complexa definição de literatura, que fala do mundo enquanto fala de si mesma, uma vez que o referente não existe fora da linguagem, pois é produzido pela significação e depende da interpretação. De certo modo, a representação da realidade pela linguagem da ficção se confunde com o próprio conceito de obra literária, se considerada como “[...] um discurso através do qual um sujeito apresenta a sua visão da realidade como um conhecimento ordenado, simultaneamente plurívoco e unívoco, aberto e fechado, em linguagem concomitantemente conotativa e denotativa.” (GROSSMANN, 1982, p.7). Para essa pesquisadora, “[o] real literário ainda é o mesmo real que reconhecemos e já é um outro, que através da obra literária se anuncia.” (GROSSMANN, 1982, p.34). Acreditando que a obra de ficção contém elementos de caráter individual (particular) e coletivo (universal), Grossmann (1982, p.35) considera que

[o]s elementos individuados, presentes na obra literária, são concreções de universais, atuais ou virtuais, que atingem questões gerais do homem, evocam o mito, padrões arquetípicos, estruturas, leis, aforismos, sempre reelaborados, alterados, invertidos, parodiados, que podem ser deduzidos da obra literária, permanecendo, contudo, na maioria dos casos, nela impronunciados.

Assim, uma reflexão acerca do binômio **realidade-linguagem**, em relação aos textos aqui estudados, envolve noções que fundamentam o fazer literário, tais como verdade, mimese, verossimilhança, ideologia e mito – embora este último, na sua totalidade, ocorra raramente nas narrativas e romances modernos, cujas representações da realidade são, via de regra, bastante fragmentárias. Esta ressalva, aliás, nos remete a Lukács (2000, p.55), quando compara romance e epopéia: “[...] romance é a epopéia de uma era para a qual a totalidade extensiva da vida não é mais dada de modo evidente, para a qual a imanência do sentido à vida tornou-se problemática, mas que ainda assim tem por intenção a totalidade.” A totalidade da vida, que o romance almeja representar, é simbolizada aqui pela figura de um enorme

pavão luminoso na representação utópica a que se propôs Ubaldo Ribeiro no romance *O feitiço da ilha do pavão*.

Certamente que existe uma estreita ligação entre **verossimilhança** e *mimesis*, pois o verossímil, segundo Luiz Costa Lima (2000, p.65), “é o efeito primário da *mimesis*, no sentido amplo e não só artístico do termo”, já que a verossimilhança é inseparável não apenas da produção, mas da recepção da obra literária, visto que a ficção não representa a verdade, mas o que autores e leitores consideram como verdade. Contrapondo-se à *Poética* de Aristóteles, que eliminou o lírico da *mimesis* antiga, concebida esta em termos de “personagens em ação”, Lima (2000, p.64) considera que “[o] lírico não só participa da relação paradoxal do verossímil com a ‘verdade’, senão que é o seu sêmen”, uma vez que “a lírica parte da maneira como uma mente sente a si mesma, sem a necessidade de figurá-la (pela apresentação ou descrição de personagens, pela indagação de sua psicologia, pela invenção de seus conflitos, etc.)”.

Nesse sentido, as narrativas aqui investigadas contêm elementos do real, ainda que na forma de discurso – real subvertido pela linguagem literária, que revela dele aspectos que normalmente não enxergamos. Em certa medida também, o mundo representado pela literatura deriva da experiência pessoal do escritor acerca de uma realidade da qual ele conhece bem os limites, o que não significa que a sensação despertada pela leitura da obra corresponda efetivamente àquela que provocou sua criação. Em geral, considera-se que o autor empírico e o leitor implícito compartilham da mesma cultura, possuindo uma mesma percepção do momento em que vivem. Mas, sem querer “hierarquizar” o grau de cultura de ambos, o que normalmente se verifica é um conhecimento de mundo diferenciado da parte do artista-escritor, incluindo uma noção clara do seu momento histórico, social e político, que ele, de uma forma ou de outra, transporta para a ficção que escreve.

Por um outro lado, considera-se geralmente **realidade** e **verdade** conceitos que caminham juntos, e que discutir um implica necessariamente discutir o outro. No sentido religioso, podemos nos reportar até ao *Novo Testamento*, que postula a suprema realidade (verdade) que transcende a linguagem e a arte como sendo Deus, segundo o Evangelho de S. João (1:1): “No princípio era o Verbo, e o Verbo estava com Deus, e o Verbo era Deus.” Logo, esta seria a mais lacônica e, ao mesmo tempo, a mais abrangente concepção daquilo que se entende por realidade ou verdade, pois a amplitude dessa afirmação atinge as várias esferas do conhecimento humano: espiritual, religiosa, humanista, literária, acadêmica, científica, psicológica, antropológica, entre outras, passando também, fatalmente, pela questão do **olhar**, i.e., a maneira de se olhar, de se focalizar o real.

Semelhante ao que ocorre nas outras formas de arte, o olhar na literatura é assunto complexo, uma vez que a objetividade ou subjetividade do olhar é que organiza a percepção humana, segundo correntes filosóficas do século XX, a exemplo da fenomenologia. A visão humana já não é mais encarada apenas em nível fisiológico e psicológico, mas tem sido considerada como instauradora da própria gênese da percepção, remontando ao mito da caverna, de Platão. Nas palavras de Chauí (1997, p.40), “[o] olhar apalpa as coisas, repousa sobre elas, viaja no meio delas, mas delas não se apropria”; e, no caso do romancista, trata-se de um olhar analítico e intencional sobre a realidade, como nos recorda Silva (1995, p.603):

[...] o olhar do romancista sobre o mundo e sobre os homens jamais é distraído ou gratuito, já que ele perscruta sempre por detrás dos rostos, dos gestos, dos actos e dos hábitos, a vida secreta ou oculta dos outros, as marcas do seu passado, as suas servidões e as suas ambições sociais, etc. Do cabedal das suas observações e das suas experiências, hão-de nascer e alimentar-se as personagens e as situações romanescas.

Considera-se que o olhar direcionado de alguma forma contamina o objeto focado, já que tem o poder de refratar, excluir, recortar, selecionar, escandir, ou seja, violentar simbolicamente o objeto. Como diz Italo Calvino em *Palomar*: “Prestar atenção em um aspecto faz com que este salte para o primeiro plano, invadindo o quadro, como em certos desenhos diante dos quais basta fecharmos os olhos e ao reabri-los a perspectiva já mudou” (CALVINO, 1994a, p.10). Na verdade, o que vemos é determinado não apenas pelo lugar de onde se vê, mas decorre do **modo** como vemos, fazendo com que a focalização e o próprio objeto focado sejam condicionados pela formação do sujeito que olha, o que revela um sentido político e ideológico por trás do olhar do autor-narrador, a ser investigado nesse *corpus*. Portanto, o olhar unidirecional possui certa violência simbólica, apenas amenizada pela pluralização ou modalização desse olhar; mas, seja de que forma for, não existe o olhar neutro, pois qualquer olhar, em maior ou menor grau, é sempre subjetivo.

Os autores aqui estudados promovem um debate sobre a relação realidade-linguagem, nos enredos de seus romances. Calvino, aliás, trabalha isso também em *Palomar*, cujo narrador reflete sobre a realidade, que ele chama de “tudo o que existe”: “Mas e se a linguagem fosse na verdade o ponto de chegada a que tende tudo o que existe? Ou se tudo o que existe fosse linguagem, já desde o princípio dos tempos?” (CALVINO, 1994a, p. 28). Ora, percebe-se aí uma clara remissão ao texto bíblico, em que tudo principia com o “Verbo”.

Por sua vez, Ubaldo Ribeiro afirma, no início de *O feitiço da ilha do pavão*: “Não se pode negar que a verdade é distinta para cada um e talvez estejam certos os que sustentam que

este mundo não passa de miragem e, portanto, pode ser isso ou aquilo, segundo quem olha e pensa.” (RIBEIRO, 1997, p.12). E ainda na abertura de seu outro romance, *Viva o povo brasileiro*: “O segredo da Verdade é o seguinte: não existem fatos, só existem histórias.” (RIBEIRO, 1984).

Ao que parece, a noção de realidade tem intrigado o homem de todas as épocas, de Aristóteles (384-322 a.C.) a George Berkeley (1685-1753 d.C.), por exemplo, filósofo que comparava a realidade às idéias que compõem o conteúdo da consciência humana, contrapondo-se aos seus contemporâneos Locke, Descartes e Spinoza, os quais consideravam o mundo físico uma realidade. Assim, para Berkeley (apud GAARDER, 1995, p.304-305),

[...] tudo o que vemos e sentimos é um efeito da força de Deus, pois Deus está presente no fundo de nossa consciência e é a causa de toda a multiplicidade de idéias e sensações a que estamos constantemente sujeitos. Toda a natureza que nos cerca, e também toda a nossa existência, estariam portanto em Deus. Ele seria a causa única de tudo o que existe.

Conforme se observa, realidade e verdade convergem para um mesmo ponto, imbricando-se de tal forma que parecem formar um mesmo conceito, sendo difícil falar de um sem mencionar o outro. A dificuldade aumenta quando se incluem nessa reflexão as noções de História e ficção, razão pela qual os pesquisadores contemporâneos costumam adotar uma postura cautelosa, considerando a relatividade e a conseqüente pluralidade dessas definições, preferindo assim falar de “realidades” e “verdades”.

Entretanto, considerando, segundo Bakhtin (1995, p.16), que “[a] palavra é o signo ideológico por excelência”, a noção de realidade também comporta uma **ideologia** (ou mais de uma) – ideologia aqui entendida, grosso modo, como “[...] um corpo de máximas e de preconceitos que constitui em seu todo uma visão do mundo e um sistema de valores.” (GENETTE, 1972, p.9). Mas a ideologia varia de um indivíduo (ou grupo de indivíduos) para outro, se a considerarmos como condicionante do pensamento e direcionadora do comportamento humano – em termos das várias maneiras de sentir, perceber, acreditar e avaliar –, vinculada à estrutura do poder e às relações de poder da sociedade (EAGLETON, 1983, p.16). Por isso, se a verossimilhança for concebida como a verdade tal qual “deveria ser”, adentra-se novamente no campo do ideológico.

Enquanto para muitos a verdade ou a realidade são conceitos relativos, que dependem da perspectiva do observador, para Linda Hutcheon (1991, p.202) “o real existe [...], mas nossa compreensão a seu respeito é sempre condicionada pelos discursos, por nossas diferentes maneiras de falar sobre ele”. Do ponto de vista psicológico, os psicanalistas

parecem concordar que a realidade basicamente é uma convenção, um modo de funcionar que possibilita a vida em sociedade, uma relação em que o homem mais ou menos se adapta à natureza, uma particular interpretação do mundo que, por ser compartilhada, se torna verdadeira – muito embora, como já considerou Octavio Paz (1972, p.64), “[...] para o pensamento científico moderno a realidade objetiva é uma imagem da consciência e o mais perfeito de seus produtos.”

Em suma, parece ser mais complexo definir o que seja a realidade do que representá-la na literatura. Vejamos o exemplo de Massaud Moisés (1982, p.6-7), que a concebe enquanto “coisa” que “se refere tanto à matéria como à mente”:

Dessa perspectiva, não causa espécie admitir que o imaginário também faz parte da realidade: a fantasia, o onírico e formas cognatas são tão reais quanto as coisas do mundo físico. Trata-se apenas de um tipo diverso de real, o real sensível, de um lado, o real empírico, o real físico, e, de outro, o real virtual, o abstrato, intelectual. Uma análise mais profunda, contudo, poderia evidenciar que não se trata de duas formas do real, mas, sim, de modalidades do mesmo real: o real físico implica sempre o sensível, opera por via da intelectualização, e que o real imaginário ou intelectual não se desvincula da realidade física [...].

Na verdade, esse ponto de vista está de acordo com o dualismo da filosofia cartesiana, baseada na dedução do “penso, logo existo”. Ou seja, Descartes, que duvidava de tudo, afinal se convence da própria existência, pois, quem duvida, pensa (*cogito, ergo sum*) – afirmação-marco do pensamento filosófico moderno, que admite a separação entre corpo e pensamento. Neste sentido, Ian Watt (1996, p.256), acredita que

[...] diferentes romancistas atribuíram diferentes graus de importância aos objetos exteriores e interiores da consciência, mas nunca rejeitaram inteiramente uns ou outros; ao contrário, os termos básicos de sua investigação foram ditados pelo equivalente do dualismo na narrativa: a natureza problemática da relação entre o indivíduo e seu meio.

Contudo, para representar a realidade pela linguagem da ficção, a literatura, segundo o pensamento de Leyla Perrone-Moisés (1990, p.102), “[...] parte de um real que pretende dizer, falha sempre ao dizê-lo, mas ao falhar diz outra coisa, desvenda um mundo mais real do que aquele que pretendia dizer.” Para essa estudiosa, semelhante às outras artes, a literatura surgiu para tentar suprir uma falta (ou falha) no real, pois a realidade cotidiana, tal como se nos apresenta, é insatisfatória. Neste sentido, a imaginação criadora do homem consegue, de alguma forma, aplacar essa frustração, o que não significa que o artefato literário produzido

venha a consolar, ou a remediar a infelicidade provocada pela realidade desse mundo feroz. Pelo contrário, existem obras realistas que salientam ainda mais as mazelas do nosso cotidiano, mostrando um horizonte bem mais sombrio do que aquele fornecido pela realidade que vivenciamos diariamente. “Na sua gênese e na sua realização, a literatura aponta sempre para o que falta, no mundo e em nós. Ela empreende dizer as coisas como são, faltantes, ou como deveriam ser, completas. Trágica ou epifânica, negativa ou positiva, ela está sempre dizendo que o real não satisfaz.” (PERRONE-MOISÉS, 1990, p.104).

E, quando tenta suprir essa “falta” pela linguagem, i.e., por um sistema que também é falho (devido à arbitrariedade do signo lingüístico), o discurso literário compromete o tão aspirado “realismo” na literatura, que acabou por se reduzir a “[...] um conjunto de efeitos, baseados em convenções que variam historicamente.” (PERRONE-MOISÉS, 1990, p.106). Por outro lado, o caráter utópico e revolucionário da ficção literária, enquanto revela “possibilidades irrealizadas do real” e questiona a “fatalidade do real” e o “determinismo da história”, também amplia nossa compreensão desse real “[...] por um processo que consiste em destruí-lo e reconstruí-lo, atribuindo-lhe valores que, em si, ele não tem.” (PERRONE-MOISÉS, 1990, p.108). Assim, a proximidade com o real (realismo), ou a fuga dele, nunca ocorrem totalmente numa obra literária, porque os dois extremos têm a realidade, respectivamente, como horizonte ou ponto de partida, e a linguagem como mediadora – linguagem que, se por um lado impede que se alcance o real, por outro, paradoxalmente, consiste na única forma de alcançá-lo (PERRONE-MOISÉS, 1990, p.109). Contudo, essa “realidade precária” do texto literário não o impede de conseguir sustentar sua própria ficcionalidade – pela qual percebemos o que há de ficção nos outros textos –, e contrapor-se aos textos que se julgam mais próximos da realidade, por relatarem uma verdade verificável.

Basicamente, credita-se o realismo moderno da literatura contemporânea à existência de referentes extraliterários concretos, pois, como diz Compagnon (2001, p.134), “[...] a referência pressupõe a existência; alguma coisa deve existir para que a linguagem possa referir-se a ela.” Parece que o máximo atingido pela ficção, em termos de realismo literário, é o chamado **“efeito de real”**, postulado por Barthes (1988, p.164) como “fundamento desse verossímil inconfesso que forma a estética de todas as obras correntes da modernidade”, o qual é produzido pela **“ilusão referencial”** que a linguagem literária geralmente alcança, por meio da descrição de meros pormenores do real representado narrativamente. De um ponto de vista semiótico, é como se fosse expulso o significado da tríade que constitui o signo lingüístico, e só o referente importasse (falasse por si só). Assim, esse “efeito de real” é conseguido através de simples notações, detalhes aparentemente insignificantes na história

narrada, e que não passam despercebidos aos olhos do narrador (e do leitor); pois, justamente essas “minúcias inúteis” conformam as passagens descritivas de uma narrativa, opondo-se à narração *stricto sensu* que detém uma temporalidade referencial.

Isso contribui para o realismo do texto literário, e, portanto, para a sua verossimilhança. De acordo com Barthes (1999, p.191), “[o] verossímil não corresponde fatalmente ao que foi (isto cabe à história) nem ao que deve ser (isto cabe à ciência), mas simplesmente ao que o público acredita possível e que pode ser bem diferente do real histórico ou do possível científico.” Para Julia Kristeva, falar de “verossímil” é o mesmo que falar de “sentido”, pois não se concebe um texto verossímil sem sentido; ou seja, o discurso literário verossímil é aquele que possui um sentido, sintático e semântico.

O traço radical do *verossímil semântico*, como o nome designa, é a *semelhança*. É verossímil todo discurso que está em relação de similaridade, de identificação, de reflexo com um outro. [...] O espelho a que o verossímil reconduz o discurso literário é o discurso dito natural. Este «princípio natural», que não é outra coisa senão o bom-senso, o socialmente aceito, a lei, a norma, define a *historicidade* do verossímil. A semântica do verossímil postula uma semelhança com a lei de uma determinada sociedade, num dado momento, e a enquadra num presente histórico. Assim, para a nossa cultura a semântica do verossímil exige uma semelhança com os «semantemas» fundamentais de nosso «princípio natural», entre os quais: a natureza, a vida, a evolução, a finalidade. (KRISTEVA, 1972, p.48, grifo do autor).

Entretanto, na vida real, o verdadeiro nem sempre é verossímil, podendo ser até totalmente inverossímil, tal como diz Todorov (1972, p.91): “[a] revelação, isto é, a verdade, é incompatível com a verossimilhança.” Por outro lado, o verossímil sintático, segundo Kristeva (1972, p.51), refere-se a uma sintaxe precisa, ou seja, um sistema retórico gramaticalmente correto e bem estruturado e suficientemente coerente e coeso para dar suporte ao verossímil semântico.

Considerando os quatro romances aqui estudados em relação ao verossímil semântico, notamos nos seus enredos determinados aspectos – incomuns, estranhos, fantásticos e extravagantes – que nos impressionam, embora, curiosamente, os percebamos como verossímeis. De acordo com Kristeva (1972, p.58, grifo do autor), “[o]s dois contrários (o mesmo e o diferente, a natureza e o desvio) sintetizam-se num *mesmo* que é sempre verossímil.” É assim que a imagem de um pavão colossal, no topo de uma ilha, não nos parece absurda, tanto quanto uma armadura vazia, ou melhor, um cavaleiro inexistente que se diz combatente do exército de Carlos Magno, e rituais canibalescos seguidos de incrível orgia, ampla e irrestrita, praticados pelos membros de uma tribo indígena, ou ainda, a suposta

homossexualidade de um antropólogo, causa da sua morte precoce – ainda que essas “inverossimilhanças” possuam todas um “peso diferente”.

O que há de fantástico nos romances *O feitiço da ilha do pavão* e *O cavaleiro inexistente* remonta à questão do elemento fantástico na narrativa, cuja existência, segundo Todorov (1969, p.156), “[...] dura apenas o tempo de uma hesitação: hesitação comum ao leitor e à personagem, que devem decidir se aquilo que percebem se deve ou não à ‘realidade’, tal qual ela existe para a opinião comum.” Mas, a presença do “fantástico” nesses livros também nos remete ao **realismo mágico** de Spindler (1993), em que o sobrenatural e o natural se misturam, fluindo normalmente dentro da ficção. Ao recordar que o realismo mágico se confunde com o realismo maravilhoso (“o real maravilhoso”) da literatura latino-americana, esse estudioso considera três modalidades possíveis do realismo mágico – metafísico, antropológico e ontológico – que ampliam esse conceito para além do contexto literário latino-americano. Nosso interesse maior aqui é pelo segundo e terceiro tipo, em vista das suas especificidades, embora esse teórico admita que as três variantes se relacionam de diferentes maneiras. No **realismo mágico antropológico**, segundo Spindler (1993, p.8), o termo “mágico” é empregado “[...] no sentido antropológico de um processo usado para influenciar o curso dos acontecimentos fazendo funcionar os princípios secretos ou ocultos controladores da Natureza.” Já no **realismo mágico ontológico**, a palavra “mágico” refere-se “[...] às ocorrências inexplicáveis, prodigiosas ou fantásticas que contradizem as leis do mundo natural e não possuem explicação convincente.” (SPINDLER, 1993, p.10). Os fatos e acontecimentos fantásticos e impossíveis, observáveis nos romances de Calvino e Ubaldo Ribeiro, podem ser enquadrados nesses dois tipos de realismo mágico.

Um dado curioso sobre a construção da ficcionalidade romanesca é a arbitrariedade do autor em conduzir a ação numa determinada direção e não em outra, para isso atendo-se à conduta de certos personagens. Certamente que existe uma motivação do autor, a qual, via de regra, se coaduna às motivações dos personagens, ou vice-versa, a não ser quando eles se rebelam contra o seu criador. Sendo um fator determinante do final da trama, segundo Genette (1972, p.33, grifo do autor), essa motivação obedece à regra da ficção, i.e., “o *porquê* encarregado de fazer esquecer o *para quê?*”.

A reversão da determinação que transforma a relação (artificial) de meio e fim numa relação (natural) de causa e efeito é o próprio instrumento desta *realização*, evidentemente necessária para o consumo corrente, que exige esteja a ficção presa a uma ilusão, mesmo imperfeita e meio enganosa, de realidade. (GENETTE, 1972, p.33, grifo do autor).

Assim sendo, as motivações autorais que produziram os romances em análise estabelecem, de certo modo, um determinado grau de verossimilhança (coerência) com a realidade que essas quatro narrativas representam. Este assunto abrange até as funções da obra literária, uma vez que se pode, por exemplo, enxergar uma função útil (pragmática) da literatura, por tentar apurar as causas do suicídio de um antropólogo, ainda que isso ocorra no mundo da ficção, conforme veremos no capítulo de *Nove noites*. E qual a motivação maior de Saer: construir uma biografia ficcionalizada, revelar um trauma sofrido por uma figura “lendária”, ou fazer um relato etnográfico-poético? Por sua vez, o que a ilha do Pavão representa de fato, onde seria esse lugar “imaginário”? E qual o sentido fabuloso do romance de Calvino? Enfim, ao expressar as intenções de seus respectivos autores, os narradores desses romances parecem “sofrer” de uma espécie de “crise da representação”.

Enquanto que a única verdadeira e concreta realidade do texto ficcional escrito continua a ser a impressão tipográfica dos caracteres no papel, para alguns críticos da narrativa e do romance atuais – a exemplo de Davi Arrigucci Jr., referindo-se ao realismo semântico da produção literária contemporânea, manifesto no ensaio “Jornal, realismo, alegoria: o romance brasileiro recente” (em *Outros achados e perdidos*, 1999) –, o nível de qualidade do romance brasileiro tem diminuído desde os anos 30 e 40, e mesmo os melhores de agora são inferiores aos romances daquele tempo. Entretanto, esse mesmo teórico reconhece a década de 70 como um período fértil para o romance-testemunho na literatura brasileira, tanto na forma de autobiografia ou memórias, como na forma de documentário, o que significou um avanço para o nosso realismo literário, na representação da realidade pela linguagem da ficção.

Ao referir-se à narrativa dos anos 70, Tânia Pellegrini (1996, p.27) considera a tentativa da verossimilhança realista desse período como algo que pertence à tradição do romance brasileiro:

É ainda o realismo, mas utilizando outras formas de expressão e composição: aproximação com as técnicas jornalísticas e cinematográficas, utilização de elementos da narrativa fantástica, recurso ao relato autobiográfico. É uma narrativa essencialmente alegórica, que remete a uma situação global, extra-texto.

No início da década de oitenta, o realismo do romance brasileiro ainda se volta para o caráter nacional da nossa literatura. Porém, se os anos setenta foram o período “de ouro” de uma literatura engajada, digamos assim, nos anos oitenta o escritor não tem mais por que nem contra quem lutar, partindo em busca de seus próprios caminhos. Mas, enquanto ainda se

almejava uma ficção literária que reproduzisse o real de maneira não distorcida, os escritores desse período parecem ter chegado ao consenso de que uma das propriedades da literatura é encenar a própria linguagem.

Atualmente, nem tudo o que é contemporâneo pode ser, necessariamente, rotulado como pós-moderno, mas no geral considera-se, grosso modo, que o assim chamado **pós-modernismo** – que tem aqui (repetindo o que foi dito na Introdução) o seu mais abrangente sentido intelectual, i.e., não como estilo ou movimento literário pós-modernista (considerando-se como referência modernista a geração de 1922), mas como “[...] amplo movimento de questionamento da modernidade, de revisão dos seus principais conceitos e de suas formas de representação” (FERNANDES, 2002, p.113) – tenha se insinuado na literatura brasileira por volta da segunda metade dos anos oitenta. De lá para cá, a crítica literária vem apontando na ficção contemporânea vários traços pós-modernos, dentre os quais achamos oportuno citar alguns que nos parecem presentes nesse *corpus* de estudo, quais sejam: o deliberado cultivo da desconstrução e da ambigüidade textual, seja nos aspectos sintáticos, semânticos e/ou estruturais – o ponto de vista, o narrador, a linguagem, a ficcionalização de pessoas reais da Literatura ou da História, por exemplo; o uso exacerbado da intertextualidade e da metalinguagem, da ironia, da paródia e do pastiche; a deliberada confusão entre prosa e poesia; o apagamento das linhas fronteiriças entre os gêneros literários – que podem, em alguns casos, apropriar-se de discursos convencionais do jornalismo, da história, das ciências; e o aproveitamento de sugestões oriundas da indústria cultural (mercado editorial).

Embora o narrador “pós-moderno” possivelmente encontre na imagem (visual, acústica) uma fonte de inspiração – imagem pela qual somos diariamente bombardeados, uma vez que tudo nos chega hoje em dia pelas imagens –, a narrativa pós-moderna parece ainda privilegiar a linguagem como lugar de configuração do real. Por outro lado, o conceito de metaficção historiográfica tem se tornado um pressuposto estritamente atrelado ao mundo da pós-modernidade, segundo Hutcheon (1991, p.127), para quem, a metaficção historiográfica “recusa a visão de que apenas a história tem uma pretensão à verdade, por meio do questionamento da base dessa pretensão na historiografia e por meio da afirmação de que tanto a história como a ficção são discursos, construtos humanos, sistemas de significação [...]”. Assim, para Hutcheon (1991, p.145), “[...] a metaficção historiográfica procura desmarginalizar o literário por meio do confronto com o histórico, e o faz tanto em termos temáticos como formais.” E quando mescla o histórico com o fictício, a metaficção historiográfica não adultera o discurso historiográfico, como já se pensou, mas, pelo contrário,

chama a atenção do leitor sobre a especificidade do referente histórico (HUTCHEON, 1991, p.122-123).

De acordo com Hutcheon (1991, p.150), ainda que esses romances instalem, e depois indefinam a linha divisória entre a ficção e a História, a metaficção historiográfica possui uma “intensa autoconsciência” de como narrar o passado – como veremos em três romances aqui analisados (*O enteado*, *O cavaleiro inexistente* e *Nove noites*) –, autoconsciência que chega a questionar a interpretação das fontes documentais. Além disso, nas palavras de Hutcheon (1991, p.156), “as metaficções historiográficas parecem privilegiar duas formas de narração, que problematizam toda a noção de subjetividade: os múltiplos pontos de vista [...] ou um narrador declaradamente onipotente [...]”; e, no que se refere ao personagem, “[...] adota uma ideologia pós-moderna de pluralidade e reconhecimento da diferença [...]” (HUTCHEON, 1991, p.151). Para essa estudiosa, as metaficções historiográficas não são romances ideológicos no sentido de convencer o leitor quanto à maneira correta de ler o mundo, mas sim, fazê-lo questionar a própria interpretação e, por conseguinte, a interpretação de outrem (HUTCHEON, 1991, p.230).

De volta ao realismo na literatura, para Antoine Compagnon (2001, p.107), a teoria literária concebe o realismo “[...] não como um ‘reflexo’ da realidade, mas como um discurso que tem suas regras e convenções, como um código nem mais natural nem mais verdadeiro que os outros.”

A relação lingüística primária não estabelece mais relação entre a palavra e a coisa, ou o signo e o referente, o texto e o mundo, mas entre um signo e um outro signo, um texto e um outro texto. A ilusão referencial resulta de uma manipulação de signos que a convenção realista camufla, oculta o arbitrário do código, e faz crer na naturalização do signo. Ela deve, pois, ser reinterpretada em termos de código. (COMPAGNON, 2001, p.109).

Segundo esse estudioso, de agora em diante, deve-se pensar a relação entre a literatura e a realidade (retomando Barthes) somente em termos de “ilusão referencial”, ou como um “efeito de real”, pois “[a] questão da representação volta-se então para a do verossímil como convenção ou código partilhado pelo autor e pelo leitor.” E “[a] questão da referência volta-se, então, para a intertextualidade”, porque “[a] referência não tem realidade: o que se chama de real não é senão um código.” (COMPAGNON, 2001, p.110). Assim, diz Compagnon (2001, p.110), “[a] finalidade da *mimèsis* não é mais a de produzir uma ilusão do mundo real, mas uma ilusão do discurso verdadeiro sobre o mundo real.” Logo, “[o] realismo é, pois, a ilusão produzida pela intertextualidade: “O que existe por trás do papel não é o real,

o referente, é a Referência, a ‘sutil imensidão das escrituras’”(BARTHES apud COMPAGNON, 2001, p.110); ou seja, o que até agora fora reconhecido como **referente**, seria, na verdade, apenas uma ilusão referencial que a intertextualidade produz.

Compagnon (2001, p.111) relembra que o conceito de **intertextualidade** desenvolvido por Kristeva está baseado no **dialogismo** bakhtiniano, i.e., nas “relações que todo enunciado mantém com outros enunciados”. Assim, a intertextualidade, no sentido amplo de diálogo entre os textos, consiste num processo pelo qual um texto se incorpora a outro – através da citação, alusão e estilização –, reproduzindo o sentido incorporado ou transformando-o, como nos recordam Barros e Fiorin (1994, p.30), o que configura o texto (tecido textual) como um emaranhado (ou cruzamento interno) de citações, alusões e estilizações.

Para Compagnon (2001, p.112), se, por um lado, Bakhtin “[...] reintroduz a realidade, a história e a sociedade no texto, visto como uma estrutura complexa de vozes, um conflito dinâmico de línguas e de estilos heterogêneos”, por outro, “[a] intertextualidade calcada no dialogismo bakhtiniano fechou-se, entretanto, sobre o texto, aprisionou-o novamente na sua literariedade essencial.” Literariedade definida por Genette, lembra Compagnon (2001, p.112), como a “presença efetiva de um texto num outro”, através das formas correntes da citação, alusão e plágio. Mas Compagnon também retoma a visão de Riffaterre, para quem a “ilusão referencial” não é algo que está no texto, mas sim no leitor.

Riffaterre reconhece que, na linguagem cotidiana, as palavras se referem aos objetos, mas acrescenta logo que em literatura não é assim. Em literatura, a unidade de sentido não seria, pois, a palavra, mas o texto inteiro, e as palavras perderiam suas referências particulares para se relacionarem umas com as outras no contexto e produzir um efeito de sentido chamado *significância*. (COMPAGNON, 2001, p.113, grifo do autor).

Enquanto que para Riffaterre (apud COMPAGNON, 2001, p.113) o intertexto “é a percepção, pelo leitor, de relações entre uma obra e outras que a precederam ou se lhe seguiram”, para Compagnon (2001, p.113) essa é “a única referência que importa nos textos literários, os quais são auto-suficientes e não falam do mundo, mas de si mesmos e de outros textos.” Logo, enquanto a intertextualidade produziria a significância, a leitura linear do texto literário e não literário produziria apenas o sentido (COMPAGNON, 2001, p.113). Dos romances aqui estudados, talvez *O cavaleiro inexistente* seja o que melhor ilustre esse intertexto a que se refere Compagnon (e Riffaterre), pois a leitura desse romance permite uma

clara percepção do diálogo intertextual entre Calvino e Cervantes (*D. Quixote*), num primeiro plano, e entre Calvino e outros autores, em planos secundários.

Seguindo esse raciocínio, intertextualidade e literariedade seriam sinônimos, e a literatura não mais representaria o mundo, visto que a teoria literária moderna (ou pós-moderna) considera a referência uma “ilusão referencial”, porque nos chega através de textos, num constante diálogo entre eles, sugerindo que a literatura fala apenas de literatura. Mas, enquanto fala de si mesma, nada impede que a literatura fale também sobre o mundo, infere Compagnon (2001, p.126-127).

Entretanto, considerando a realidade o ponto de partida de toda manifestação artística – realidade esta aqui pensada como conceito oposto ao de ficção, isto é, a realidade da vida humana no seu modo natural, espiritual e histórico de ser no mundo, em oposição àquele representado pela literatura –, o conceito de *mimesis* não pode se restringir apenas a copiar ou imitar essa realidade, pois isso seria negar a criatividade (imaginação e fantasia) da arte, que, além de materialmente artificial, é formalmente diferente da realidade. Como diz Compagnon, retomando o pensamento de Northrop Frye em *Anatomia da Crítica*, e de Paul Ricoeur em *Tempo e Narrativa*, “[a] *mimèsis* visa no *muthos* não seu caráter de fábula, mas seu caráter de coerência. ‘Compor a intriga já é fazer surgir o inteligível do acidental, o universal do singular, o necessário ou o verossímil do episódico.’” (RICOUER apud COMPAGNON, 2001, p.130).

Com base em Ricoeur, Compagnon considera “a *mimèsis*, imitação ou representação de ações (*mimèsis praxeos*)” contrária ao “‘decalque do real preexistente’”, porque é “‘imitação criadora’”, pois a prática mimética também consiste no “‘agenciamento dos fatos’”. Portanto, não é “‘duplicação da presença’, ‘mas incisão que abre o espaço da ficção; ela instaura a literariedade da obra literária’: ‘o artesão das palavras não produz coisas, apenas quase-coisas, inventa o como-se.’” (RICOUER apud COMPAGNON, 2001, p.130).

Por outro lado, Compagnon (2001, p.42-43) defende para a **literariedade** (ou desfamiliarização) um critério que ele considera flexível e moderado, pois “[...] não resulta da utilização de elementos lingüísticos próprios, mas de uma organização diferente (por exemplo, mais densa, mais coerente, mais complexa) dos materiais lingüísticos cotidianos.”

Em outras palavras, não é a metáfora em si que faria a literariedade de um texto, mas uma rede metafórica mais cerrada, a qual relegaria a segundo plano as outras funções lingüísticas. As formas literárias não são diferentes das formas lingüísticas, mas sua organização as torna (pelo menos algumas delas) mais visíveis. Enfim, a literariedade não é questão de presença ou de ausência, de tudo ou nada, mas de mais e de menos (mais tropos, por

exemplo): é a dosagem que produz o interesse do leitor. (COMPAGNON, 2001, p.43).

Essa noção de literariedade nos remete, de imediato, a dois romances aqui estudados: *O enteado*, de Juan Saer, cuja singular linguagem literária se configura como prosa poética, pois embora predomine o sentido denotativo das palavras e frases, o relato incorpora uma forte conotação poética; e também ao romance *O feitiço da ilha do pavão*, em que se nota um certo preciosismo lingüístico na fala erudita do narrador ubaldiano.

De acordo com Compagnon (2001, p.104), Aristóteles importava-se mais com a linguagem da obra poética – *logos*, *mythos* e *lexis* – entendida como texto escrito, ou seja, “[o] que lhe interessa, no texto poético, é sua composição, sua *poiësis*, isto é, a sintaxe que organiza os fatos em história e em ficção.” Esta concepção deixa de fora da *mimesis* a poesia lírica, “[...] já que lhe falta, como à História de Heródoto, a ficção, isto é, a distância.” Isto prova que “[...] a *mimësis* aristotélica não visa ao estudo das relações entre a literatura e a realidade, mas à produção da ficção poética verossímil.” (COMPAGNON, 2001, p.104).

Logo, enquanto a poesia lírica transmite a experiência particular do sujeito acerca da realidade, a narrativa épica e o drama transmitem a vivência da ficção ou da “não-realidade”. Por isso, a narrativa ficcional contém uma tensão conceitual entre criação e realidade, pois, a criação literária (ficção) é diferente da realidade, a qual, por sua vez, constitui o referente (a matéria-prima) da ficção. Finalmente, Compagnon (2001, p.104) define a *mimesis* como a “representação de ações humanas pela linguagem” – representação que, no caso da narrativa realista, supõe criação com verossimilhança –, pois, o interessante para Aristóteles “[...] é o arranjo narrativo dos fatos em história: a poética seria, na verdade, uma narratologia.”

Ronald Peacock considera que “[a] representação’ não constitui uma imagem – cópia, mas uma seleção e transposição de imagens que atinge uma visão ou interpretação particular do mundo exterior [...]”. Neste sentido, “[a] precisão cumulativa de todos os detalhes possíveis de determinada cena ou objeto real é abandonada em favor de uma seleção orientada, cujo resultado é uma imagística vívida que transmite um sentido mais conveniente de realidade em aspectos escolhidos.” (PEACOCK, 1968 apud SANTILLI, 1979, p.47). Maria Aparecida Santilli (1979, p.42) também retoma a *Poética* aristotélica para enfatizar o caráter autônomo do **estético** (ficcional) face às exigências do mundo exterior, no sentido de que são considerados prejudiciais à obra de arte os erros cometidos contra sua lógica interna e não os relativos à realidade extratexto.

O objeto possui, pois, no real seus elementos de determinação, mas antes de ser utilizado, seria evocado, reconstituído na memória e, então, sua representação estaria consubstanciada numa construção que se edifica sobre o *duplo dado*, ou seja, sobre a experiência sensível e a atividade mental do homem. E desde que a representação possa ser reconhecida como correspondente a “um conhecimento intelectualizado” e não como “um dado bruto dos sentidos unicamente engajados na matéria, supõe-se a intervenção de uma lógica, de um sistema, numa via de paralelismo com a matemática, de onde surgiriam as noções de ordem e de combinatória, de equivalência, de relação, de operação, de transferência. “A analogia processual entre o artista e o matemático estaria na razão de que, tanto o artista, como o matemático, combinam “os esquemas de representação e de previsão em que o real se associa ao imaginário”, confrontam elementos de representação “com outros relacionados com uma problemática de imaginação”, “através de um processo de troca dialética entre elementos – tirados do *real*, do *percebido* e do *imaginário*”. (SANTILLI, 1979, p.43, grifo do autor).

De certo modo, e, em certa medida, a prática mimética também envolve outros elementos narrativos: o tema, o tempo, o espaço e a própria linguagem. Para Santilli, é da *práxis* do observador literário estabelecer os limites da sua intelecção (percepção), processo este cuja comunicação consiste na técnica da arte, ou seja, “[...] comunicar a sensação das coisas como elas são percebidas e não como são conhecidas, fazendo não familiares os objetos, estendendo e aumentando sua percepção, pois o objeto seria menos importante que o processo da percepção, este um fim estético em si mesmo.” (SANTILLI, 1979, p.45-46).

De maneira geral, considera-se que representar literariamente a realidade, de forma simbólica ou realista, significa ficcionalizar, i.e., fazer ficção. E a ficção assim produzida costuma conter uma intenção do escritor-artista que **recria, transforma, reinventa e produz** uma nova realidade, a partir da sua própria experiência, leitura ou interpretação da realidade empírica, recorrendo a sua capacidade imaginativa para preencher as lacunas deixadas pela percepção do real. Na verdade, a intenção do autor pode ser um fator importante numa análise literária; pois, desde que se consiga estabelecê-la, é possível utilizá-la como critério interpretativo. Contudo, além de ser difícil detectar uma intenção autoral, ela frequentemente não tem pertinência alguma para a interpretação da obra. Não que a intenção do autor não exista – caso em que o texto ficaria sem coerência ou complexidade –, mas o que geralmente ocorre é que ela não é premeditada. Se algumas obras do passado continuam a ter interesse e valor no presente e para as gerações futuras – a exemplo do *Dom Quixote* (1605), de Cervantes –, é porque transcenderam não apenas a intenção do autor ao escrevê-las, mas o seu contexto de origem (sociocultural, histórico e político). Esta, aliás, a principal característica dos clássicos: sobreviver na posteridade, pois que lidam com a condição humana na literatura,

isto é, com as mesmas paixões, desejos, sentimentos e aspirações do ser humano de todas as épocas.

Santilli (1979, p.54) reafirma o caráter mimético (imitativo) da ficção, em relação à realidade extratextual, bem como lembra que, através do pacto de leitura (ou pacto ficcional), firmado entre autor e leitor, este último deve inferir o subjetivo daquilo que é objetivamente dado.

O caráter de imitação da novela estaria evidente, também, nos próprios convencionais da narrativa ficcional: a imprecisão do tempo (“era uma vez”), e a presença dos verbos com função progressiva, *como se* o leitor estivesse diante de uma realidade em desdobramento, *como se* essa realidade estivesse diante dele, e, tanto o *como se*, quanto a *presentificação*, indicam que o que ele está lendo é uma novela, uma ficção e não um trabalho de História ou outro qualquer dessa natureza. O leitor tem consciência de que o que ele está ouvindo é a voz de um narrador, capaz de tudo saber e de tudo dizer. (SANTILLI, 1979, p.54, grifo do autor).

Grosso modo, a representação mimética da realidade na literatura incorpora um enredo narrativo que contém, necessariamente, a localização espacial e temporal dos personagens (agentes), e também alguma descrição, minuciosa ou não, seja do ambiente seja do personagem – descrição que funciona como os movimentos de uma câmera, pois focaliza traços e signos, e os combina de forma a que transpareçam na construção das instâncias narrativas. Deste modo, essa existência fictícia (trama) se concretiza com palavras, que remetem a um extratexto, ou seja, ao mundo referencial reconhecido pelo leitor, e a narração se constrói pela recorrência a um, ou mais de um tipo de discurso: direto, indireto ou indireto-livre, os quais representam a fala, a dicção e os pensamentos dos personagens. Assim, a narrativa é construída gradativamente, até circunscrever uma totalidade pretendida pelo escritor (criador), de maneira que a representação literária da realidade vem a se tornar a realidade da ficção.

Os romances em estudo possibilitam muitas leituras, pois suas narrativas são lingüística e artisticamente bem trabalhadas, o que faz lembrar da história contada por Heródoto, utilizada por Walter Benjamin (1986) para ilustrar sua argumentação no texto teórico sobre “O Narrador”. Assim, o leitor pode até imaginar um outro final para a história, visto que essa liberdade de leitura que a ficção nos permite a torna bem mais atraente que a realidade que representa, e a sua verossimilhança nos faz encará-la seriamente.

Uma vez que a própria literatura faz parte da realidade, lidar com a realidade na literatura torna-se algo complexo, pois a ficção trabalha com o simbólico e o imaginário na

linguagem, o que, ao mesmo tempo, une e separa o sujeito da realidade. Nas narrativas realistas, com frequência a ficção mistura elementos do real e do possível, descrevendo situações possíveis de acontecerem na vida real. Além disso, a ficção pode interferir na realidade extratextual pela transformação que faz dessa mesma realidade dentro do texto, mostrando em geral algo bem mais instigante do que a nossa suposta e cruel realidade verdadeira. Portanto, a literatura, sinônimo de ficção para o senso comum, enquanto trabalha com a realidade do seu mundo ficcional e possível, realiza um trabalho reflexivo sobre a linguagem e a realidade extraficção, da maneira como diz Lefebvre (1980, p.39):

A linguagem literária não é, pois, uma linguagem que, ao contrário do que hoje por vezes se diz, apenas se significa a si própria como linguagem e não tem outra mensagem para nos transmitir senão ela própria. Ela permanece bastante aberta para o mundo. [...] Mas põe ao mundo uma interrogação que não é daquelas a que podem responder a ciência, a moral ou a sociologia. Não se contenta com «fotografar» uma realidade pré-existente; interroga o mundo sobre a sua realidade e a linguagem sobre a sua obsessão de uma adequação perfeita ao ser do mundo. Ela não é uma solução, uma fuga para fora da linguagem e do humano, ela encarna uma nostalgia.

A ficção literária pode conter humor, comicidade, sátira e ironia, como ocorre principalmente em *O cavaleiro inexistente* e *O feitiço da ilha do pavão*, cujas narrativas apresentam enredos que contêm, em certa medida, esses elementos risíveis. Segundo Eco (1984, p.350), “[e]nquanto o cômico é a percepção do oposto, o humorismo é o sentimento do oposto.” Para Bakhtin, o aspecto da carnavalização presente num texto literário não implica necessariamente a presença ostensiva do riso, ainda que essa presença seja tacitamente perceptível na imagem narrada.

Quando as imagens do carnaval e o riso carnavalesco são transpostos para a literatura, em graus variados, eles se transformam de acordo com as tarefas artístico-literárias específicas. Mas seja qual for o grau ou o caráter da transformação, a ambivalência e o riso permanecem na imagem carnavalizada. Sob certas condições e em certos gêneros, porém, o riso pode reduzir-se. Ele continua a determinar a estrutura da imagem, mas é abafado e atinge proporções mínimas: é como se vissemos um vestígio do riso na estrutura da realidade a ser representada, sem ouvir o riso propriamente dito. (BAKHTIN, 1981, p.142).

Nesse *corpus* literário, a intertextualidade paródica parece sobressair especialmente na diegese do romance *O cavaleiro inexistente*, e também no plano formal (lingüístico) de *O feitiço da ilha do pavão*. A **paródia** possui um caráter duplo de escritura-leitura que afirma-negando a existência de um texto referência, ao mesmo tempo em que o refaz, deforma e

reinventa, razão do seu imanente dialogismo, da sua polissêmica abertura e da sua assumida dissonância, no convívio paralelo de discursos e sujeitos. De acordo com Fiker (2000, p. 109), “[u]ma paródia, de maneira geral, pode ser mais ou menos explícita: há grande diferença de grau [...]”. Ou seja, o discurso paródico é plural e multifacetado, assumindo variadas nuances em vista da diversidade de intenções ou motivações autorais. Neste sentido, destacam-se aqui os romances de Calvino e Ubaldo Ribeiro, que adotam, em diferentes graus, o procedimento da *práxis* paródica – paródia que aparece de maneira implícita neste último, e incorporada irônica e explicitamente no primeiro.

A imagem do **duplo** literário é tão antiga que se confunde com a própria história da literatura, porque remonta aos primórdios da narrativa, quando alguém, ao formular a idéia de narrar para o outro e de falar sobre um outro, depois começou a sonhar com a possibilidade de tornar-se **outro**. De acordo com o *Dicionário de mitos literários* (1997, p.261), trata-se, na sua essência, de uma experiência de subjetividade, que retoma a concepção romântica, segundo a qual o “duplo” é considerado um “segundo eu”, sendo, literalmente, “aquele que caminha do lado”, ou seja, “companheiro de estrada”. Mas também designa “aqueles que se vêem a si próprios”, e ainda, “as duas faces complementares (ou opostas) da mesma pessoa ou coisa”. Além do mais, “[a] busca da verdadeira identidade é, de uma ou de outra maneira, o objetivo que persegue as histórias de duplo vistas dentro da perspectiva freudiana”, segundo o *Dicionário de mitos literários* (1997, p.280), o que explica por que o uso do elemento duplo na literatura adequou-se perfeitamente à crise do sujeito no romance. Em nosso *corpus* literário, a presença do “duplo” está, de certa maneira, intimamente atrelada a essa concepção de busca pela identidade, como veremos em cada capítulo, notadamente nos romances que se caracterizam como metaficções historiográficas.

Por outro lado, a figura e a perspectiva dos narradores desses romances possuem um papel preponderante na estrutura de cada uma dessas obras. Normalmente, o narrador é considerado não uma pessoa real, mas um ser de papel, o sujeito da enunciação, cuja voz, mais ou menos visível conforme o caso, está sempre presente no texto, sendo ele personagem ou não da história narrada. Em relação ao foco narrativo, nos pautamos aqui pela teoria normativa de Reis e Lopes (*Dicionário de Teoria da Narrativa*), considerando as especificidades de cada narrador. Enfim, com base nos preceitos teóricos supracitados, sem dúvida imprescindíveis para o necessário suporte teórico das análises propostas na parte introdutória, a serem apresentadas nos próximos capítulos (seções) deste trabalho, ora damos início ao estudo literário, propriamente dito, das quatro obras que compõem nosso *corpus* de leitura.

3 A UTOPIA DE UBALDO RIBEIRO EM *O FEITIÇO DA ILHA DO PAVÃO*

A arte literária é produto da expressão cultural de um povo que se reconhece como nação, cujos escritores, pela abordagem de aspectos múltiplos da vida nacional – sociais, étnicos, políticos e ideológicos –, representam e difundem a evolução histórica desse povo e o processo de construção da sua **identidade**. No Brasil, há autores contemporâneos dedicados a representar a complexidade sociocultural e étnica da nossa população, trabalhando essas questões na ficção que constroem, a fim de demonstrar o que é o homem brasileiro dentro do seu espaço social, bem como o modo como se formou a sua identidade mestiça.

Nesse sentido, existem obras que, a par da relevância do seu significado literário, divertem o leitor e estimulam o seu imaginário, como se observa em *O feitiço da ilha do pavão* (1997), de João Ubaldo Ribeiro – romance sobre a história de uma ilha imaginária na costa da Bahia do século XVII. Neste caso, a percepção e a criatividade desse autor produzem uma narrativa realista com ingredientes fantásticos, em que os recursos narrativos se confundem com os traços de humor de uma linguagem apurada e de feição satírica, em que sobressai a **ironia**. Trata-se de uma obra comprometida com uma determinada realidade, representando-a através da metáfora do ilhamento, de maneira a expor algumas vertentes que influenciaram a formação do caráter do povo brasileiro.

O enredo do romance se baseia na suposta existência dessa ilha, situada no mar do recôncavo baiano, a Ilha do Pavão, que o narrador descreve (no capítulo inicial) sem poupar adjetivos, contando tudo o que nela existe, a começar pelo relevo natural, cujo aspecto escarpado dificulta o acesso das embarcações, passando pela descrição da flora e fauna exuberantes, na qual se incluem os pavões trazidos do Ceilão por um navegador português. Nessa ilha edênica, bem habitada por brancos, índios e negros, esse narrador também menciona a existência de lavouras de cana-de-açúcar, o que remete ao livro *O mundo que o português criou* (1940), de Gilberto Freyre, que se refere com ênfase à monocultura canavieira nordestina do período colonial. Mas, no parágrafo introdutório, o narrador ubaldiano revela um dado sobrenatural: durante as noites inverniais, de céu sem lua e sem estrelas, no alto da ilha surge um enorme e misterioso pavão, cuja espetacular cauda chamejante ilumina, por alguns instantes, as trevas da noite. Quem presencia essa imagem fantástica deve ir embora enquanto há luz, pois, assim que a cauda se apaga, tudo ao redor mergulha na mais completa escuridão (RIBEIRO, 1997, p.9) – o que faz supor que a ilha, tanto quanto o pavão, aparece (existe) e desaparece (inexiste) para o observador.

Desde o início, a linguagem se mostra de particular importância nesse romance, tanto a fala cômica dos personagens, especialmente do índio, como o discurso empolado do narrador, que remonta, de forma paródica, ao barroco seiscentista, o que justifica o tom e o efeito irônico da voz dele, a qual, em certos momentos, parece tão debochada que beira à zombaria. E, conforme progride a história, a linguagem passa a adquirir um caráter mágico, tornando-se importante nos níveis lingüístico e supralingüístico (diegético) da narrativa.

De um modo geral, o linguajar dos personagens revela formas de tratamento há muito em desuso (a exemplo de “Vossa Mercê”), o que indicia um tempo histórico aproximado por volta do século XVII. Isto faz pensar numa possível historicidade do romance, já que os fatos narrados se reportam a um tempo remoto, mesmo não havendo no entrecho referências históricas precisas. À primeira vista, existe apenas um pano de fundo histórico, pois o ambiente no qual a trama se desenrola revela as marcas de um passado, tanto quanto os personagens, no seu modo de viver, de falar e de interagir.

A construção da diegese – universo espaço-temporal designado pela narração, com projeção imaginária de seres e situações – se pauta inteiramente pela realidade referencial dessa ilha, que passamos a admitir como real, no jogo da ficção, embora tenhamos consciência da sua irreabilidade. Lembrando que o romance é um gênero literário envolvido diretamente com o tempo (como toda narrativa, aliás), as passagens descritivas do início de *O feitiço da ilha do pavão* se tornam imprescindíveis para a construção do seu significado como *cronotopo*, uma vez que o tempo (artisticamente visível) aparece como tema atrelado ao espaço, ilustrando à perfeição o que Bakhtin (2002, p.211, grifo nosso) denomina *cronotopo*, i.e., a interligação artística-literária entre tempo e espaço, de tal forma que “[...] o próprio espaço intensifica-se, penetra no movimento do tempo, do enredo e da história.”

Por se tratar de um fenômeno ambíguo do mundo diegético, a incrível aparição do pavão luminoso já contém em si algo de irônico, se considerarmos, conforme diz Brait (1996, p.64), que a ambigüidade é um atributo da ironia. Mas, o tom irônico e irreverente da voz do narrador mantém-se constante, do começo ao fim da narrativa, mesmo quando apresenta os personagens, a começar por Ana Carocha (a Degredada), que ele insinua ser feiticeira, e o capitão Baltazar Nuno Feitosa, o homem mais rico e respeitado da ilha, conhecido pela alcunha de Capitão Cavalo.

Esse narrador, de maneira lúdica e indireta, associa a existência (ou inexistência) da ilha do Pavão às demais manifestações sobrenaturais (cujas existências reais são igualmente questionáveis), quando diz: “Mas, se alguma coisa mais existe, também existe por necessidade a ilha do Pavão e a única maneira de desmentir que ela existe é demonstrar que nada existe.”

(RIBEIRO, 1997, p.12). Este raciocínio, que mais parece um silogismo, de certo modo reafirma o “pacto de leitura” entre narrador e leitor, por onde o autor deixa entrever que a única realidade mostrada pela literatura é a própria ficção. Portanto, quem não crê na existência da Ilha do Pavão, também descrê dos seres que habitam o imaginário popular, os quais conhecemos desde a tenra idade, e que povoam a ficção literária, como, por exemplo, fada, bruxa, lobisomem, fantasma, duende, anjo, demônio, sereia, entre outros – só para ficarmos no campo dos “seres imaginários”.

Embora a imagem da ave que empresta o seu nome à ilha seja, de acordo com o senso comum, geralmente associada à vaidade humana, o pavão simboliza o sol, devido a sua cauda colorida em forma de leque ou roda, a qual, por conter todas as cores do arco-íris, lhe confere um sentido de **totalidade**¹. Mas esse pássaro também possui outras simbologias, inclusive uma certa ligação com o tempo, sendo visto como um destruidor dele – “pavão de *Skanda*” – em algumas seitas orientais da Birmânia, onde é considerado “o emblema da dinastia solar” (CHEVALIER; GHEERBRANT, 1997, p.693).

Nesse romance, o pavão aparece para abolir o tempo cronológico, i.e., fazê-lo perder a significação, deixando de existir no mundo ficcional – ocorrência simultânea à sua fantástica aparição no topo da ilha, em função de uma misteriosa esfera do tempo situada no mesmo local. Este fenômeno repete-se com frequência no mundo diegético, como indicia a repetição do mesmo período narrativo dentro do romance, nos parágrafos introdutório e final, que descrevem magistralmente esse evento, no linguajar apurado do narrador ubaldiano.

De noite, se os ventos invernais estão açulando as ondas, as estrelas se extinguem, a Lua deixa de existir e o horizonte se encafua para sempre no ventre do negrume, as escarpas da ilha do Pavão por vezes assomam à proa das embarcações como uma aparição formidável, da qual não se conhece navegante que não haja fugido, dela passando a abrigar a mais acovardada das memórias. Logo que deparadas, essas falésias abrem redemoinhos por seus entrefolhos, a que nada é capaz de resistir. Mas, antes, lá do alto, um pavão colossal acende sua cauda em cores indizíveis e acredita-se que é imperioso sair dali enquanto ela chameja, porque, depois de ela se apagar e transformar-se num ponto negro tão espesso que nem mesmo em torno se vê

¹ Segundo *O Grande Livro dos Símbolos*, o pavão simboliza “[g]lória solar, imortalidade, realeza, incorruptibilidade, orgulho. A majestade bruxuleante que o pavão macho exhibe é a origem de sua associação com a imortalidade. Nas antigas tradições da Índia e depois no Irã, a auréola em forma de roda de sua exibição era um símbolo do Sol “que tudo vê” e dos ciclos eternos do cosmo. Como as serpentes eram inimigas do Sol no simbolismo iraniano, dizia-se que o pavão as matava e usava a saliva delas pra criar os “olhos” iridescentes de um bronze esverdeado e azul-dourado da plumagem de sua cauda. A essa lenda, acrescentava-se a idéia de que a carne do pavão era incorruptível. À medida que a fama da ave se espalhou e ela passou a ser exibida no mundo mediterrâneo, tornou-se emblema não só de renascimento (como no simbolismo cristão primitivo) como também do firmamento estrelado e, portanto, da **totalidade** e unidade cósmicas.” (TRESIDDER, 2003, p.261, grifo nosso).

coisa alguma, já não haverá como. Ninguém fala nesse pavão ruante e, na verdade, não se fala na ilha do Pavão. Jamais se escutou alguém dizer ter ouvido falar na ilha do Pavão, muito menos dizer que a viu, pois quem a viu não fala nela e quem ouve falar nela não a menciona a ninguém. O forasteiro que perguntar por ela receberá como resposta um sorriso e o menear de cabeça reservado às perguntas insensatas. (RIBEIRO, 1997, p.9-10 e p.323).

Assim, a repetida aparição desse pássaro se caracteriza como um elemento mítico na história narrada, considerando as idéias de Nunes (1992, p.358), para quem “[o] mito, história sagrada do cosmo e do homem, abole a sucessão temporal”. A partir da dupla temporalidade da ficção narrativa, ou seja, o tempo real do discurso e o tempo imaginário da história, nota-se que o autor trabalha o **tempo**, nesse romance, como elemento temático condensado, uma vez que congrega vários tempos diegéticos. Portanto, o tempo revela-se múltiplice e pluridimensional, inclusive o tempo rememorado pelos personagens, conforme atestam as passagens que expressam o fluxo da consciência deles, na voz do narrador onisciente, como o seguinte fragmento, que exprime os pensamentos de Hans, sobre

as faces tão diversas que o tempo apresenta, a cada instante sendo e não sendo, incompreensível e apenas sensível, existindo em si mesmo e não existindo fora de si mesmo, [...], que não está em nada e está em tudo, que fora do homem não existe e no entanto o tiraniza, que não tem direção e sempre tem, e ainda impele a cogitar-se na eternidade, da qual se lê no Livro Sagrado, eternidade que não se explica, mas que se imagina que existe e não se pode provar que existe ou não existe. (RIBEIRO, 1997, p.119).

Trata-se, pois, de um tempo diegético multifacetado, podendo ser pensado como tempo no seu estágio puro (ou primordial), tempo inexistente (ou ausência de tempo), tempo físico (sazonal), tempo cronológico, tempo histórico e tempo mítico, além do tempo subjetivo (psicológico) dos personagens que, através da voz narrativa (em discurso indireto livre), relembram suas vivências passadas (*flashbacks*).

Desse modo, é por meio da narração de fatos precedentes que conhecemos mais a respeito do bom ou mau caráter dos personagens, a exemplo de Hans Flussufer, do Capitão Cavalo e do rei quilombola D. Afonso (o mani Bantu). E é graças a esse conhecimento que ocorre uma inevitável identificação entre leitor e personagem, no jogo da ficção, cujo traço lúdico é com frequência reiterado ao longo da narrativa, como mostra o seguinte parágrafo: “Todos sabem que a ilha existe, com sua história, sua gente, sua terra amanhada e seus matos brabos, seus bichos e seu próprio tempo, que é diverso dos outros tempos, embora ninguém saiba explicar de que maneira ou por que razão.” (RIBEIRO, 1997, p.12). Assim, pela leitura do romance, agora também o leitor já sabe que a ilha existe – ilha onde o autor-criador, por

meio do narrador, reproduz aspectos que observa, imagina e idealiza na vida real, seja nas coisas, seja nas pessoas e nos sentimentos. De acordo com Candido (1991, p.285), a fantasia constitui outro pólo que caracteriza esse romance como realista, sendo interpretada como “[...] a tendência para inventar um mundo novo, diferente e muitas vezes oposto às leis do mundo real.” Ora, no mundo diegético, isso é exatamente o que certos personagens (e o narrador) concebem e planejam para o futuro da Ilha do Pavão, ou seja, mantê-la como um lugar preservado do resto do mundo.

Para Nunes (1992, p.359), “[...] a tematização do tempo adquire na ficção contemporânea uma propensão nitidamente lúdica.” – aspecto bem ilustrado pelo narrador d’*O feitiço da ilha do pavão* quando diz: “Um dia saltou do tempo e amanheceu em São João.” (RIBEIRO, 1997, p.17). Logo, esse dia (que pode ser um dia qualquer) marca o início da narração dos fatos que irão se suceder no mundo diegético em construção, ou seja, o desenrolar da ação propriamente dita. Segundo Nunes (1992, p.356), a “integração reflexiva do tempo à matéria do romance” constitui uma “[c]ulminância da versatilidade temporal”, que esse teórico associa à filosofia de Heidegger, que considera o tempo nem objetivo nem subjetivo, sendo “[...] formulado como *temporalidade*, limite conceptual da compreensão do homem enquanto ser-no-mundo e fundamento ontológico das estruturas que o constituem em sua existência [...]” (NUNES, 1992, p.357, grifo do autor). De acordo com Nunes (1992, p.357, grifo do autor), “[...] o ser humano não está *no tempo*. Ele é temporal e sua existência um movimento de *temporalização*, comportando, por isso, uma perpétua concordância discordante entre presente, passado e futuro, nos planos individual e histórico da vida humana.”

Nesse sentido, o tempo se revela o elemento central desse enredo, posto que, na Ilha do Pavão, tudo gira em torno dele, tal como se vê no capítulo 4, quando o personagem, mestre Joaquim Moniz Andrade, exalta a formosura do outono, enquanto estação das frutas, cuja chegada naquele dia é agraciada com o decreto de feriado. Entretanto, em vista do linguajar floreado do narrador, esse fragmento textual mais parece a descrição utópica de algum paraíso terrestre, do que uma simples referência à estação do outono.

Iô Pepeu aproximou-se para ler o que estava escrito no papel pregado na porta. No inimitável estilo do mestre José Joaquim Moniz Andrade, dodecassílabos de grande poder evocativo exaltavam a formosura do outono, a dadivosa estação das frutas, dom do ubertoso solo que Deus abençoa. Incumbe ao homem por ele afortunado erguer as mãos para os céus, na alegria da colheita, quando as macieiras, cerejeiras e pessegueiros tornam

ledos os campos, na deleitável cornucópia da abundância. (RIBEIRO, 1997, p.39).

A natureza mítica do tempo deve-se ao fato dele determinar a sazonalidade da existência dos seres vivos no planeta, envolvendo vida, morte e sexo, especialmente em relação aos homens e animais. Mas, o tempo no qual se passa a história narrada em *O feitiço da ilha do pavão* não é mencionado em momento algum do romance, tarefa que o narrador delega ao leitor, a quem compete inferir e delimitar, aproximadamente, esse tempo histórico recriado pelo autor. Neste sentido, o requintado discurso do narrador ubaldiano fornece uma pista, bem como a fala, hábitos e costumes dos personagens, além dos cargos, títulos e profissões que ocupam. Ora, uma comparação desse romance com o livro *Dom Quixote de la Mancha*, por exemplo, revelaria que em ambos aparece o ofício de *mestre-de-campo*, cujo significado, no livro de Cervantes, consta numa nota de rodapé traduzida (na edição de 2002 da Nova Cultural): “Chefe de um terço (corpo de tropas espanholas dos séculos XVI e XVII)”, conforme Saavedra (2002, p.288). Logicamente, esse procedimento comparativo permite inferir, por aproximação, um tempo histórico em torno do século XVII para o romance de Ubaldo Ribeiro, embora num espaço totalmente diverso.

Contudo, ainda que o passado seja por vezes recuperado pelo narrador para descrever a origem dos personagens que habitam a Ilha do Pavão – por meio de analepses, necessárias para dar coerência interna à história –, e que fatos futuros sejam antecipados – através de prolepses, conforme Reis e Lopes (1988, p.232) –, o tempo verbal canônico da narração singulariza ocorrências que nos remetem a um presente ficcional. Apropriando-nos das idéias de Auerbach, em *Mimesis*, e aplicando-as ao texto em estudo, pode-se dizer que a narrativa de *O feitiço da ilha do pavão*, apesar dos “saltos para trás ou para diante”, ocorre linearmente, deixando agir “[...] o que é narrado, em cada instante, como presente único e puro, sem perspectiva.” (AUERBACH, 2004, p.9).

A ilha povoa o imaginário da gente do recôncavo, seja pelo temor que inspira, seja pela atração que exerce, e, desta forma contraditória, ela passa a adquirir o significado de lugar utópico ou utopia – sentido que propicia condições para o surgimento da sátira nesse romance; pois, conforme Hodgart (1969, p.12), a ficção utópica ou antiutópica e a alegoria constituem terrenos férteis para o exercício da sátira na literatura. Por outro lado, os elementos sobrenaturais que guardam o segredo da ilha (o pavão luminoso e a esfera do tempo) remontam ao **realismo mágico**, por serem apresentados como naturais. E o narrador

adota uma postura ambivalente (irônica), pois, segundo ele, a ilha “está ou não está, a depender de quem esteja ou não esteja” (RIBEIRO, 1997, p.13).

Na verdade, sabe-se que o mito da **ilha** é utópico, porque se constitui no próprio *topos* da utopia², i.e., o lugar do refúgio, o paraíso terrestre, o mundo perfeito – acepções que, pelo que contêm de idealização, sonho e irreabilidade, também emprestam ao termo uma conotação exatamente contrária, ou seja, o sentido do não-lugar, do mundo do não-existente. Por isso, a Ilha do Pavão transita entre a existência e a inexistência, na medida em que se acende e se apaga, no seu cume, a enorme cauda do pavão luminoso, o que lhe confere um aspecto de miragem, sonho ou magia, porque a sua realidade social é utópica, tendo em vista a mistura harmônica de raças e classes sociais que habitam o seu espaço – aliás, de fazer surpresa ao visitante apressado, como diz o narrador:

Talvez lhe cause um pequeno espanto ver como homens, mulheres e crianças, brancos e negros, bem-postos e pobres, diferentemente de outras terras, abraçam o uso de tomar banhos de mar, às vezes durante toda a manhã ou mesmo todo o dia, entre grandes folguedos e algazaras, sem que se constipem ou lhes advenha algum mal da excessiva infusão em humores salsos. Possivelmente também estranhará ver negros calçando botas, sentando-se à mesa com brancos, tuteando-os com naturalidade e agindo em muitos casos como homens do melhor estofe e posição financeira, além de negras trajadas como damas e de braços dados com moços alvos como príncipes do norte. (RIBEIRO, 1997, p.17).

Vale lembrar que, segundo contam os historiadores, o branco europeu (português) não era muito dado a banhos, naquela época, fosse em água doce ou salgada. Assim, o enredo do romance gira em torno do desejo utópico dos personagens de manter a Ilha do Pavão – lugar exuberante e edênico, onde as diversas raças convivem livre e harmonicamente – como um lugar apartado de um mundo que, já no tempo em que se passa a história, não era nem bonito e nem bom para se viver, de acordo com as reminiscências dos personagens, via narrador.

Dentro de uma tipologia literária do realismo mágico, de acordo com Spindler (1993), *O feitiço da ilha do pavão* possui traços do **realismo mágico antropológico** e do

² De acordo com *O Grande Livro dos Símbolos*, como paraíso ou refúgio, a **ilha** aparece simbolicamente em incontáveis mitos e lendas, em geral como “[...] um ‘outro lugar’ mágico, um mundo estabelecido à parte: às vezes um objetivo espiritual ou centro reservado para imortais eleitos (as Ilhas Felizes da mitologia clássica e as místicas Ilhas dos Abençoados, na China), às vezes um local encantado, como a ilha de Próspero em *A Tempestade* (c. 1611), de Shakespeare, onde a iniquidade é corrigida. O número de ilhas lendárias habitadas apenas por mulheres sugere que a ilha também possa ser um símbolo feminino de refúgio passivo que os homens desejam e rejeitam. Assim, Calipso deteve Ulisses em sua ilha por sete anos, até que ele se entediou e retomasse a luta da vida [...]” (TRESIDDER, 2003, p. 174).

realismo mágico ontológico. Da maneira como se refere ao inconsciente coletivo de três grupos étnicos e sociais (brancos, negros e índios), e sem desprezar os mestiços, esse enredo possui certa preocupação temática e formal com o estranho, o inexplicável e o grotesco, além da violência e do exagero, característicos do realismo mágico antropológico (SPINDLER, 1993, p.8). Nesse sentido, o esmero discursivo do narrador pode ser atribuído a um “neobarroquismo” no que respeita a sua forma, em vista do caráter irônico, paródico e carnavalizado da linguagem – aspectos do estilo literário do autor que ultrapassam o nível lingüístico-narrativo e adentram no supralingüístico-diegético, aparecendo tematicamente inseridos na história narrada. Segundo Spindler (1993, p.7-8), no realismo mágico antropológico, o narrador focaliza tanto “de um ponto de vista racional”, quanto “do ponto de vista do crente em magia”, pois dá importância aos mitos coletivos e crenças mágicas da cultura popular, e “[a]o fazer isso, são favorecidas as reivindicações de igualdade daqueles que mantêm essas crenças com as elites modernizadoras que os governam” (SPINDLER, 1993, p.9), tal como ilustram os conflitos entre brancos, índios e negros ocorridos nessa trama de Ubaldo Ribeiro.

Assim, além do tempo, que vem a ser uma espécie de mito coletivo nesse romance, responsável pelo que os eventos fantásticos têm de estranho e inexplicável, a questão do “exagero” encontra ilustração em certas passagens humorísticas da narrativa, especialmente nas que se referem à vida sexual do personagem Iô Pepeu.

Imaginou que, passeando pelo matagal, conseguiria desviar seus pensamentos para alguma coisa que não fosse fornicar, mas acabou por fazer o que Balduino havia previsto. Viu uma mulazinha castanha e achou-a irresistível, com seus olhos negros pestanudos, seu couro macio e luzidio, suas ancas bem proporcionadas e sua cauda cerdosa e vibrátil, a qual, certamente já acostumada por outros moços, se arredou nervosamente para um lado, assim que ele subiu num toco, baixou as calças e começou a penetrá-la. (RIBEIRO, 1997, p. 85-86).

Do realismo mágico ontológico, *O feitiço da ilha do pavão* possui a característica de que “o sobrenatural é apresentado de um modo realista como se não contradissesse a razão e não são oferecidas explicações para os acontecimentos irrealis no texto” (SPINDLER, 1993, p.10). Neste caso, o narrador não duvida do sobrenatural, mas o descreve como algo possível de ocorrer, tanto que, as aparições da ilha com seu pavão luminoso e sua esfera do tempo possuem presença ontológica no mundo diegético, pois são ocorrências testificadas pelos personagens. Entretanto, nesse tipo de realismo mágico, conforme Spindler (1993, p.10), o escritor desfruta liberdade total de criação, não se preocupando em ser convincente, o que não

ocorre aqui, pois, o narrador ubaldiano demonstra, sim, querer convencer o leitor da existência da Ilha do Pavão, ou seja, quer-nos fazer aceitar sua ficção, em que o natural e o sobrenatural coexistem normalmente, até porque “se alguma coisa mais existe, também existe por necessidade a ilha do Pavão” (RIBEIRO, 1997, p.12).

Conforme é revelado no final da história, quando os personagens cruzam essa toca do tempo, adentram numa dimensão atemporal ou temporalmente indefinida, como se o tempo ali estivesse parado ou não existisse, o que indica a presença do mito na narrativa – decerto pelo desejo dos personagens de entrar em contato com o eterno, ou pela vontade de criar um novo tempo para a Ilha do Pavão. A trama caminha para o seu desfecho quando um personagem rompe a barreira do tempo cronológico e se comunica com o tempo “eterno”, definindo o instante de epifania da narrativa.

De acordo com o próprio João Ubaldo, numa entrevista concedida ao jornal *Folha de S. Paulo* (1997), a esfera do tempo que aparece no final da história – a qual, em conjunto com o pavão luminoso, constitui o aspecto esotérico e mágico da narrativa – possui um certo embasamento científico, uma vez que os cosmólogos há muito especulam sobre a possibilidade de uma viagem no tempo.

Na verdade, essa esfera é chamada por um cientista americano de “wormhole” (buraco de verme). É uma complicação. Seria uma dobra na curvatura espaço-tempo, que permitiria a você atravessar o tempo. Como eu quis dar uma verossimilhança ao fato de a ilha aparecer e desaparecer, recorri a isso.³

Quanto aos personagens, eles se mostram bem articulados nesse enredo, agindo de modo coerente e inteligível, embora uns tenham mais consistência do que outros. No entanto, todos demonstram possuir uma certa simbologia social, como representantes da sua respectiva etnia, dentro do mundo diegético construído pelo autor. Assim, destacam-se o índio Balduino Galo Mau, o jovem Iô Pepeu e seu pai, o lendário Capitão Cavalo, a escrava Crescência, o mestre-de-campo Borges Lustosa, o rei D. Afonso II, Hans Flussufer e Ana Carocha, a feiticeira, mas nenhum deles, em particular, possui importância maior na trama. Aliás, o fato desse autor utilizar um mesmo parágrafo para abrir e fechar a narrativa que constitui seu romance parece sugerir que a Ilha do Pavão seja a verdadeira protagonista da história.

³ CARVALHO, Bernardo. Ubaldo, finalmente, solta novo romance. *Folha de S. Paulo*, São Paulo, 22 nov. 1997. Disponível em: <<http://biblioteca.folha.com.br/1/29/1997112201.html>>. Acesso em: 30 Set. 2007.

De acordo com Esteves – para quem *O feitiço da ilha do pavão* é um romance tão histórico quanto *Viva o povo brasileiro* –, o escritor João Ubaldo “[...] desenvolve seu projeto de busca da alma mítica do povo brasileiro, através de uma mistura de gêneros que abrange também o romance de cavalaria e o romance picaresco, com fortes doses de intertextualidade, paródia e carnavalização.” (ESTEVES, 1998, p.142-143). Ora, a remissão desse romance à novela de cavalaria só é possível se relacionarmos o personagem Capitão Cavalo ao cavaleiro andante. Na verdade, Capitão Cavalo é o apelido do personagem Dão Baltazar Nuno Feitosa, o qual, coincidentemente, revela certas qualidades que consagraram o cavaleiro andante, como honra, força, coragem, nobreza, entre outros atributos. Assim, a intertextualidade (paródica) se estabelece, basicamente, através de uma alusão, posto que essa alcunha (Capitão Cavalo) – que remonta tanto ao exército quanto à cavalaria – encerra um poder de significação latente.

O narrador ubaldiano se porta de maneira dialógica na história que narra, pois, vinculando-se à consciência dos personagens, funciona como uma espécie de ponte, estabelecendo um diálogo entre eles e a mente criadora do autor, e também com o leitor (implícito). Nessa relação dialógica, e pelo discurso indireto livre, a voz narrativa indaga, questiona e responde ela mesma, ou seja, provoca os personagens, ao mesmo tempo em que os focaliza ironicamente no que tange às ocorrências sociais que os envolvem, a ponto de inserir a **ironia** (socrática) como mecanismo discursivo, enquanto arte de interrogar e responder (BRAIT, 1996, grifo nosso). É o que se observa nas várias marcas de enunciação do texto, a exemplo da que abre o capítulo 3 desse romance: “Que palavras não quer pronunciar Crescência, que lhe dão tanto poder?” (RIBEIRO, 1997, p.27), sendo o próprio narrador quem responde: “Por certo não será nenhuma das mandraquices que talvez tenha aprendido com o povo [...]” (RIBEIRO, 1997, p.27).

Por conta desse dialogismo, os personagens parecem querer se tornar independentes do autor, i.e., consciências autônomas; e, para isso, buscam um aprimoramento intelectual dentro da diegese, o que significa a aquisição de um conhecimento, que se revela, afinal, um autoconhecimento, tal como sucede com a jovem negra Crescência, que aspira por um crescimento cognitivo já desde o início da história. A bela e sensual Crescência passa a adquirir, pouco a pouco, a consciência plena da própria individualidade, e, neste sentido, o seu nome lhe cai como uma luva, sendo, pois, Crescência, aquela que quer “crescer”. Assim, esse “crescimento” somente é possível pela aquisição de um conhecimento, que lhe trará a dignidade e o orgulho de ser o que é. Mas o seu intelecto se desenvolve também no plano coletivo, i.e., pelo reconhecimento da importância da sua própria raça para a formação étnica

e cultural do povo brasileiro. Entrementes, enquanto Crescência exercita sua mente, almejando esses nobres ideais, o único desejo que move o jovem Iô Pepeu é o sexual, uma vez que, após ter fornicado praticamente com todas as escravas da Casa dos Degraus, tudo o que quer é possuir Crescência, por quem é apaixonado.

Tal como nos recorda Auerbach (2004, p.408), numa narrativa realista, “[o]s caracteres, as atitudes e as relações das personagens atuantes estão, portanto, estreitamente ligados às circunstâncias da história da época.” Neste sentido, o autor de *O feitiço da ilha do pavão* não se esqueceu de nada, uma vez que a história se enquadra perfeitamente dentro da História, ou seja, os personagens atuam de acordo com as circunstâncias históricas daquele período e (com exceção do fantástico pavão luminoso) nada foge à “normalidade”, que não seja o comportamento sexual dos próprios personagens. Desse modo, Ubaldo Ribeiro representa uma realidade histórica, social e politicamente contextualizada, recriada através do preciosismo lingüístico do seu sarcástico narrador. E, como não aparecem no enredo quaisquer referências precisas a fatos históricos ou políticos, o leitor vê-se na contingência de acionar o seu conhecimento de mundo a fim de conseguir situar-se historicamente, para melhor entender a intriga, visto que, na representação feita pelo autor, “[t]odas as figuras humanas e todos os acontecimentos humanos apresentam-se, na sua obra, sobre uma base política e socialmente movimentada.” (AUERBACH, 2004, p.413). Neste sentido, importa observar certas passagens desse romance, que sinalizam para um tempo histórico do Brasil Colônia (século XVII ou XVIII): “A eles, el-rei e Dão Sebastião! Fogo!” (RIBEIRO, 1997, p.79); ou então:

Ai, América Portuguesa, sol do Novo Mundo, gema celsa da Coroa, torrão de cabedal inexaurível, a que ponto chegaste, nesta sesmaria deslembada, em que seus princípios e ordenações se envilecem, sua gente se mesticiza e se deprava, sua autoridade não se reconhece, seus camaristas e homens bons se desprestigiam e seu elemento servil se há como livre? (RIBEIRO, 1997, p.141).

Como se vê, o estilo lingüístico do narrador é convincente pelo que se assemelha intertextualmente ao linguajar do barroco seiscentista, e verossímil pela sua coerência sintática e semântica, o que impregna o texto literário de um notável realismo.

De acordo com Brait (1996, p.34-35), a ironia pode ser enfocada de dois diferentes ângulos, i.e., “[...] tanto de uma perspectiva lingüística, que concebe a ironia como uma construção de linguagem, quanto filosófica, que a vê como uma atitude, como marca de personalidade, como postura estético-filosófica.” Mas, “o elemento que está no centro dos

dois caminhos é o processo de enunciação, embora concebido de formas inteiramente diversas.” (BRAIT, 1996, p.35). Ademais, em qualquer instância, a sutileza pode estar presente na ironia, além do que esta não precisa ser necessariamente cômica ou engraçada (BRAIT, 1996, p.58).

Nesses sentidos, a ironia da voz narrativa de *O feitiço da ilha do pavão*, em discurso indireto livre intermitente, ao que parece, se expressa tanto na construção lingüística, quanto numa postura estético-filosófica da parte do autor. Na verdade, esse estilo narrativo erudito contém elementos arcaicos de um português mais clássico, já em desuso, mas correto. Ou seja, enquanto faz uso da norma culta da língua, numa sintaxe trabalhada, esse narrador insere termos que servem à paródia da própria linguagem, usados assim, deslocadamente, como ilustra o seguinte fragmento (metanarrativo) – que narra o infortúnio de Iô Pepeu por não ter conseguido possuir Crescência, nem mesmo sob o efeito da poção afrodisíaca que ganhara de Balduíno.

Não se deve rir da desgraça alheia, nem fazer pouco dos desventurados, até porque aquilo que a um vítima sói muitas vezes sobrevir a outro, não raro **piormente**. Sabe toda a consciência cristã que bem pouco caridosa é a ausência de compaixão e carece de desculpas aquele que vê motivo de mofa no sofrimento do próximo. São tantas as penas inventariadas nos infernos, obrigatoriamente pagas por pecados e más ações deste defeito derivados, que livros com mais de cem vezes as páginas deste cá, o qual tão **desutilmente** vos ocupa, não seriam bastantes para conter-lhes os resumos. [...] Foi necessário expor acima tão dilemática questão para que não venha a **esfalecer**, com medo de pecar **gravosamente**, aqueles que agora se recreiam com a situação tão oprobriosa em que se acha Iô Pepeu, de novo rogando lastimosamente a Crescência que lhe declame as palavras de que pensara estar livre para sempre. (RIBEIRO, 1997, p.241-242, grifo nosso).

Conforme se vê nesse trecho, além dos preciosos arcaísmos em destaque, que configuram um processo arcaizante de construção da linguagem, são visíveis marcas da enunciação do narrador, cujo procedimento irônico parece multiplicar suas faces e funções na representação do universo diegético desse romance, donde surge espaço para o sentido trágico da ironia. E, no caso em questão, é realmente trágico para Iô Pepeu o fato de só conseguir ereção sexual se a parceira pronunciar certas palavras “mágicas”, i.e., que funcionam para ele como num “passe de mágica”. E, não apenas a ironia transparece narrativamente, pois se observa a ocorrência da sátira em várias passagens de *O feitiço da ilha do pavão*, a qual, de acordo com Hodgart (1969, p.13), surge em decorrência da combinação entre fantasia e realismo na ficção, o que nos remete ao mordaz narrador ubaldiano, que no seguinte fragmento indiretamente reproduz os pensamentos do índio Balduíno:

Isso tudo por causa de Dona Felicidade, aquela peste que devia ser faxineira do inferno, aquela bacurau remelenta e fedorenta, do nariz de quati, dos dentes de baiacu e do bafo de lama. Com certeza tinha sido ela quem obrigara o marido zumbaieiro descarado a botar os índios para fora da vila. E Balduíno não via os olhos dela disfarçando e se pregando nos badulaques dos índios nus, quando achava que eles não estavam notando? Cala-te boca! Índio papa qualquer coisa, índio acha toda mulher merecedora, mas nem índio ia querer papar aquela surucucu do balaio baixo. Cala-te boca! (RIBEIRO, 1997, p.46).

Desse modo, o autor constrói de maneira eficaz um espécime picaresco do índio brasileiro aculturado, através da figura bem-humorada de Balduíno Galo Mau, personagem marcante pela sagacidade que revela ao lidar com os inimigos (as autoridades da ilha), no que, geralmente, leva sempre a melhor. Enquanto o seu aspecto físico fica por conta da nossa imaginação, o autor o caracteriza psicologicamente de maneira realista, como um paradigma de índio esperto, malandro e velhaco, não tanto pelas cachaças que toma – já que é um especialista nisso, tendo uma para cada ocasião –, mas pela maneira sábia como demonstra conhecer a natureza humana, seja do branco, negro ou da sua própria raça, e nisto reside a sua possível semelhança com o índio da realidade extraficcional, o que nos faz aceitá-lo inteiramente no pacto ficcional. A propósito, os índios dessa ilha demonstram adoração pelo dinheiro, tal como admite, a certa altura, o maroto Balduíno: “Dê dinheiro índio, índio contente! Dê mais dinheiro índio, índio mais contente ainda! Por que não dá dinheiro índio?” (RIBEIRO, 1997, p.42).

Assim, os índios liderados por Balduíno nada possuem de ingênuo ou inocente, e não se deixam enganar, pois (embora a história se passe no período colonial) usam de astúcia e malícia no confronto com o branco civilizado, e quase sempre se dão bem, sem se darem conta de que são engraçados, do nosso ponto de vista. Para Bergson (1987, p.18), o cômico não tem consciência da própria comicidade, sendo invisível para ele enquanto visível para todos. E quanto mais ele se ignora cômico, mais ele o é, como sucede com o personagem índio desse romance, cujo linguajar incorreto contrasta com o esmerado discurso do narrador ubaldiano. Isto se observa na passagem que reproduz a fala de Balduíno, revoltado contra o decreto que obriga os índios a deixar a Vila de São João Esmoler (o maior espaço urbano da Ilha do Pavão), para voltar a viver no mato.

– Índio não volta pro mato! – gritou Balduíno, com as veias do pescoço mais uma vez parecendo prestes a estourar. – Se mato é coisa boa, branco ia pro mato! Branco só quer coisa boa! Por que branco não vai pro mato?

- Mas por que tu não queres ir pra o mato? Tu sempre disseste que o mato tinha tudo, a vida era melhor...
- Era! Isso quando índio era besta e descompreendido, não tinha aprendido nada, índio era besta. Era! Agora não é mais! Tem çúcar no mato? Tem sal no mato? Tem fiambre no mato? Tem galinha gorda e dinheiro no mato? Tem sabão no mato? Tem jogo de carta no mato? [...] Tem vrido, panela de ferro e faca molada no mato? Tem aramofada no mato? Tem tenda de novidade e armazém no mato? No mato tem é bicho tem mutuca, tem mosquito, tem potó, tem cobra jararaca, tem coceira, tem perreação, no mato tem é isso! Índio volta pro mato? Nunca que nunca! Índio quer voltar pro mato? Não, não, não, não! Índio não volta pro mato, já falou. Índio volta pro mato?
- Não! – responderam os outros, os homens levantando as bordunas e as mulheres e crianças de mãos dadas, girando numa espécie de roda apressadinha. (RIBEIRO, 1997, p.38).

Veja-se que o índio Balduíno e seu povo não têm consciência da própria comicidade, apenas da sua esperteza, o que transparece no seu linguajar natural e espontâneo. Ademais, quando utiliza a palavra final no diminutivo (“apressadinha”), o autor imprime mais humor ao texto, permitindo que se visualize, pela evocação, a cena descrita. Como acredita Bergson (1987, p.14), “[o] riso deve corresponder a certas exigências da vida em comum. O riso deve ter uma significação social.” Ou seja, achamos graça na reação e no nervosismo dos índios porque pertencemos à cultura tida como socialmente superior.

Entretanto, no início do capítulo 34, o narrador ubaldiano tece um verdadeiro discurso laudatório a favor de Balduíno, o qual é reconhecidamente fiel e dedicado aos amigos: “Diga-se lá o que se disser de Balduíno Galo Mau, ninguém há de negar que é amigo de seus amigos, leal, dedicado e sempre disposto ao sacrifício desprendido.” (RIBEIRO, 1997, p. 273). Aliás, diga-se também de passagem, e sem querer ironizar, o nome do escritor João Ubaldo até que lembra, em certa medida, o nome daquele ardiloso personagem.

Na verdade, os personagens desse romance são essencialmente fortes e verossímeis, parecendo nos convidar a adentrar no seu mundo pela leitura, e a participar do jogo da ficção, que o debochado narrador constrói de forma subjetiva e inteligente. Ora, o que a linguagem não nomeia, não existe. É neste sentido que o narrador representa a realidade extratexto, ou seja, reinventando-a na ficção, através da linguagem. E isso também ocorre no mundo diegético, como, por exemplo, durante os preparativos para a expulsão dos índios da Vila de São João – uma data histórica, com direito a registro em ata pública:

Como primeiro registro, ditou uma breve história da ilha do Pavão e alinhavou algumas palavras, em anástrofes graciosamente torneadas, assinetos arrebatados, aliteraões extasiantes e demais recursos de que a língua provê os que a defendem da mesma forma intransigente com que

guarnecem o torrão natal, sobre o heroísmo de seus ancestrais, concluindo com algumas estrofes de sua lavra. (RIBEIRO, 1997, p.61).

Neste fragmento, como em vários outros, o preciosismo lingüístico da voz narrativa, faz com que a associemos ao personagem mestre-escola Moniz Andrade, em vista da sua evidente erudição. Numa dessas passagens, esse narrador chega a citar filósofos romanos e gregos, numa sintaxe elegante e precisa, como ilustra o parágrafo que abre o capítulo 38: “Pois nem as décadas de Tito Lívio, nem a guerra de Tucídides, nem os anais de Tácito, nem os discursos filipíacos ou catilinários [...]” (RIBEIRO, 1997, p.303), o que configura uma linguagem “enfeitada” cujo símbolo maior vem a ser a imagem deslumbrante do pavão ubaldiano. Contudo, para nos convencer da existência da ilha, o narrador ubaldiano lança mão de uma espécie de silogismo, i.e., umas poucas frases cujo teor lúdico e filosófico ironicamente brincam com o nosso raciocínio.

Entre os que a temem e os que por ela anseiam, a razão talvez não se alinhe nem com estes nem com aqueles. Não se pode negar que a verdade é distinta para cada um e talvez estejam certos os que sustentam que este mundo não passa de miragem e, portanto, pode ser isso ou aquilo, segundo quem olha e pensa. Mas, se alguma coisa mais existe, também existe por necessidade a ilha do Pavão e a única maneira de desmentir que ela existe é demonstrar que nada existe. (RIBEIRO, 1997, p.12).

Conforme se observa pela argumentação do narrador, o seu ponderado discurso contém a crença na existência dessa ilha, que nas páginas seguintes passa a adquirir consistência de coisa real pela linguagem narrativa. De acordo com Bakhtin (2002, p.360, grifo do autor), o autor de *O feitiço da ilha do pavão* conduz a narrativa representando um “[...] mundo espaço-temporal, com os seus eventos, *como se* ele o visse, o observasse, *como se* ele fosse a sua testemunha onipresente.” Ademais, segundo Bakhtin (2002, p.135, grifo do autor): “[o] sujeito que fala no romance é sempre, em certo grau, um *ideólogo* e suas palavras são sempre um *ideologema*. Uma linguagem particular no romance representa sempre um ponto de vista particular sobre o mundo, que aspira a uma significação social.” Neste sentido, o apurado linguajar do autor-narrador desse romance recria uma realidade que, se não vivenciada, foi certamente idealizada (imaginada) por ele, que a representa em tom irônico justamente para caracterizar, e enfatizar, certos aspectos da vida nacional contrários a essa idealização.

A utopia da ilha se manifesta na mente de certos personagens, primeiramente como uma vontade não expressa, e depois como um propósito, uma meta a ser alcançada – de fazer

com que a ilha do Pavão se torne um lugar à parte do resto do mundo. Isto fica patente no fragmento seguinte, com a voz narrativa em discurso indireto livre para expressar o pensamento de Hans Flussufer:

Por essa razão, sempre dizia a si mesmo que faria qualquer coisa para evitar que isso acontecesse, em concerto com gente como Capitão Cavalo e a Degredada, com quem muitas vezes comentava a maleficência do mundo lá fora e também alimentava esperanças, no início de aparência impossível, mas agora cada dia mais fortes, de conservar para sempre a ilha do Pavão, como algo à parte do resto do mundo. (RIBEIRO, 1997, p.55).

Assim, o grande “feitiço” preparado para a ilha do Pavão parte do desejo de resguardá-la, protegendo-a dos malefícios externos. Como se percebe pelo contexto histórico da época, através das reminiscências dos personagens, bastante cruel e sanguinário era o mundo exterior àquela ilha, resumindo-se a guerras, fome e mortandade de inocentes, conforme atestam as gravuras dos livros folheados por Crescência. Essa hostilidade advinha, em grande parte, do poderio tirânico da Igreja, por meio da Santa Inquisição, da qual nada nem ninguém estava a salvo, principalmente os acusados de heresia ou bruxaria, caso do alemão Hans e de Ana Carocha, a Degredada.

Considerando o texto literário a materialização do discurso de um narrador, que tem por finalidade interagir com o leitor, fazendo-o participar da dimensão significativa daquele texto, apreendendo os seus efeitos de sentido, bem como a sua intenção irônica, observamos ao longo de toda a narrativa desse romance um interdiscurso irônico bastante presente. Os exemplos são vários, como quando o narrador ubaldiano, após descrever todos os demônios que habitam a ilha, na imaginação daqueles que temem encontrá-la, termina por dizer: “[...] e outros príncipes do Mal, que surdem traiçoeiramente das trevas abissais, para desencaminhar e levar à danação **as inocentes criaturas de Deus.**” (RIBEIRO, 1997, p.10, grifo nosso). Esta expressão sublinhada constitui um intertexto irônico que remonta parodicamente ao discurso jesuítico, ou melhor, a um sermão moralista do Padre Vieira, o qual, por sua vez, faz remissão a outras vozes autorais, e a outros discursos, inclusive o bíblico. Nota-se, assim, um dialogismo latente na narrativa, marca de polifonia discursiva e de intertextualidade, cujo tom irônico constitui um traço particular do humor, como estratégia de compreensão e representação do mundo.

Além do mais, a ironia textual de *O feitiço da ilha do pavão* não é percebida apenas como uma modalidade de discurso literário recheado de frases irônicas, e sim como um “todo estruturado”, segundo o princípio formal da ironia, de acordo com Brait (1996, p.31), uma vez

que Ubaldo Ribeiro demonstra ter efetuado uma construção simbólica do real. Esta concepção se deve à dimensão complexa desse romance – porque ideológica, política, sociocultural, étnica e histórica –, que discursivamente procura representar um microcosmo de uma certa imagem do Brasil, o que se observa pela tipificação caricatural dos personagens (brancos, negros e índios), e pelas situações que vivenciam.

Será que a tematização do tempo nesse romance decorre “[...] das potencialidades da narrativa ficcional para reconfigurar o mundo real no mundo da obra, que desvenda aspectos comumente despercebidos de nossa experiência, inclusive e principalmente temporais?” (NUNES, 1995, p.73). Tudo indica que sim, se lembrarmos do poder da ficção que, ao adotar uma nova perspectiva, consegue alterar, modificar e reorganizar o real, assim representando uma outra realidade que se distancia do real imediato, enquanto torna a ficção narrativa “uma variação possível do mundo real” (NUNES, 1995, p.74).

Esse narrador, por seu lado, demonstra sua ironia em várias marcas de enunciação, como na seguinte frase interrogativa que abre o capítulo 10: “Quilombo na ilha do Pavão?” (RIBEIRO, 1997, p. 91). Ele tenta aparentar para o interlocutor (leitor) menos atento, de acordo com Brait (1996, p.21), que desconhece ou não tem certeza sobre determinado assunto, ou a sua ignorância a respeito da vida particular dos personagens, como se vê na oração que abre o capítulo 28: “Por que tanto puxa os cabelos em esgares bestiais, agride móveis e paredes a pontapés, range os dentes lastimosamente, estrangula urros na garganta e esbugalha os olhos revirados para o alto?” (RIBEIRO, 1997, p.229). Notemos que são perguntas, ou seja, marcas de diálogo, o que indica tratar-se da **ironia socrática**, que é concebida como interrogação, o que define seu caráter de discurso e de jogo filosófico com perguntas e respostas. Brait (1996, p.25) relembra o traço filosófico da ironia socrática como “arte de interrogar e de responder”, e enfatiza o seu caráter de diálogo e de discurso, acreditando que, embora a ironia possa também ser concebida filosoficamente como atitude (irônica), “[...] a linguagem é a única dimensão que possibilita a apreensão e a compreensão desse procedimento.”

Em *Ironia em perspectiva polifônica* (1996), Brait se reporta à tese *O conceito de ironia* (1841), de Kierkegaard, em que esse filósofo retoma as concepções de ironia socrática e de ironia romântica, descartando a ironia como “um princípio literário estruturante e específico”, e a defende como “[...] expressão de uma atitude do espírito, determinada basicamente pelas idiossincrasias dos escritores e por seus pontos de vista sobre o mundo.” (BRAIT, 1996, p.34). Neste sentido, Brait lembra que, se para Kierkegaard, a ironia é uma questão de postura do escritor, para o analista de discurso “[...] esse é um dado que só pode

ser constatado, analisado e interpretado por meio dos textos produzidos por esse autor e que, configurando um traço essencial do discurso, permitem caracterizar o autor como ‘um escritor irônico’[...]” (BRAIT, 1996, p.34), o que pode ser o caso de Ubaldo Ribeiro, em vista do conjunto da sua obra conter, em certa medida, uma razoável dose de ironia.

Um dos pontos altos do enredo de *O feitiço da ilha do pavão* vem a ser o conflito entre índios e brancos, motivado pela desobediência dos índios à lei que os proíbe de viver na cidade, ou melhor, na Vila de São João. Este decreto, promulgado pela autoridade maior da ilha, é posto em prática pelo antagonista, o mestre-de-campo Estevão Borges Lustosa, “o Lobo de São João”, o qual planeja rechaçar os silvícolas, vencido o prazo de três dias para voltarem espontaneamente para o mato. Essa passagem é ilustrativa da identidade censurada, e muitas vezes negada, da etnia indígena brasileira, pois, nesse mundo ficcional criado pelo autor, os índios são tratados como animais pelas autoridades que os obrigam a voltar a viver no mato. Em vista disso, o índio Balduíno planeja uma artimanha para boicotar o cumprimento da sentença, e, para colocar seu plano em prática, consegue ajuda do amigo branco Iô Pepeu, a quem pede para colocar uma poção indígena, preparada com ervas, na água de beber das autoridades da ilha.

Ora, em *Casa-Grande & Senzala*, obra documental do modernismo do pós-30, Gilberto Freyre praticamente derrubou o mito do índio brasileiro bom e inocente, mas sem desvalorizá-lo, pois mostrou a sua contribuição cultural, seja pela medicina natural – para cada doença, o indígena tinha um chá ou uma bebida especial –, seja pela comida e hábitos domésticos, como dormir na rede, por exemplo – costume incorporado ao cotidiano do brasileiro. Unindo superstição ao conhecimento empírico, a medicina à base de ervas praticada pelos nativos já serviu de base para muitas pesquisas médicas, algumas já comprovadas; tanto que, nos mercados populares, ainda hoje se encontram produtos para todos os males, das dores de barriga à inapetência sexual.

O ardil arquitetado por Balduíno não poderia ter dado melhores resultados. Segundo Propp (1992, p.99), é comum um personagem fazer o outro de bobo na literatura satírica e humorística, o que instaura um conflito dentro da trama, pois, “[c]ada uma dessas personagens pode ter a seu redor um grupo de adeptos ou de parceiros.” (PROPP, 1992, p.99). E o antagonista pode valer-se “de algum defeito ou descuido da personagem para desmascará-la para o escárnio geral.” (PROPP, 1992, p.100). É o que se vê no enredo desse romance: de um lado, o personagem mestre-de-campo Borges Lustosa chefiando sua milícia, e, do outro, o índio Balduíno Galo Mau liderando seu povo. No dia marcado para a expulsão dos indígenas, à força, uma súbita e tremenda diarreia acomete toda a força militar da ilha, do mais alto ao

mais baixo escalão, tornando impossível qualquer atividade de guerra naquele malfadado dia. Eis abaixo um fragmento da descrição desse hilariante episódio:

Que dor de barriga inacreditável era aquela, teria sido o tutano dos pastéis, a maldita galinha mourisca, talvez peixe passado, talvez vinho estragado? Talvez tudo isso e alguma mandinga traiçoeira dos índios? Certamente que sim, pois, ao sair do cubículo empestado em que se trancara na companhia do penico, viu o ajudante Caldeira segurando as calças bodosas e vestido também num camisolão, um ar de choro lhe pregueando o rosto.

– Grão-senhor Excelentíssimo mestre-de-campo Dão Borges Lustosa, juro por todos os santos que não sou homem de borrar-me de medo do combate, há de ter sido alguma coisa que comi. Não sou homem de obrar nas calças, asseguro a Vossa Ilustríssima Mercê que me pode ter fugido a compostura, sim, mas cá não perdi a dignidade nem a coragem, com certeza que há de ter sido alguma coisa que comi.

– Que comemos! Que comemos! Tentaram envenenar-nos, há traidores entre nós! À Rua! À fortaleza! Os índios sentirão o peso da minha espada!

Os índios, porém, não chegaram a sentir o peso da espada do mestre-de-campo, embora mande a justiça registrar que essa eventualidade não se deveu a falta de brio ou determinação da parte dele, mas a contingências fisiológicas insopitáveis, pois novas cólicas o assaltavam a cada instante, de forma que chegava à porta de saída e era obrigado a voltar desabaladamente, seguido pelo ajudante, que tentou antecipar-se na ocupação do penicão, mas foi energicamente rechaçado.

– Este penico é meu! Vai cagar na puta que te pariu! (RIBEIRO, 1997, p.75-77).

Para Propp (1992, p.51), não apenas o corpo humano pode ser ridículo, mas as “funções fisiológicas involuntárias desse mesmo corpo” são geralmente ridículas, da maneira como ilustra o trecho supracitado. E a retórica expressão, “contingências fisiológicas insopitáveis”, tão erudita quanto irônica, provoca o nosso riso e escárnio, pelo que apresenta, simultaneamente, de cômico e trágico. Achamos graça no incidente devido à peculiaridade da situação, por tratar-se de gesto involuntário, não planejado, totalmente imprevisto, que se torna cômico também pelo fato de não estar acontecendo conosco (sentimento de superioridade), e ainda porque se distancia de nós no tempo e no espaço da ficção.

De acordo com Umberto Eco (1989, p.253), que retoma vários filósofos (Aristóteles, Kant, Hegel, Baudelaire e Pirandello), a percepção do contrário, o distanciamento e o sentimento de superioridade caracterizam o cômico. E, para que o cômico se torne humorístico, é necessário alguma reflexão, o que implica em “*renunciar ao distanciamento e à superioridade* (características clássicas do cômico).” (ECO, 1989, p.253, grifo do autor). Assim, se o cômico é a percepção do oposto, pode-se inferir que a mentira, sendo contrária à verdade, possa ser cômica de algum modo. Segundo Propp (1992, p.115), a mentira dos

homens pode ser cômica em dois sentidos, e, num deles (o que nos interessa aqui), o impostor procura enganar o interlocutor, fazendo passar a mentira por verdade.

Em *O feitiço da ilha do pavão*, o que os índios liderados por Balduino Galo Mau “aprontaram” não ficaria sem resposta. A redação do relatório oficial sobre os acontecimentos em torno da sua expulsão da cidade ficou a cargo do mestre Joaquim Moniz Andrade, que escreve uma versão mentirosa sobre o que se passara na vila, naquele dia fatídico, especialmente em relação ao sofrimento imposto à milícia, segundo ele, acometida por “hemorragias”, que vitimaram muitas pessoas, embora todos na ilha soubessem o que aconteceu de fato. Nesse trecho, em discurso indireto livre – no qual não se sabe ao certo se quem fala é o personagem mestre-escola ou o narrador –, observa-se uma linguagem rebuscada e erudita, própria do barroco seiscentista.

Naturalmente não podia saber que, na vila, já se preparava uma poderosa e decisiva ação contra os índios e até mesmo o relato oficial da Sedição Silvícola já se encontrava em andamento, na lavra de mestre Moniz Andrade. Zuniam zagaias e flechas em mortal vespeiro, selvagens hediondos esmigalhavam a tacapaços as cabeças do inocente povo de Cristo. Envenenadas por filtros e feitiçarias índias, a guarda, a milícia e as autoridades foram assaltadas pela mais terrificante das enfermidades, qual seja, a de minar sangue pelo corpo todo, em pavorosas hemorragias, que ceifaram as vidas de dezenas. E, ainda assim, sob o denodado comando do mestre-de-campo José Estevão Borges Lustosa, ele próprio sentindo o guante da impiedosa moléstia, conseguiram expulsar os sediciosos para as matas, onde ficariam para sempre, sem prejuízo de exemplar punição para os cabecilhas. (RIBEIRO, 1997, p. 86).

A intertextualidade narrativa transparece nas alusões a personagens históricos e literários. Na ilha do Pavão existe um quilombo governado por um rei chamado D. Afonso Jorge II, o “mani bantu”⁴, provável alusão ao Ganga-Zumba,⁵ nome dado ao primeiro grande líder do Quilombo dos Palmares, que se tornou famoso como tio de Zumbi, e por ter assinado um tratado de paz com o governo de Pernambuco. Assim, “mani” e “ganga” referem-se a um

⁴ “Mani” indica um chefe de linhagem centralizador do poder em seu reino, devido ao prestígio e poder econômico, que lhe conquistou o respeito da comunidade, enquanto a alcunha “bantu” designa os povos negróides originários do norte da África. Disponível em: <<http://www.brasilangola.com.br/guia/historia.asp>>. Acesso em: 06 Out. 2007.

⁵ Segundo Proença Filho (1984), “Ganga” significa senhor, rei, chefe supremo, soba. Também indica o chefe maior de uma união de terreiros e designa exu muito forte e “pesado”, enquanto “Zumba” é nome próprio na nobreza iorubana.

rei ou chefe supremo centralizador do poder, enquanto “bantu” e “zumba” designam os povos negróides do norte da África⁶.

Em seu livro *Anatomia da Sátira*, João Adolfo Hansen (1990, p.11) retoma Quintiliano, ao referir-se ao sexo (*sexus*) satírico, concebido como sexo desonesto, em vista da sua conotação de sexo torpe, indecente e devasso. Neste sentido, o narrador ubaldiano adota um tipo de focalização que às vezes se confunde com a visão dos personagens, o que lhe permite observá-las de perto, no que concerne aos fenômenos sociais mais íntimos, como as práticas sexuais e suas peculiaridades, em especial as de Iô Pepeu, que constituem um dos pontos altos da narrativa.

Pelo diálogo íntimo desse personagem com sua parceira, durante a relação sexual, percebe-se que Iô Pepeu é sexualmente dependente de certas palavras. Essa dependência se deve ao medo que sentia das mulheres na sua fase de iniciação sexual, aos catorze anos – medo que só desaparece quando ele escuta quatro palavras de exortação (“A ela sem pena!”). Entretanto, devido à repetição desse procedimento, essas palavrinhas se tornaram a condição primeira para ativar a potência sexual do rapaz, ou seja, produzir nele a ereção necessária ao pleno desempenho sexual.

– A ela sem pena! – bradou uma voz de mulher, por trás do madeirame de uma janela do andar de cima da Casa dos Degraus.
 – Mais alto! Mais sentimento! Mais sinceridade! (...)
 – A ela sem pena! Sem pena! Mais sentimento!
 – Sim, ai, vem de lá! A ela sem pena! A ela, a ela sem pena, a ela sem pena, trevessa eu!
 – Sim! Assim! Vou comer-te toda, desalmada! Ai que te atochó até os gorgomilos, malvada! Olha-o cá, olha-o bem! Gostas! Enlouqueces quando o tocas? É o teu bonifrate querido, todo teu, podes viver sem ele? Vês como se empina por ti? Que queres que ele faça? A ela sem pena, a ela sem pena, anda lá, não esperes que te peça! (...)
 – A ela sem pena, ih, uai, sem pena nenhuma, uai, ai, sim, assim, toda, toda, té os bago, todo, todo, todo, esse caraio grande, aí! (RIBEIRO, 1997, p. 19).

Assim, Iô Pepeu ficou não apenas sexualmente condicionado, mas dependente dessas palavras, ou melhor, escravo delas. O **realismo grotesco** dessa cena, devido a esse comportamento sexual excêntrico, nos faz imaginá-la degradante e cômica ao mesmo tempo,

⁶ Gilberto Freyre, em *Casa-grande e Senzala* (2005), nos mostra como o colonizador português quis escravizar os índios brasileiros, que se mostraram inaptos para o serviço, além de oferecerem bastante resistência por meio de fugas constantes, e já em 1536, há relato da primeira remessa de negros da África para a América Portuguesa. Assim, foi o cruzamento dessas três etnias, o branco europeu, o índio nativo e o negro africano, através das gerações subseqüentes, que resultaram numa etnia mestiça que hoje caracteriza a índole e o temperamento do povo brasileiro.

e, por conseguinte, carnavalizada. “Degradar significa entrar em comunhão com a vida da parte inferior do corpo, a do ventre e dos órgãos genitais [...]” (BAKHTIN, 1996, p.19). Desse modo, o autor leva para dentro da ficção que criou a temática da representação da realidade pela linguagem, como a dizer que – sendo realidade e linguagem categorias inseparáveis –, é através da linguagem dos personagens que se constrói a realidade particular deles no mundo ficcional, i.e., a própria materialidade das coisas, tal como se configura, no presente caso, a potência sexual (ereção) de Iô Pepeu.

Assim, a linguagem se mostra relevante nessa história, as palavras em particular, das quais depende a boa performance sexual de Iô Pepeu: “por favor, por todos os santos, por todas as almas, diz, é só dizer, são só umas palavrinhas, que são palavras?” (RIBEIRO, 1997, p.30). Mas, até mesmo o velhaco Balduíno Galo Mau, amigo de Iô Pepeu, sabe o quanto elas são importantes: “Balduíno lhe dissera que de fato as palavras são de grandíssima importância, havendo homens que obram qualquer graça ou desgraça com elas, a seu belo talante.” (RIBEIRO, 1997, p.31).

A impotência sexual masculina é assunto tão antigo quanto o próprio homem, e desde os áureos tempos tem sido motivo para risos, piadas, e brincadeiras diversas, constituindo um tema da vida real bem explorado pela ficção. Iô Pepeu é um homem bastante potente sexualmente, desde que escute essas benditas (ou malditas) palavras. Portanto, esse aspecto da sexualidade do personagem ilustra o processo de construção da ficcionalidade narrativa com base na relação ditada pelo binômio **realidade-linguagem**, no plano diegético do romance.

Entretanto, Iô Pepeu ganha de seu amigo Balduíno uma poção afrodisíaca que o tornaria superpotente sexualmente, libertando-o daquelas “quatro palavrinhas fatais”, uma vez que elas o impediam de consumir seu amor por Crescência, por quem era apaixonado, e que se recusava (por birra) a dizê-las, por mais que ele pedisse ou implorasse. Ao dar-lhe a poção de presente, o índio lhe recomenda tomar apenas um gole daquele caldo, porém, tamanha é a ansiedade do rapaz, que ele bebe além do necessário, segundo o hilariante relato do narrador.

O sucedido se passou como se segue. Diazinho amanhecendo, levanta-se Iô Pepeu, dá uma mijada no pé da pimenteira braba, o mangalho não baixa, vai-se ele à cozinha, arrasta de lá Vitória, leva-a lá para dentro, ela já vozeirando “a ela sem pena” desde o corredor, passa-lhe a vara da maneira por ela preferida, qual seja de quatro, com a saia lhe rodeando o pescoço e ele lhe amassando os peitos. Muito bem, coisa e tal, acalma um pouco, vai comer. Toma apoio fresco com canela em pó, come cuscuz de milho, de carimã e de tapioca misturados, come beiju seco e molhado, come carne-seca, come mocotó apimentadinho, come ovo estrelado, come fruta-pão, come inhame

na manteiga, come o que Deus dá. Aí vai buscar a cabacinha, toma um golezinho de nada, o gosto até que não era tão ruim quanto antecipara. Golezinho talvez pequeno demais, aquele tantinho só não podia dar resultado – e então bebeu outro trago e logo depois um terceiro, para garantir. Quanto tempo levava para fazer efeito? Balduino dissera que era logo, mas estava demorando demais. Aliás, será que ia fazer efeito mesmo? Tinha ficado sentado na beira da cama esperando, tinha até dado umas carreirinhas para esquentar o sangue, mas nada, nem chus nem bus. Talvez mais um golinho. Pronto, só mais um golinho, uma bicadinha. Duas. Pronto. Talvez um banho salgado para espantar a moleza, aquilo estava dando era uma moleza enorme, parecendo olhado ou defluxo. Somente de bragas, correu alameda abaixo para a praia e caiu na água da angra do Bispo. Sim, era bom um banhozinho salgado, espertava o corpo. Espertava até demais, porque primeiro sentiu uma dormência na boca e depois um abrasamento intenso nos baixios, que a água fria não arrefecia. Mais tarde acharia que ficara meio avariado da idéia, porque, sem ver nem como, correu de volta à Casa dos Degraus rápido como um cavalo e, sentindo-se tão teso que lhe doíam até os rins, passou a chamar as mulheres uma por uma. (RIBEIRO, 1997, p.84-86).

Nesse dia, Iô Pepeu obteve tanta potência sexual que só se satisfaz quando, após ter copulado com todas as negras a sua volta, conseguiu o seu orgasmo mais intenso com uma égua das redondezas, e, mesmo assim, só sossegou noite alta, após tomar todos os chás dormideiros possíveis, preparados pelas escravas.

Finalmente, outra passagem do romance, ilustrativa da temática sexual pelo viés satírico, envolve dois personagens homens, o padre Tertuliano e o mestre-de-campo Borges Lustosa, numa relação homossexual, sendo observados pelo índio Balduino.

Pronto, agora era só afastar cuidadosamente uma telha e criar uma greta por onde pudesse ver o que se passava, além de ouvir melhor o que falavam, até porque as vozes se elevaram um pouco. Quase despenca lá de cima, quando verificou, à luz de dois lampadários, o que estava acontecendo. Deitado de bruços numa camilha de forro aveludado, padre Tertuliano, com a batina levantada até quase o pescoço, olhava para trás, onde se postava com a expressão severa o mestre-de-campo, vestido em sua túnica marcial, mas nu da cintura para baixo.

– Ordens, meu comandante! – disse o padre, com as pernas juntas e o corpo retesado.

– Levanta este cu! À traseira! – ordenou o mestre-de-campo e imediatamente após, num só movimento ágil, o padre ficou de quatro, para ser quase de pronto penetrado com energia pelo mestre, que levou mais tempo do que Balduino esperara e continuou a dar ordens, como se estivesse à frente de uma batalha. (RIBEIRO, 1997, p. 259).

De acordo com Hansen (1990, p.11), o sexo satírico se traduz “em termos de uma gradação e caracterização de tipos, como a prostituta, o pederasta, o adúltero, o marido traído,

o proxeneta etc”, da maneira como ilustram certas passagens de *O feitiço da ilha do pavão*, revelando o lado extravagante e fantasioso do sexo na vida dos personagens.

Por isso tudo, ao recriar nesse romance uma proliferação de vozes da vida nacional, em especial daquela região da Bahia, o narrador ubaldiano, elemento articulador desses discursos, alterna com certa frequência o seu ângulo de observação (que vem a ser o nosso também) da cena imaginária. Semelhante a uma câmera, a sua **visão**, às vezes, parece de cima, outras vezes lateral, quando não por trás, conforme as imagens são evocadas pelo imaginário do autor. Mas, há ainda uma visão “com”, talvez a mais importante delas, pela qual esse narrador tem acesso ao recôndito universo particular dos personagens, fechando assim o rol de imagens que a leitura dessa narrativa evoca.

Considera-se que a diegese construída pelo escritor de romance consiste numa projeção de um mundo considerado como real, que vai servir de referente à história apresentada pela narração. Assim, os elementos ficcionais – personagens, objetos, intriga, ambiente, tempo, espaço – constituem as realidades concretas dessa história. Mas a diegese também possui uma certa substância, que se traduz por sugestões de toda natureza que dela possam emanar – apresentação de idéias, análise crítica de problemas psicológicos, sociais, políticos, entre outros. Na sua representação utópica, o alegre (e debochado) narrador de *O feitiço da ilha do pavão*, ao se inspirar num período histórico da nossa colonização, promove um debate – social, político, étnico, ideológico e cultural – sobre a sociedade brasileira contemporânea. Na verdade, isto remonta ao pensamento de Bakhtin, quando afirma que, mesmo que o romance tematize o passado – como neste caso em que a ficção representa um microcosmo do nosso passado colonial, recomposto pela memória pessoal do narrador –, ocorre “[...] um deslocamento do centro axiológico-temporal para a atualidade (da escrita), redundando numa nova relação com o mundo representado: uma reinterpretação ideológica daquele passado com o olhar lançado do presente e para o presente.” (BAKHTIN, 2002 apud GOBBI, 2005, p.455).

Por outro lado, uma das principais características do plurilingüismo do gênero romance, de acordo com Bakhtin (2002, p. 134), refere-se ao seu imanente dialogismo, porque “[...] o homem no romance é essencialmente o homem que fala; o romance necessita de falantes que lhe tragam seu discurso original, sua linguagem.” Neste sentido, *O feitiço da ilha do pavão* se traduz por um dialogismo (explícito) e uma polifonia que encontram ressonância nas diversas vozes ali presentes.

Ao desmontar as diferentes vozes que constituem o discurso das elites e ao confrontá-las com as vozes dos mais humildes dentre os brasileiros, os negros, os índios e seus descendentes, João Ubaldo cria um espaço, o da ficção, onde o fazer e o dizer das personagens oriundas das camadas dominadas da sociedade superam as forças coercitivas e dominadoras do mundo real, num grito ao mesmo tempo de alerta e de apelo para que a utopia criada na ficção venha a realizar-se.⁷

Por essa razão e nesse sentido, o espaço ficcional dá lugar a um confronto de discursos que se equiparam – dos índios, dos negros, das autoridades (da ilha e da Coroa), da Igreja (Inquisição) e dos personagens (Capitão Cavalo, Hans, Degredada, Crescência, entre outros) – num dialogismo característico do romance polifônico bakhtiniano. Ora, sendo dialógico, por natureza, o enunciado se formaliza como réplica a um outro, configurando posições discursivas que se confrontam numa situação de diálogo, em que se ouve diversas vozes e se percebe como esse enunciado é heterogêneo. Assim, pelo confronto do discurso das elites com o discurso dos brasileiros menos favorecidos, João Ubaldo recria caracteres representativos da formação do povo brasileiro, numa multiplicidade de vozes da vida social, cultural e ideológica, nesse espaço utópico criado para eles, ou seja, uma ilha perdida no tempo. Desse modo, a enunciação do narrador comumente se deixa contagiar por esses discursos, a ponto de se confundir com eles, visto que a voz narrativa altera o seu vocabulário de acordo com o núcleo da história privilegiado naquele determinado momento, a fim de adequar-se ao linguajar dos personagens.

Em *O feitiço da ilha do pavão*, a visão sonhadora de João Ubaldo Ribeiro criou um mundo ficcional numa ilha edênica e imaginária – a Ilha do Pavão –, lugar onde promove uma apologia às diferentes raças que constituem o povo brasileiro, especialmente das camadas mais humildes da população (negros, índios e mestiços). Nessa representação utópica, as etnias formadoras do nosso povo, de várias classes sociais, convivem alegremente nesse espaço mágico e nesse tempo mítico, e de forma razoavelmente harmônica e pacífica. Porém, o tom irônico desse narrador pode ser, afinal, a contrapartida dessa utopia; ou seja, o reconhecimento, por ele próprio, da impossibilidade desse sonho tornar-se realidade.

⁷ OLIVEIRA-JOUÉ, Elisalva. *Identidade mestiça e ilhamento na obra de João Ubaldo Ribeiro*. Universidade de Paris III. La Sorbonne Nouvelle. Disponível em: <www.geocities.com/ail_br/identidademesticaeilhamento.html>. Acesso em: 27 Set. 2007.

4 CRISE DA REPRESENTAÇÃO EM CALVINO, NA CONSTRUÇÃO DE *O CAVALEIRO INEXISTENTE*

A realidade representada pela literatura é a realidade do imaginário do homem – grande, múltiplo e diverso. No seu fazer literário, o escritor não recria apenas a realidade do seu tempo, mas realidades passadas que imagina, como fazem muitos autores contemporâneos quando ficcionalizam um passado histórico, misturando realidade e fantasia em suas obras, a exemplo de Italo Calvino, que praticamente ressuscita a novela de cavalaria com *O cavaleiro inexistente* (2002).

Do começo ao fim do segundo milênio, raramente um personagem alcançou tanta fama e espaço na ficção quanto a figura nobre e heróica do Cavaleiro Andante (ou Errante), que – por seus atributos físicos de força e resistência e pela incorporação de valores morais e espirituais, como fé, amor, lealdade, honra, coragem e ambição, além da atração desmedida pela aventura – mitificou-se através dos séculos, tornando-se um herói sem precedentes na história literária.

A Idade Média durou aproximadamente dez séculos, período que vai desde o final da Antigüidade até o começo do Renascimento (476 a 1453). Todavia, em termos de produção literária, pode-se dividi-la em dois períodos menores, segundo Spina (1973, p.14), que considera como da Alta Idade Média “[...] a literatura que decorre do fim da Antigüidade Clássica até meados do século XI (das invasões bárbaras até às vésperas da primeira cruzada religiosa)”, e da Baixa Idade Média a literatura produzida de fins do século XI até o século XV.

Nesse primeiro milênio produziu-se uma literatura bastante fértil, de acordo com Spina (1973, p.14), em vista da “diversidade e riqueza das formas literárias criadas e reelaboradas”, tanto que “[...] o próprio conceito de estilo literário não pode ser estabelecido com clareza.” Mas, de maneira geral, na Alta Idade Média predominou uma literatura de caráter religioso – narrativas hagiográficas e poemas litúrgicos –, oralmente praticada em monastérios, sob a forma de hinos (SPINA, 1973, p.14).

Já na Baixa Idade Média, tomou forma uma literatura menos clerical e mais profana, cujos contornos definiram-se na medida em que sobressaíam as intenções estéticas do texto (SPINA, 1973, p.16). Essa literatura enriqueceu-se graças à canção de gesta, ao romance cortês, à criatividade da lírica trovadoresca e ao deboche das cantigas de escárnio e maldizer, entre outros tipos de produção. Por outro lado, o advento da primeira Cruzada religiosa (1096-

1099) trouxe um enriquecimento cultural aos países europeus, no contato com a filosofia, a ciência e a literatura do mundo árabe e grego, como nos recorda Theodor (1997, p.124), além de ter sido a partir daí que se iniciou uma civilização cavaleiresca cuja expressão máxima foram as Cruzadas, com a criação das Ordens de Cavalaria.

Spina (1973, p.18-19) acredita que o surgimento da literatura de ficção, mais precisamente do romance cortês, nos gêneros que nos interessam aqui – **épico-lírico e de aventura** –, deu-se a partir do século XII. Devido às Cruzadas, ocorre um processo de cristianização da cultura cavaleiresca, através das canções de gesta – poemas medievais cantados em linguagem popular e que celebravam os feitos guerreiros –, de grande popularidade na época, estando na origem das chamadas novelas (ou romances) de cavalaria. Por isso, a novela (ou romance) de cavalaria constitui uma rica manifestação da ficção em prosa da literatura européia, sendo considerada (o), de acordo com o *Dicionário da Literatura Medieval Galega e Portuguesa* (1993, p.476), uma “epopéia heróico-cavaleiresca”, que ainda hoje encontra leitores no mundo inteiro.

As primeiras novelas eram narradas em versos, mas logo foram reescritas em prosa, tendo por protagonista um cavaleiro que lutava para conseguir um objetivo que lhe traria prestígio e posição social. Surgidas primeiro na França e Inglaterra, o que importa nessas histórias, que giram em torno de um mesmo assunto e movimentam os mesmos personagens, são as ações dos cavaleiros, cujas relações amorosas se caracterizam pelo final ditoso, o que ajuda a explicar por que essas narrativas se expandiram tanto, através de infundáveis “continuações” ou de “novas aventuras”. Por esta razão, foram agrupadas em ciclos, dentre os quais o ciclo clássico (sobre temas latinos e gregos), o ciclo arturiano (sobre o rei Artur e os cavaleiros da Távola Redonda) e o ciclo carolíngio (sobre Carlos Magno e os doze pares de França) são os mais conhecidos, especialmente o da “matéria de Bretanha”,¹ com três novelas traduzidas em Portugal em fins do século XIII, sendo *A demanda do Santo Graal* a que mais se popularizou.

Desse modo, a figura do cavaleiro andante percorreu um longo percurso histórico-literário, que culminou na corte palaciana (e nas cortes menores dos senhores feudais), onde a sua lealdade foi certamente a virtude mais apreciada e valorizada pela nobreza cavaleiresca, posto que ele poderia “passar para o outro lado” no interesse de ascender socialmente. De acordo com Hauser (1995, p.221), a lealdade do cavaleiro medieval para com o seu senhor foi tão cantada por trovadores e menestrelis da época que chegou a ser interpretada como amor, e

¹ Expressão utilizada para designar o conjunto de histórias e lendas centradas no rei Artur e nos Cavaleiros da Távola Redonda, de acordo com Lanciani e Tavani (1993, p.476).

este, como lealdade feudal – amor que compreendia “[...] um princípio soberano de educação, uma potência ética e o canal para a mais profunda experiência da vida.” (HAUSER, 1995, p.214). Esta concepção de amor extremamente idealizado e a nova poesia lírica que o expressou constituem duas grandes realizações culturais da cavalaria medieval, segundo Hauser (1995, p.211).

Além do mais, como diz Hauser (1995, p.213), “[...] os poetas não só se dirigem a mulheres, como vêem o mundo através dos olhos delas.” Por isso, os poemas que cantavam o amor cortês refletem a nova posição da mulher na sociedade medieval. Nesse sentido, enquanto nas cantigas provençais e nas canções de gesta a mulher era quem incitava ao jogo amoroso, esse comportamento feminino é considerado descortês na poesia palaciana, pois, de acordo com a convenção da corte, a mulher deve se mostrar fria para que o homem a anseie “até a morte” (HAUSER, 1995, p.216). Dessa maneira, a mulher eleva-se a uma condição superior, tornando-se inacessível ao homem, a quem resta apenas resignar-se, uma vez que o objeto do seu desejo torna-se praticamente inatingível, o que produz no cavaleiro um sentimento de abnegação que se converte em sofrimento, o qual ele passa a exibir com orgulho e até com certo masoquismo – enfim, um contexto amoroso característico do romantismo moderno. Um bom exemplo desse amor convencional e idealizado do cavaleiro medievo é o amor de Dom Quixote de la Mancha por sua louvada e venerada Dulcinéia del Toboso (pelo que tem de superado e anacrônico para a época) - amor que se metaforiza numa vassalagem amorosa do cavaleiro para com sua senhora, embora saibamos, desde o início da história, que a própria figura de Dona Dulcinéia era idealizada pelo Quixote.

O *Amadis de Gaula* (que inspirou Cervantes) teria surgido na Península Ibérica por volta do século XV, segundo a historiografia literária portuguesa. Trata-se de um romance de autoria incerta, e que mostra o paradigma do cavaleiro perfeito – destruidor de monstros e malvados, amante constante e tímido da donzela Oriana –, estando na origem do ciclo dos Amadises, de muito sucesso na literatura peninsular. Mesmo com a decadência progressiva da aristocracia feudal e o declínio da instituição cavaleiresca, as novelas de cavalaria ainda agradavam aos leitores daquele século, sendo consumida por um público diverso, inclusive o feminino. Mas, a partir do século XVI, os governantes passam a desestimular esse tipo de leitura, encarando-a de maneira criteriosa, uma vez que não mais corresponde à realidade social que motivou sua aparição.

Os livros de cavalaria conhecidos como “livros mentirosos” pelo caráter fantástico do seu conteúdo, que eclipsava nos leitores a percepção da linha

divisória entre imaginação e realidade, foram alvo de verdadeira febre de leitura na Espanha, transformando-se em uma sorte de loucura nacional. Em virtude da ressonância extrema de tais livros, o Estado viu-se obrigado a ditar normas, em meados do século XVI, com o fim de coibir a sua leitura, embora o consumo só tenha declinado a partir do momento em que, por excesso de recepção e pela repetição da forma narrativa exaustivamente calcada na imaginação, as obras esgotaram-se como literatura atraente junto ao público-leitor. (MILTON, 2000, p.158).

Assim, o consumo do romance cavaleiresco começa a declinar devido a sua fórmula repetitiva, calcada numa irrealidade de sentido. Mas nos séculos que se seguiram, esses romances, de certo modo, ainda continuaram a exercer algum fascínio, nem que fosse apenas para que deles fossem extraídos os nomes próprios para os personagens das então narrativas contemporâneas.

Entretanto, um balanço do que se produziu em literatura no século XVI, em termos de ficção e novela de cavalaria, conforme nos recorda Moisés (1957, p.25), poderia revelar que “[...] a arte literária quinhentista impregna-se de um largo sentido da vida, em que elementos da mais variada procedência coexistem numa mesma obra.” Na verdade, além da literatura, as demais manifestações artísticas – especialmente a pintura, a escultura e a arquitetura – já expressavam os novos ideais estéticos da época, que refletiam uma nova atitude do homem perante o mundo, caracterizada pelo antropocentrismo emergente do Renascimento e não mais pela visão teocêntrica de outrora.

Processa-se uma flagrante interpenetração de vários planos: o real histórico, o real novelesco, o real mitológico. Forma-se um *conjunto cultural*, complexo porque formado dessas várias camadas de influência, característico do século XVI, por aquela visão ampla da vida, que admite sobre o homem a presença de forças imponderáveis, que a mitologia, a astrologia e as superstições revelavam. (MOISÉS, 1957, p.25, grifo do autor).

Como se não bastasse o desgaste natural que sofreu a novela de cavalaria no decorrer do tempo, o surgimento da sua paródia clássica, o livro *D. Quixote de la Mancha*, de Miguel de Cervantes, publicado no início do século XVII (1605), afora o seu alto significado humano, ridicularizou por completo a figura do cavaleiro andante, opondo-se assim, na realidade, à leitura assídua daquele tipo de romance. Porém, segundo conta a história, o protagonista Dom Quixote havia sido ele próprio, ainda enquanto Alonso Quijada, um aficionado leitor daquelas novelas, que o inspiraram – especialmente o *Amadis de Gaula* – a armar-se “cavaleiro”. Ao se desdobrar no Quixote, Dom Alonso praticamente morre para o mundo, e assume a identidade

heróica de um cavaleiro defensor dos fracos e injustiçados, numa tentativa fracassada de unir o ideal com a realidade, que é duplicada pela ficção e sofre sua influência.

Dom Quixote caracteriza-se como metanarrativa cavaleiresca pelo fato de a história narrada ser contemporânea ao surgimento do livro, que discute não apenas a própria fatura em suas páginas – principalmente na segunda parte, o texto se volta sobre si mesmo, tornando-se o objeto da narrativa –, mas a mania nacional pela leitura das novelas de cavalaria. Além de parodiar os clássicos de cavalaria – “Viva a memória de Amadis! e imite-o Dom Quixote de la Mancha em tudo que puder.” (CERVANTES SAAVEDRA, 2002, p.165) –, nesse romance Cervantes problematiza a questão da narração e da autoria, como se as variadas vozes narrativas e autorais ali presentes ilustrassem o extenso trabalho de reelaboração (de reescritura) e amplificação que sofreu o romance cavaleiresco na Europa.

A metalinguagem desse romance revela as etapas em que foi produzido e impresso, com a aprovação do governo, em vista da péssima reputação das novelas de cavalaria que então circulavam pelo país. Por isso, *Dom Quixote* chegou “[...] para extirpar os vãos e mentirosos livros de cavalarias, cujo contágio haviam propagado mais do que fora justo [...]” (CERVANTES SAAVEDRA, 2002, p.346). Mas, enquanto alguns personagens criticam duramente as novelas de cavalaria, responsabilizando-as pela loucura do protagonista, este é o defensor número um desse tipo de leitura. Aliás, uma das ironias do livro de Cervantes, enquanto romance paródico, revela-se no sentido poético da linguagem que discorre sobre o destino do cavaleiro que, fiel ao código de honra da cavalaria, almeja fama e glória perenes pelo mundo afora:

Fica bem a um galhardo cavaleiro, à vista do seu rei, dar numa praça uma lançada feliz num touro bravo; fica bem a um cavaleiro, armado de armas resplandecentes, entrar na liça de alegres justas, diante das damas; e fica bem a todos os cavaleiros, em exercícios militares ou que o pareçam, entreter, alegrar e, se assim se pode dizer, honrar a corte dos seus príncipes; mas, acima de todos estes, melhor parece um cavaleiro andante que, pelos desertos, pelas soledades, pelas encruzilhadas, pelas selvas e pelos montes, anda procurando perigosas aventuras, com intenção de lhes dar ditoso e afortunado termo, só para alcançar gloriosa e perdurável fama. (CERVANTES SAAVEDRA, 2002, p.425).

Nota-se, assim, que esse livro contém um discurso contra e um discurso a favor das novelas de cavalaria, que certamente o caracterizam como a primeira metanarrativa cavaleiresca da modernidade. E os primeiros indícios da metalinguagem irônica desse narrador – geralmente sinalizada pela abundância de adjetivos – são visíveis já na epígrafe dos capítulos de *D. Quixote*, a exemplo do capítulo XX (1ª. parte): “Da nunca vista nem

ouvida aventura que com tão pouco perigo foi acabada por famoso cavaleiro no mundo, como a que concluiu o valoroso Dom Quixote de la Mancha” (p.117), ou do XXI (1ª. parte): “Que trata da alta aventura e preciosa ganância do elmo de mambrino, com outras coisas sucedidas ao nosso invencível cavaleiro” (p.126), ou ainda do capítulo XIII (2ª. parte): “Onde prossegue a aventura do cavaleiro da selva, com o discreto, novo e suave colóquio que houve entre os dois escudeiros” (CERVANTES SAAVEDRA, 2002, p.403).

De acordo com Pirandello (1996, p.132-135), o traço característico do humor é o “sentimento do contrário”, enquanto o cômico seria apenas uma “advertência do contrário”, ou seja, a comicidade seria mais superficial do que o humorismo, que demanda certa reflexão. Desse modo, a narrativa de *D. Quixote* possui humor porque representa o efeito desse sentimento do contrário em Cervantes, ou melhor, *D. Quixote* consiste no sentimento do contrário objetivado pelo seu autor. Bakhtin, por sua vez, ao enquadrar o livro de Cervantes no que chama de **realismo grotesco**, estabelece uma oposição frontal entre o escudeiro e seu amo.

O materialismo de Sancho, seu ventre, seu apetite, suas abundantes necessidades naturais constituem o “inferior absoluto” do realismo grotesco, o alegre tûmulo corporal (a barriga, o ventre e a terra) aberto para acolher o idealismo de Dom Quixote, um idealismo isolado, abstrato e insensível; ali o “cavaleiro da triste figura” parece dever morrer para renascer novo, melhor e maior; Sancho é o corretivo natural, corporal e universal das pretensões individuais, abstratas e espirituais [...]. (BAKHTIN, 1996, p.20).

Alfredo Bosi (1988, p.189), por outro lado, considera que o humor de Cervantes não somente nos faz rir “do Quixote que se lança aos moinhos”, mas refletir sobre “[...] o nosso riso diante deste Cavaleiro da Triste Figura, obstinado em seu sonho de justiça, em perene desencontro com a substância mesma da sociedade humana, compromisso onde ideal e loucura acabam compondo a mesma face.” Afinal, *Dom Quixote* não apenas desconstruiu o arquétipo tradicional do cavaleiro andante, mas revelou dele uma face desconhecida, que o mostra na fragilidade da sua loucura e da sua fantástica e extraordinária imaginação. Além disso, sendo possuidor de uma nobreza ímpar de idéias, palavras, ações e sentimentos, o Cavaleiro da Triste Figura revela a grandeza de caráter dos heróicos cavaleiros das novelas que lera, os quais não mais existem na realidade concreta do seu tempo, o que provoca a ironia e o sorriso sarcástico do narrador, criando o clima de humor da narrativa, que nos convida a refletir sobre a verdadeira natureza humana.

Contudo, a relação intrínseca que esse livro mantém com a linguagem fez com que Foucault (1992, p.63) afirmasse, a certa altura de *As palavras e as coisas*, que a figura de D. Quixote simboliza a separação entre dois universos do conhecimento, pois esse herói vive num mundo em que “os signos da linguagem não têm como valor mais do que a tênue ficção daquilo que representam”; i.e., “[a] escrita e as coisas não se assemelham mais”, e Quixote vagueia perdido no meio delas, tentando em vão “[...] preencher com realidade os signos sem conteúdo da narrativa.” (FOUCAULT, 1992, p.62). Assim, a linguagem irreal de Quixote já não corresponde às coisas do mundo concreto em que ele vive – linguagem esta que preconiza a irrupção do discurso barroco no universo das letras clássicas, congregando os vários tipos de textos daquela época, dos religiosos aos artísticos (literários).

Dom Quixote é a primeira das obras modernas, pois que aí se vê a razão cruel das identidades e das diferenças desdenhar infinitamente dos signos e das similitudes: pois que aí a linguagem rompe seu velho parentesco com as coisas, para entrar nessa soberania solitária donde só reaparecerá, em seu ser absoluto, tornada literatura; pois que aí a semelhança entra numa idade que é, para ela, a da desrazão e da imaginação. (FOUCAULT, 1992, p.63-64).

Se, por um lado, *Dom Quixote* assinalou a morte do veículo do mito basilar de uma época, ou seja, da novela protagonizada pelo heróico e nobre cavaleiro andante, por outro transformou-se, enquanto obra, num mito, ou melhor, num marco literário, cujos estudiosos (que o consideram romance) têm-no situado entre o romance medieval e o moderno; pois, decorridos quatro séculos da primeira publicação, a sua atualidade permanece em vista da estrutura complexa e polifônica, da sua relação particular com a linguagem, do seu caráter auto-referencial de metanarrativa e do imanente universalismo das suas histórias encaixadas; tudo isso num enredo que oscila sempre entre a razão e a loucura, correspondente ao jogo entre o real e o irreal.

Todavia, interessa-nos aqui, mais de perto, *O cavaleiro inexistente*, de Italo Calvino – publicado em 1959, dentro da trilogia *Os nossos antepassados* –, no qual o autor revisita, de maneira fabulosa, o período histórico carolíngio. Nesse romance, Calvino trabalha a relação entre realidade e linguagem, no que respeita à construção da ficcionalidade narrativa, o que fica evidente na figura singular do cavaleiro e na função do narrador. Ademais, essa obra notadamente dialoga com os clássicos da cavalaria, como *A demanda do Santo Graal*, *Orlando Furioso* e com o *Dom Quixote*, através da paródia, valendo-se também dos recursos estilísticos da ironia, humor e sátira, além de constituir-se como uma metanarrativa.

O enredo de *O cavaleiro inexistente* é situado no tempo histórico em que viveu Carlos Magno², sendo ele próprio um dos personagens, razão pela qual esse livro poderia ser pensado como romance histórico, pois se fundamenta num fato histórico real (ESTEVES, 1998), qual seja, o Império de Carlos Magno. Segundo narra a História, o rei Carlos governou primeiro a França, conquistou terras e tornou-se senhor de um vasto império, que se estendeu a outros países, entre os quais a Itália e a Alemanha. Foi quem travou sanguinários combates contra pagãos e sarracenos, levando-os a aceitar o batismo da fé cristã, e preparou seu povo tanto para a guerra quanto para a paz. Além disso, ele reunia ao pé de si um grupo de cavaleiros tão cheios de nobreza como jamais se vira (salvo no tempo do rei Artur). Esses paladinos tornaram-se histórica e literariamente famosos, protagonizando muitas novelas de cavalaria, mesmo havendo certa discordância sobre os seus nomes, embora alguns sejam constantes, a exemplo de Rolando (sobrinho do rei), Reinaldo (primo de Rolando), Astolfo, Olivério, entre outros, que auxiliaram esse rei a transformar-se no imperador Carlos Magno. Em Calvino, esses cavaleiros aparecem com nomes semelhantes (Orlando, Rinaldo, Ulivieri), ou iguais (Astolfo) aos nomes históricos verdadeiros, quando não remetem a outros heróis literários da cavalaria, como Orlando e Bradamante do *Orlando Furioso*.

As muralhas de Paris, sob as quais o imperador passa em revista o exército da França, constituem o cenário inicial do romance *O cavaleiro inexistente*, em cujo primeiro parágrafo já se nota um narrador onisciente, e, ao que parece, heterodiegético quanto à focalização assumida. No período reproduzido abaixo, ele se mostra numa posição lateral dentro da cena imaginária, de onde assimila as impressões dos cavaleiros, através do discurso indireto livre.

² “**CARLOS MAGNO** (742-814), em latim CAROLUS MAGNUS (Carlos, o Grande), foi rei dos francos de 768 a 814 d.C. e ‘imperador dos romanos’ de 800 a 814. Foi uma figura decisiva no desenvolvimento da civilização medieval da Europa ocidental. Através de suas constantes campanhas militares, Carlos Magno criou um vasto império no Ocidente, que incluía a maior parte dos territórios ocidentais do antigo Império Romano, além de alguns novos territórios. Foi o primeiro governante germânico a assumir o título de imperador, e o ‘império’ que ele reviveu durou, de uma forma ou de outra, cerca de mil anos. Carlos Magno deixou sua marca tanto na cultura como na política da nova civilização que surgia no Ocidente. Provavelmente nenhum outro líder do início da Idade Média mereceu com mais razão o título de ‘O Grande’. [...]”

Coroado Imperador. [...] Por causa da enorme área que governava, Carlos Magno decidiu ressuscitar o Império Romano, mas como um novo império, de caráter europeu e cristão. As relações dos papas com os imperadores bizantinos, ou romanos do Oriente, que habitavam Constantinopla, haviam se deteriorado desde meados do séc. VIII. Uma aliança entre a Igreja Católica Romana e os francos, concretizada através da proclamação de Carlos Magno como imperador, seria muito positiva. O papa Leão III colocou a coroa imperial na cabeça de Carlos Magno no dia de Natal do ano de 800. O resultado mais importante desse ato foi que ele deu nova vida à idéia de um império no Ocidente, idéia que causou muito mal e muito bem nos séculos posteriores.” (DELTA, 1986, p.1753-54).

Finalmente, vislumbraram-no avançando lá do fundo, Carlos Magno, num cavalo que parecia maior que o natural, com a barba no peito, as mãos no arção da sela. Reina e guerreia, guerreia e reina, faz e desfaz, parecia um tanto envelhecido, desde a última vez que aqueles guerreiros o tinham visto.³ (CALVINO, 2002, p.7).

Marcas da enunciação surgem no discurso desse narrador, quase sempre no início de cada capítulo, talvez para nos lembrar o *D. Quixote*. E trata-se de um narrador que caracteriza o exército real de forma irreverente, a começar por Carlos Magno, representado como um rei já velho e decadente, entediado com as infindáveis guerras. Em certos momentos, essas interrupções são discretas, mal chegando a formar um discurso de intrusão, enquanto formam imagens em nossa mente, como na seguinte seqüência em que o narrador contrapõe duas orações figuradas (uma metafórica e outra irônica), conseguindo obter certa ilusão referencial: “As estrelas e a lua passeiam silenciosas sobre os campos adversários. Em nenhum lugar se dorme tão bem como no exército.”⁴ (CALVINO, 2002, p.13).

No mundo ficcional desse romance, o imperador possui nas suas fileiras um paladino exemplar: Agilulfo Emo Bertrandino dos Guildiverni e dos Altri de Corbentraz e Sura, cavaleiro de Selimpia Citeriore e Fez, cuja extensão do nome abriga origem e títulos nobiliárquicos, e que se destaca também, e sobretudo, pela sua fantástica inexistência, pois dentro da sua impecável armadura branca não há ninguém. Segundo Hodgart (1969, p.13), a mistura de realismo com fantasia dentro da ficção propicia condições favoráveis para o surgimento da sátira na literatura, como parece ilustrar o diálogo entre Carlos Magno e o seu cavaleiro “inexistente”, protagonista da história:

– Falo com o senhor, ei, paladino! – insistiu Carlos Magno. – Como é que não mostra o rosto para o seu rei?
A voz saiu límpida da barbela.
– Porque não existo, sire.
– Faltava esta! – exclamou o imperador. – Agora temos na tropa até um cavaleiro que não existe! Deixe-nos ver melhor.
Agilulfo pareceu hesitar um momento, depois com mão firme e lenta ergueu a viseira. Vazio o elmo. Na armadura branca com penacho iridescente não havia ninguém.
– Ora, ora! Cada uma que se vê! – disse Carlos Magno. – E como é que está servindo, se não existe?

³ “Finalmente ecco, lo scorsero che avanzava laggiù in fondo, Carlomagno, su un cavallo che pareva più grande del naturale, con la barba sul petto, le mani sul pomo della sella. Regna e guerreggia, guerreggia e regna, dàì e dàì, pareva un po’ invecchiato, dall’ultima volta che l’avevano visto quei guerrieri.” (CALVINO, 2005, p.3).

⁴ “Le stelle e la luna scorrono silenziose sui due campi avversi. In nessun posto si dorme bene come nell’esercito.” (CALVINO, 2005, p.9).

– Com força de vontade – respondeu Agilulfo – e fê em nossa santa causa!
 – Certo, muito certo, bem explicado, é assim que se cumpre o próprio dever.
 Bom, para alguém que não existe está em excelente forma!⁵ (CALVINO, 2002, p.10).

De acordo com Hauser (1995, p.207-208), no século XIII ocorre um momento decisivo na história da cavalaria medieval, pois os cavaleiros, passando a constituir a maior parte da nobreza, desenvolvem e aprimoram os ideais da cavalaria, i.e., “os princípios de uma nobre maneira de viver e de uma ética da nobreza”, difundidos pela poesia épica e pela lírica trovadoresca. Nesse sentido, os cavaleiros recém-armados e admitidos tendem a ser “[...] mais rigorosos em suas atitudes para com as questões de etiqueta de classe do que os representantes natos e criados no grupo [...]”, também para “[...] supercompensar seu sentimento de inferioridade e a enfatizar as qualificações morais requeridas para os privilégios que desfruta.” (HAUSER, 1995, p.208). Ora, D. Quixote conhece a fundo os preceitos éticos da cavalaria, mas não da maneira como Agilulfo os conhece, pois a realidade do Quixote é a da sua imaginação (a ponto de confundir uma bacia de barbeiro com o elmo de Mambrino), enquanto o pragmático Agilulfo vive apenas na realidade concreta das coisas tangíveis, obedecendo à risca as normas do exército real, além dos ditames do código de honra da cavalaria – decerto para compensar seu sentimento de inferioridade por causa da sua inexistência.

Até pelo fato de ser um cavaleiro que “surge do nada”, Agilulfo nos recorda Hauser (1995, p.208), para quem o novo cavaleiro cortesão sentia “uma necessidade de superar-se”; e, para isto, tentaria uma façanha extraordinária e insólita – como já fizera Quixote em suas delirantes aventuras, e agora Agilulfo, ao partir numa estranha aventura, a fim de salvaguardar a patente conquistada como valoroso soldado do exército de Carlos Magno. Mas, afinal, o que seria mais extraordinário e insólito do que um cavaleiro que inexistente? A bem da verdade, as figuras dos heróis de Cervantes e Calvino constituem, de *per se*, dois feitos extraordinários de construção (e criação) literária.

Para nossa surpresa, o narrador de *O cavaleiro inexistente* é uma freira retirada num mosteiro – um indício do senso de humor do autor dessa história, cuja ironia transparece não

⁵ “– Dico a voi, ehi, paladino! – insisté Carlomagno. – Com’ è che non mostrate la faccia al vostro re? La voce uscì netta dal barbazzale. – Perché io non esisto, sire.
 – O questa poi! – esclamò l’imperatore. – Adesso ci abbiamo in forza anche um Cavaliere che non esiste! Fate un po’ vedere.
 Agilulfo parve ancora esitare un momento, poi con mano ferma ma lenta sollevò la celata. L’elmo era vuoto. Nell’armatura bianca dall’iridescente cimiero non c’era dentro nessuno.
 – Mah, mah! Quante se ne vedono! – fece Carlomagno. – E com’è che fate a prestar servizio, se non ci siete?
 – Con la forza di volontà, - disse Agilulfo, - e la fede nella nostra santa causa!
 – E già, e già, ben detto, è così che si fa il proprio dovere. Bé, per essere uno che non esiste, siete in gamba!” (CALVINO, 2005, p.6).

apenas na maneira de organizar a sintaxe narrativa, mas na própria figura da narradora e dos personagens, cujas vozes irônicas permeiam o romance por inteiro, o que se percebe facilmente pelo diálogo deles, bem como no seu comportamento e nas ações que executam.

A ironia dessa freira-narradora se manifesta já na forma como se apresenta para nós, quando assume ares de historiadora: “Eu, que estou contando esta história, sou irmã Teodora, religiosa da ordem de São Columbano. Escrevo no convento, deduzindo coisas de velhos documentos, de conversas ouvidas no parlatório e de alguns raros testemunhos de gente que por lá andou.”⁶ (CALVINO, 2002, p.36). Conforme marca a sua enunciação nesse parágrafo (capítulo 4), observa-se uma súbita e imprevisível mudança na focalização narrativa, que até então fora heterodiegética, mas aqui se transforma, brusca e audaciosamente, em autodiegética, para retornar, logo em seguida, à terceira pessoa.

Entretanto, seja qual for a pessoa verbal, essa narradora é bastante onisciente, pois conhece a mente dos personagens, inclusive a de uma “armadura vazia”, como denotam certas passagens do início da narrativa, que expressam os pensamentos de Agilulfo.

Na armadura branca, completamente equipada, no interior de sua tenda, uma das mais ordenadas e confortáveis do acampamento cristão, tentava manter-se deitado e continuava pensando: não os pensamentos ociosos e divagantes de quem está para pegar no sono, mas sempre raciocínios determinados e exatos.⁷ (CALVINO, 2002, p.13-14).

Ora, ainda que os pensamentos de Agilulfo sejam objetivos, o fato dele pensar faz remissão ao dualismo da filosofia cartesiana, baseado na máxima do “penso, logo existo” (*cogito, ergo sum*), afirmação-marco do pensamento filosófico moderno. Preocupado com a possibilidade de não existir, Descartes chega à conclusão de que quem duvida pensa, e, portanto, existe. Logo, mesmo sendo inexistente no mundo ficcional do autor-criador, a existência de Agilulfo enquanto um ser de linguagem, i.e. como personagem construído pela ficção literária, está assim garantida.

A lealdade e a bravura desse cavaleiro que cumpre exemplarmente as regras burocráticas militares, aliadas a sua limpeza e asseio no trato da armadura e do cavalo, se, por um lado, o elevam à condição de cavaleiro-modelo do exército de Carlos Magno, por outro, fazem-no antipático aos olhos dos outros cavaleiros. Por isso, Agilulfo representa um

⁶ “Io che racconto questa storia sono Suor Teodora, religiosa dell’ordine di San Colombano. Scrivo in convento, desumendo da vecchie carte, da chiacchiere sentite in parlatorio e da qualche rara testimonianza di gente che c’era.” (CALVINO, 2005, p.32).

⁷ “Nell’armatura bianca, imbardata di tutto punto, sotto la sua tenda, una delle più ordinate e confortevoli del campo cristiano, provava a tenersi supino, e continuava a pensare: non i pensieri oziosi e divaganti di chi sta per prender sonno, ma sempre ragionamenti determinati e esatti.” (CALVINO, 2005, p.9-10).

paradoxo na ficção de Calvino, pois, contraposta ao seu inerente perfeccionismo paira a sua inexistência física, como a querer dizer que a perfeição pura não existe – caso em que ele simboliza a inexistência da perfeição –, além de apontar para a diferença entre o **parecer** e o **ser**.

Nesse sentido, vale recordar que a figura do magno imperador, mesmo após sua morte, mitificou-se nos séculos seguintes através das poesias e canções de trovadores e menestréis (como na *Canção de Rolando*), a ponto de converter-se em lenda que alimentou todo um ciclo das novelas de cavalaria. Já que Agilulfo parece se identificar com nada, razão da sua inexistência, num sentido utópico poderia talvez “encarnar” um duplo de Carlos Magno. Nota-se aqui o aspecto profano do texto paródico, que se volta contra o caráter dogmático e autoritário dos textos historiográficos, devido ao *status* oficial reservado pela História à figura desse imperador.

Por outro lado, como em todo romance, na primeira parte de *D. Quixote* há um narrador querendo se mostrar digno de confiança, conforme ele diz: “[...] mas o que eu pude averiguar, e o que achei escrito nos anais da Mancha [...]” (CERVANTES SAAVEDRA, 2002, p.35-36), do mesmo modo que a freira-narradora comprova seu discurso por documentos, conversas e testemunhos. Na sequência, o diálogo da voz narrativa com os leitores implícitos assume um tom confessional de desabafo, ainda que bem-humorado, em vista das interrogações irônicas.

Nós, freiras, temos poucas ocasiões de conversar com soldados: e, assim, o que não sei, trato de imaginar; caso contrário, como faria? E nem tudo na história está claro para mim. Vocês vão me desculpar: somos moças do interior, ainda que nobres, tendo vivido sempre em retiro, em castelos perdidos e depois em conventos; excetuando-se funções religiosas, tríduos, novenas, trabalhos de lavoura, debulha de cereais, vindimas, açoitamento de servos, incestos, incêndios, enforcamentos, invasões de exércitos, saques, estupros, pestilências, não vimos nada. O que pode saber do mundo uma pobre freira? ⁸ (CALVINO, 2002, p.36).

Segundo se observa pelo contraste entre a lista de coisas terríveis que ela viu e a imagem estereotipada da freira – pessoa que não teria qualquer experiência de mundo –, a ironia socrática entremeia a construção narrativa de *O cavaleiro inexistente*, pois o estereótipo

⁸ “Noi monache, occasioni per conversare coi soldati, se ne há poche: quel Che non so cerco d’immaginarlo, dunque; se no come farei? E non tutto della storia mi è chiaro. Dovete compatire: si è ragazze di campagna, ancorché nobili, vissute sempre ritirate, in sperduti castelli e poi in conventi; fuor che funzioni religiose, tridui, novene, lavori dei campi, trebbiature, vendemmie, fustigazioni di servi, incesti, incendi, impiccagioni, invasioni d’eserciti, saccheggi, stupri, pestilenze, noi non si è visto niente. Cosa può sapere del mondo una pove suora?” (CALVINO, 2005, p.32).

está de acordo com a opinião geralmente preconceituosa do leitor, ainda que as coisas que essa freira viu decerto vão muito além daquilo que o próprio leitor já vivenciou, como dá a entender a última pergunta desse fragmento.

Assim, a ironia mais notória no texto é a do tipo socrático, veiculada por um dialogismo intermitente, em que a narradora parece questionar o próprio leitor, como denotam as frases interrogativas do excerto acima, e tantas outras mais – “Como é que Torrismundo chegará lá?”⁹ (CALVINO, 2002, p.109). Mas o aspecto irônico dessa história se mostra multifacetado, já se vendo, a princípio, uma ironia do destino na contradição que envolve os personagens Agilulfo e o seu infiel escudeiro Gurdulu. Enquanto este último existe de maneira inconsciente e inconseqüente, aquele tem consciência e vontade de existir, porém não existe de fato, conforme sabiamente observa Carlos Magno (CALVINO, 2002, p.29), o que configura dois níveis de existência (ou realidade) para esses dois personagens.

No enredo de *O cavaleiro inexistente*, todos os personagens descrevem um percurso, uma trajetória, traço característico desse tipo de narrativa, em que o importante são as ações dos personagens, que estão sempre em movimento, cada um deles procurando alcançar uma meta, ou melhor, uma demanda. Mas, a sua aparência superficial de novela de cavalaria camufla um questionamento poético-filosófico da parte dos personagens, do narrador e também do autor-criador. Assim, tem-se o jovem Rambaldo, que procura um motivo para existir, e o mais próximo que encontra é vingar a morte do pai. Agilulfo, por sua vez, transita entre a existência e a inexistência, pois sente, ao mesmo tempo, admiração e desprezo pela existência (física), embora sua preocupação imediata seja manter-se na condição de cavaleiro exemplar do exército imperial. Já Torrismundo parte em busca de suas raízes, i.e., quer saber quem são (ou foram) seus genitores, e por isso se junta aos Cavaleiros do Graal, pois acredita que seu pai seja um deles, e assim perfaz um caminho que culminará no encontro com Sofrônia, sua suposta mãe. Vale ressaltar, nessa passagem, a ironia de Calvino em relação aos Cavaleiros do Graal, a ponto de aviltá-los pelo discurso profano (e dessacralizador) da paródia, como quando a narradora diz: “Certos cavaleiros [do Graal] andavam rebolando, como atingidos por doces arrepios, e faziam beicinho.”¹⁰ (CALVINO, 2002, p.113).

Já o caminho percorrido por Bradamante a conduz a um monastério, onde se torna freira e a narradora dessa história. Desse modo, Irmã Teodora, que inicia a narrativa como “historiadora”, recolhendo de suas fontes – documentos escritos, depoimentos orais – os fatos

⁹ “Com’era giunto là, Torrismoondo?” (CALVINO, 2005, p.103).

¹⁰ “Certi cavalieri andavano ancheggiando, come colti da dolci brividi, e facevano boccucce.” (CALVINO, 2005, p.107).

a serem narrados, afirma a certa altura da narrativa: “É na direção da verdade que corremos, a pena e eu, a verdade que espero vir ao meu encontro, do fundo de uma página branca, e que poderei alcançar somente quando a golpes de pena conseguir sepultar todas as preguiças, as insatisfações, o fastio que vim aqui pagar.”¹¹ (CALVINO, 2002, p.83).

À semelhança de *D. Quixote*, cujo autor-narrador recolhe uma parte da história de um narrador anônimo, que parece ter colhido os fatos de escritos precedentes, essa narradora – à parte sua frustração pessoal por ter se apaixonado (enquanto Bradamante) por um cavaleiro inexistente –, em certo momento da sua busca pela “verdade” deixa de ser historiadora para ser compiladora, conforme ela mesma confessa: “Eu, que escrevo este livro recorrendo a documentos quase ilegíveis de uma crônica antiga [...]”¹² (CALVINO, 2002, p.99). Dessa maneira, essa freira quer deixar claro, desde o princípio da narrativa, que se trata de uma história real, como atesta o registro histórico do imperador Carlos Magno e de seu valoroso exército. Entretanto, a sua intenção narrativa de querer relatar a realidade (ou verdade) se relativiza por completo uma vez que se descobre a particular existência, no meio de “personagens reais” – o rei e seu exército –, de um cavaleiro que se revela inexistente.

Logo, embora a perspectiva preliminar dessa narradora fosse narrar aquilo que realmente aconteceu, a sua capacidade de se ater aos fatos reais passa a ser questionada por ela mesma, que assim se coloca numa situação delicada no próprio relato, deixando entrever o quanto difícil é perseguir a verdade.

E basta o corre-corre de um rato (o terraço do convento está cheio deles), um sopro de vento imprevisto que faz bater o estore (inclinada a distrair-me sempre, me apresso a reabri-lo), basta o final de um episódio desta história e o início de outro ou apenas um ponto parágrafo e eis que a pena torna a ficar pesada como uma trave e a corrida rumo à verdade se faz incerta.¹³ (CALVINO, 2002, p.83).

Da relutância em narrar de Irmã Teodora, pode-se inferir que Calvino queira indicar a complexidade do ofício de historiador, devida, em grande parte, à dificuldade de se passar da linguagem da tradição oral para a linguagem escrita, pois, já há algum tempo, a História

¹¹ “È verso la verità che corriamo, la penna e io, la verità che aspetto sempre che mi venga incontro, dal fondo d’una pagina bianca, e che potrò raggiungere soltanto quando a colpi di penna sarò riuscita a seppellire tutte le accidie, le insoddisfazioni, l’astio che sono qui chiusa a scontare.” (CALVINO, 2005, p.78).

¹² “Io che scrivo questo libro seguendo su carte quasi illeggibili una antica cronaca [...]” (CALVINO, 2005, p.94).

¹³ “Poi basta il tonfo d’un topo (il solaio Del convento ne è pieno), un buffo di vento improvviso che fa sbattere l’impannata (proclive sempre a distrarmi, m’affretto ad andarla a riaprire), basta la fine d’un episodio di questa storia e l’inizio d’un altro o soltanto l’andare a capo d’una riga ed ecco che la penna è ritornata pesante come una trave e la corsa verso la verità s’è fatta incerta.” (CALVINO, 2005, p.78).

validou os testemunhos orais. Segundo Moisés (1982, p. 185), “[...] embora se possa admitir que a linguagem oral considere os objetos da /ou para a consciência como ‘reais’, é na linguagem escrita que sua ‘realidade’ assume plenitude.”

Não só por se dissipar no fluxo do tempo, mas também por dar margem a toda sorte de distorções na mente do interlocutor, a linguagem oral não faculta que a consciência se volte para os dados eleitos com a segurança (relativa embora) oferecida pela linguagem escrita (ou gravada). (MOISÉS, 1982, p.185).

Nesse sentido, destaca-se uma passagem em que Calvino promove um jogo de alternância entre o real e o imaginado, ficando perceptível um dos aspectos de construção da ficcionalidade desse romance – pela forma como a narradora trabalha figurativamente a linguagem narrativa, através de comparações (ou símiles) –, no que importa sobretudo à relação entre realidade e linguagem, notando-se aí uma supremacia da linguagem escrita.

Sob minha cela fica a cozinha do convento. Enquanto escrevo ouço o barulho dos pratos de cobre e estanho: as freiras ajudantes de cozinha estão enxaguando as louças de nosso magro refectório. A abadessa deu-me uma tarefa diferente da que atribuiu a elas: escrever esta história, mas todos os trabalhos do convento, destinados que são a um único fim – a saúde da alma –, é como se fosse tudo uma coisa só. Ontem escrevia sobre a batalha e no ruído de louça na pia acreditava estar ouvindo o bater de lanças contra escudos e couraças, o ressoar de elmos atingidos por grandes espadas; do pátio chegavam até mim os golpes do tear das irmãs tecedoras e me parecia uma batida de cascos de cavalos a galope: e, assim, aquilo que minhas orelhas ouviam meus olhos entreabertos transformavam em visões e meus lábios silenciosos em palavras e palavras e a pena se lançava pela folha branca, correndo atrás delas.¹⁴ (CALVINO, 2002, p.49).

Conforme se vê, esse fragmento representa um exercício de metalinguagem, em que a linguagem representa a realidade, que por sua vez fornece matéria para a linguagem. Esse movimento (oscilatório) que alterna real e imaginado acaba por se conformar numa metanarrativa, “como se fosse tudo uma coisa só” - diz a narradora. Na verdade, ao misturar realidade e linguagem nesse romance, Calvino parece propor, indiretamente, uma indistinção

¹⁴ “Sotto la mia cella è la cucina del convento. Mentre scrivo sento l’acciottolio dei piatti di rame e stagno: le sorelle sguattere stanno sciacquando le stoviglie del nostro magro refettorio. A me la badessa ha assegnato un compito diverso dal loro: lo scrivere questa storia, ma tutte le fatiche del convento, intese come sono a un solo fine: la salute dell’anima, è come fossero una sola. Ieri scrivevo della battaglia e nell’acciottolio dell’acquaio mi pareva di sentir cozzare lance contro scudi e corazze, risuonare gli elmi percossi dalle pesanti spade; di là del cortile mi giungevano i colpi di telaio delle sorelle tessitrici e a me pareva un battito di zoccoli di cavalli al galoppo: e così quello che le mie crecchie udivano, i miei occhi socchiusi trasformavano in visioni e le mie labbra selenziose in parole e parole e la penna si lanciava per il foglio bianco a rincorrerle.” (CALVINO, 2005, p.45).

entre ambas, talvez querendo dizer que se trata, afinal, de uma coisa só. Mas também lança mão de outros recursos narrativos, como a paródia, por exemplo; e, grosso modo, a sua fórmula de construir a ficção desse romance pode ser assim resumida, nas palavras de Pedro Maciel (2003):

Calvino é autor de idéias, cerebral e livresco. Reinventor de lendas medievais. Toda sua literatura é uma reescritura (paródia). Adepto da ficção absurdamente elaborada. De estilo imprevisível, alterna humor, erudição, deslumbramento e ironia. É um descobridor do fantástico no real. A ficção mapeia a história de humor e amor. Nada que não esteja fora dos interstícios da realidade. Apesar de que toda literatura aspira ao fictício.

Nota-se facilmente o aspecto paródico de *O cavaleiro inexistente*, ainda que, à primeira vista, pareça apenas um romance que satiriza as novelas de cavalaria. É próprio da **paródia**, como “discurso duplo” ou “canto paralelo” (FIKER, 2000, p.121), refazer, deformar e recriar o texto original, razão pela qual o texto paródico possui um caráter **duplo** que afirma e nega, ao mesmo tempo, a existência do texto a que se refere. Por isso, a comparação entre esse romance e o livro de Cervantes se torna inevitável, até porque Agilulfo tem certas afinidades com o Quixote, pois ambos são cavaleiros solitários, levam a sério o código de honra da cavalaria e têm escudeiros bem desajeitados – Sancho Pança e Gurdulu.

Semelhante a D. Quixote e Sancho, Agilulfo e Gurdulu constituem um par cômico (carnavalesco) na história narrada, o que se deve, em grande parte, ao contraste físico e comportamental entre um e outro. Especialmente o personagem Gurdulu, por não ter consciência da própria existência, age de modo extravagante nesse enredo, uma vez que desfruta de liberdade total, não obedecendo a quaisquer regras ou convenções sociais, justamente em oposição ao seu amo, Agilulfo, que vive estritamente de acordo com os preceitos éticos da cavalaria.

Referindo-se ao carnaval na Idade Média, Bakhtin (1996, p.7) considera que “[o]s bufões e bobos são as personagens características da cultura cômica da Idade Média”, o que nos remete ao grotesco Gurdulu, que se mostra totalmente carnavalizado, porque, quando ele aparece em cena, percebemos de imediato a presença tácita do riso na imagem evocada, como ilustra a seguinte passagem de *O cavaleiro inexistente*, em que esse personagem conversa com o próprio pé: “ – Ô, pé – começou a dizer Gurdulu – pé, ei, estou falando com você! O

que está fazendo aí, plantado feito um idiota? Não vê que esse animal lhe espeta? Ei, pééé! Ei, estúpido! Por que não vem pra cá?”¹⁵ (CALVINO, 2002, p.32).

Gurdulu difere de Sancho quanto à dedicação fiel ao amo, pois, enquanto este último é inseparável de D. Quixote, acompanhando-o dia e noite, aqueloutro – também conhecido como Omobó, ou Martinzul, ou Gudi-Ussuf, entre outros nomes que não se fixam nele – é escudeiro ocasional de Agilulfo, pois com frequência se distrai pelo caminho, extraviando-se do seu senhor. Assim, o comportamento e as atitudes de ambos divergem, pois enquanto Sancho finge acreditar nas loucuras de Quixote, Gurdulu vive numa realidade totalmente à parte da de Agilulfo. Além do mais, a extrema irreverência desse personagem frente a convenções e comportamentos estereotipados é bem típica da paródia – às vezes, Gurdulu se considera o próprio rei, embora nem sequer saiba diferenciar entre continente e conteúdo, como revela o hilariante episódio em que, ao servir-se da sopa que lhe servem, não se sabe se é ele quem toma a sopa, ou se é a sopa que o toma.

Contudo, o elemento comum entre eles está na semelhança física, mais precisamente no tamanho do ventre, pois a barriga de Sancho é famosa a ponto de ter provocado a seguinte reflexão de Bakhtin (1996, p.19): “O grande ventre de Sancho Pança, seu apetite e sua sede são ainda fundamental e profundamente carnavalescos [...]”. Assim, o aspecto físico semelhante é importante porque estabelece uma identificação entre os dois escudeiros, o que contribui para o diálogo intertextual dos dois romances.

Uma comparação entre Quixote e Agilulfo revela uma oposição frontal entre ambos, uma vez que o primeiro é tido como um cavaleiro de carne e osso, i.e., “real” – mesmo considerando o fato dele, estando no plano da realidade, viver mais no mundo da imaginação, ou melhor, no “mundo da lua” –, enquanto o segundo “vive” somente no mundo das coisas concretas, exatas, palpáveis, do mundo real e histórico, embora ele próprio seja pura ficção, uma vez que não existe de fato. Mas, enquanto D. Quixote acredita em bruxas, feiticeiros e nigromantes com seus encantamentos traiçoeiros, Agilulfo é movido apenas por raciocínios lógicos, exatos e imparciais, mostrando-se um cavaleiro objetivo, preso à mais pura realidade. E, quando essa realidade é passada, ele conhece a verdade dos fatos, como ilustra a passagem em que os cavaleiros, reunidos à mesa com Carlos Magno, exageram no relato de seus feitos.

No almoço, de que falam os paladinos? Como de costume, se vangloriam.
Fala Orlando:

¹⁵ “– O piede, - prese a dire Gurdulù, - piede, ehi, dico a te! Cosa fai piantato lì come uno scemo? Non lo vedi che quella bestia ti spuncica? O piedee! O stupido! Perché non ti tiri in qua? ” (CALVINO, 2005, p.29).

— Devo dizer que a batalha de Aspromonte estava fugindo ao controle, antes que eu abatesse em duelo o rei Agolante e lhe tomasse a Durlindana. Era tão ligado a ela que, quando lhe decepei o braço direito, seu punho ficou preso no punho da Durlindana e tive de usar tenazes para retirá-lo.

E Agilulfo:

— Não é para desmenti-lo, mas a precisão exigia que a Durlindana fosse entregue nas negociações de armistício cinco dias depois da batalha de Aspromonte. De fato, ela figura numa lista de armas leves cedidas ao exército franco, entre as condições do tratado.

Diz Rinaldo:

— De qualquer modo, não há comparação com Fusberta. Passando os Pirineus, aquele dragão que enfrentei, cortei-o em dois com um fendente e vocês sabem que a pele de dragão é mais dura que o diamante.

Agilulfo participa:

— Aí está, vamos tentar por as coisas em ordem: a passagem dos Pirineus foi em abril, e em abril, como todos sabem, os dragões mudam de pele, ficando moles e tenros como recém-nascidos.¹⁶ (CALVINO, 2002, p.72-73).

Neste fragmento, é surpreendente a segurança da fala do cavaleiro inexistente, a ponto de nos fazer acreditar que, na história narrada pela freira, esse herói representa, ironicamente, a “verdadeira realidade dos fatos”, tão almejada por historiadores da realidade extraficção. Ao diferenciar objetivamente fato real e fato imaginado, a voz “existente” de Agilulfo pode ser comparada ao discurso historiográfico, em vista da sua absoluta assertividade. Isto o torna um porta-voz da “verdade histórica oficial”, tal como ele próprio diz: “– Não ofendo ninguém: limito-me a explicitar fatos, com lugar, data e uma grande quantidade de provas!”¹⁷ (CALVINO, 2002, p.75).

Além de reescrever *Dom Quixote*, esse romance promove uma releitura dos limites entre História e literatura, cujas fronteiras se redimensionam nesse texto, pois Calvino se vale da mesma estratégia de Cervantes, cujo narrador propõe-se a contar uma história a partir do manuscrito de um historiador que, por sua vez, recorreu a outras fontes, orais e escritas. Logo, tem-se uma história que remonta a outra história, que por sua vez remete a uma terceira, e esta a uma anterior, de modo que, ao final, ninguém sabe ao certo qual é a versão original. Na

¹⁶ “Di che parlano i paladini, a pranzo? Come al solito, si vantano.

Dice Orlando: – Devo dire che la battaglia d’Aspromonte si stava mettendo male, prima che io non abbattessi in duello il re Agolante e gli prendessi la Durlindana. C’era tanto attaccato che quando gli troncai di netto il braccio destro, il suo pugno restò stretto all’elsa di Durlindana e dovetti usare le tenaglie per staccarlo.

E Agilulfo: – Non per smentirti, ma esattezza vuole che Durlindana fosse cosegnata dai nemici nelle trattative d’armistizio cinque giorni dopo la battaglia d’Aspromonte. Essa figura infatti in un elenco d’armi leggere cedute all’esercito franco, tra le condizioni del trattato.

Fa Rinaldo: – Comunque non c’è da mettere con Fusberta. Passando i Pirinei, quel drago che ho affrontato, l’ho tagliato in due con un fendente e sapete che la pelle di drago è più dura del diamante.

Agilulfo interloquisce: – Ecco, vediamo di mettere in ordine le cose: il passaggio dei Pirinei è avvenuto in aprile, e in aprile, come ognuno sa, i draghi mutano la pelle, e sono molli e teneri come neonati.” (CALVINO, 2005, p.67-68).

¹⁷ “– Io non offendo nessuno: mi limito a precisare dei fatti, con luogo e data e tanto di prove!” (CALVINO, 2005, p.70).

verdade, essa estratégia narrativa constitui a metanarrativa desse romance de Calvino, simbolizada pelo escudo de Agilulfo, que a narradora descreve:

No escudo, exibia-se um brasão entre duas fimbrias de um amplo manto drapejado, e dentro do manto abriam-se outros dois panejamentos tendo no meio um brasão menor, que continha mais um brasão amantado ainda menor. Com desenho sempre mais delicado representava-se uma seqüência de mantos que se entreabriam um dentro do outro, e no meio devia estar sabe-se lá o quê, mas não se conseguia discernir, tão miúdo se tornava o desenho.¹⁸ (CALVINO, 2002, p.9).

Pelo estratagema narrativo de Calvino e Cervantes, a origem textual não parece apenas distante, mas praticamente inalcançável, pois, se não podemos saber qual é o fato original, ou seja, o fato real, como distinguir História e ficção? Ora, quem responde é o próprio Calvino, pela voz da narradora de *O cavaleiro inexistente*: “[...] ao que relatam cronistas e contadores de histórias se sabe que é preciso fazer ressalvas [...]”¹⁹ (CALVINO, 2002, p.74). Assim, ao dialogar com outros autores (e não apenas de romances de cavalaria) – uma vez que Agilulfo sente, paradoxalmente, admiração e desprezo pela existência física, quando aspira e, ao mesmo tempo, rejeita o “ser”, ele nos recorda, vagamente, do *Hamlet* de Shakespeare (“to be or not to be”) –, Calvino, influenciado por Cervantes, restitui ao relato sua natureza de diálogo entre textos, configurando uma espécie de hipertexto, em que se percebem outras vozes autorais, posto que se tem uma história que sai de outra, e assim sucessivamente, o que caracteriza a sua natureza aberta, ou melhor, a sua intertextualidade latente, característica do romance polifônico bakhtiniano, que aviva o imaginário do leitor.

De acordo com a historiografia, nessa época ainda não havia França. Somente mais tarde o Reino dos Francos dará origem à Alemanha, França e parte da Itália. A emboscada de Roncesveaux e a morte de Rolando, sobrinho de Carlos Magno, ficaram tanto na memória do povo medievo que, um século depois da ocorrência dos fatos (portanto, no século X), alguém criou um longo poema – *Canção de Rolando* – que narra esse evento, misturando a verdade histórica com muitos fatos inventados. Já em *O cavaleiro inexistente*, com exceção da presença do rei Carlos Magno e seu exército, ficcionalizados que foram pelo autor, tudo o mais é pura imaginação. Entretanto, o diálogo intertextual que Calvino estabelece entre

¹⁸ “Sullo scudo c’era disegnato uno stemma tra due lembi d’un ampio manto drappeggiato, e dentro lo stemma s’aprivano altri due lembi di manto con in mezzo uno stemma più piccolo, che conteneva un altro stemma ammantato più piccolo ancora. Con disegno sempre più sottile era raffigurato un seguito di manti che si schiudevano uno dentro l’altro, e in mezzo ci doveva essere chissà che cosa, ma non si riusciva a scorgere, tanto il disegno diventava minuto.” (CALVINO, 2005, p.5).

¹⁹ “[...] a quel che raccontano cronisti e cantastorie si sa che c’è da farci la tara [...]” (CALVINO, 2005, p.69).

historiografia e literatura faz com que o espaço ficcional instaurado pelo romance relativize os conceitos de realidade histórica e ficção literária, conformando-se numa metaficção historiográfica. De acordo com Hutcheon (1991), trata-se de um tipo de narrativa em que o olhar do ficcionista, ao confundir de propósito veracidade com verossimilhança, indiretamente declara a ficcionalidade da própria História, enfatizando o seu caráter de construção (ou reconstrução) discursiva.

Em *O cavaleiro inexistente*, Calvino também dialoga com *A demanda do Santo Graal*, ao transpor para a sua novela os cavaleiros do Graal totalmente descaracterizados pela ironia e sátira da sua paródia. Demonstrando um egocentrismo exacerbado, esses cavaleiros oprimem e exploram o povo da Curvaldia, o qual parece não saber que existe. Por isto, configura-se, neste ponto, uma nova moral na fábula de Calvino, i.e., o existir como experiência histórica coletiva, no sentido da tomada de consciência de um povo até então tido como fora da “História”. O jovem Rambaldo que, de certo modo, duvida da própria existência, tenta provar que existe; mas, para um cavaleiro, a prova do ser está no fazer, razão pela qual Rambaldo representa a moral da prática, da experiência. Por sua vez, Torrismundo representa a moral do absoluto, para quem a comprovação do ser deve derivar de algo diferente de si mesmo, do que existia antes dele, i.e., a totalidade da qual se destacou.

Desde o início da narrativa, o cavaleiro inexistente mostra-se pouco à vontade, desajustado em relação ao mundo ficcional, composto de “coisas concretas e existentes”, e, até o final da história, ele é posto à prova, de uma forma ou de outra. Mas, essa predisposição ao desafio, à aventura súbita e inesperada, constitui um traço marcante do romance de cavalaria, de acordo com Bakhtin (2002, p.269), que diferencia o romance de cavalaria do romance grego. Assim, o riso de zombaria (satírico) dos paladinos vem a ser também o do leitor, pois Agilulfo se vê na contingência de partir atrás de Sofronia, a fim de apurar se, quando a salvara havia cerca de quinze anos, ela era de fato donzela. Ora, semelhante a todo romance de cavalaria, em *O cavaleiro inexistente* não apenas as ações dos cavaleiros são intrépidas e maravilhosas – como ilustra o episódio em que Agilulfo caminha sobre o fundo do mar e chega a tempo de “salvar” Sofronia de novas núpcias –, mas o tempo (cronológico) é também maravilhoso, pois, pode ser deformado fabulosa e subjetivamente, de acordo com Bakhtin (2002, p.271). Isto significa que o tempo diegético pode prolongar-se ou encolher-se de acordo com as emoções, ou seja, “[...] manifesta-se a distorção específica das perspectivas temporais, característica dos sonhos [...]” (BAKHTIN, 2002, p.271), o que é bem perceptível nesse romance de Calvino, em vista do seu caráter de fábula.

O humor e o amor presentes em *D. Quixote* e em *O cavaleiro inexistente* possuem mais diferenças do que similaridades, pois se trata de humores e amores de diferentes matizes, devido ao estilo irônico particular de cada autor. Mas, em termos de criação literária, a possível diversão advinda do humor presente numa narrativa se torna um dos aspectos motivadores da construção ficcional em Calvino, como ele mesmo observa no seu livro *Seis propostas para o próximo milênio*: “A fantasia é uma espécie de máquina eletrônica que leva em conta todas as combinações possíveis e escolhe as que obedecem a um fim, ou que simplesmente são as mais interessantes, agradáveis ou **divertidas**.” (CALVINO, 1991, p.107, grifo nosso).

Em *O cavaleiro inexistente*, o humor decorre não-somente dos seus singulares personagens, e de suas ações incríveis, mas transparece na intertextualidade promovida pela freira-narradora quando faz remissão a outros textos literários, como ilustra o encontro de Agilulfo (recém-saído do fundo do mar) com os pescadores, que procuram uma pérola para o sultão presentear uma das suas trezentas e sessenta e cinco mulheres – episódio que remete ao livro *As mil e uma noites*. Agilulfo e seu infiel escudeiro vivem aventuras perigosas e exóticas – a exemplo da noite de amor com a sedutora viúva Priscila –, caso em que esse humor se converte em sátira, pois a honra de Agilulfo novamente é questionada. E quando ele finalmente encontra Sofronia, a suposta mãe de Torrismundo, é para salvá-la do que ela mais desejava.

O mais engraçado é que nenhum personagem da história questiona a fantástica “inexistência” do cavaleiro, movido, segundo ele, pela “força de vontade” e fé à causa da cristandade. Nem mesmo Carlos Magno, o único personagem que transmite seriedade ao enredo, o vê como paladino fantástico, parecendo considerá-lo, no máximo, incomum. E a narradora, irônica e cinicamente, tenta justificar a possibilidade da inexistência de Agilulfo, principiando por dizer que: “Ainda era confuso o estado das coisas do mundo, no tempo remoto em que esta história se passa. Não era raro defrontar-se com nomes, pensamentos, formas e instituições a que não correspondia nada de existente.”²⁰ (CALVINO, 2002, p.35).

Fora da ficção, Agilulfo pode representar a relação entre realidade e linguagem, a não dissociação desses conceitos, ou a sua dependência mútua. Embora sem existência física, ele existe enquanto linguagem, pois a sua fala o torna real, ou seja, o próprio discurso faz dele realidade. Assim, Agilulfo representaria uma alegoria contemporânea da intrínseca relação

²⁰ “Ancora confuso era lo stato delle cose del mondo, nell’Evo in cui questa storia si svolge. Non era raro imbattersi in nomi e pensieri e forme e istituzioni cui non corrispondeva nulla d’esistente.” (CALVINO, 2005, p.31).

entre realidade e linguagem, uma vez que, como nos recorda Ivete Walty (1982), ambas constituem “categorias” inseparáveis.

No capítulo 5, Irmã Teodora revela que a tarefa de escrever foi-lhe imposta pela abadessa do convento – “A abadessa deu-me uma tarefa diferente da que atribuiu a elas: escrever esta história [...]” ²¹ (CALVINO, 2002, p.49). Mas, nos capítulos seguintes, essa narradora se diz quase incapaz de escrever a história, em vista das dificuldades que encontra. E, já no capítulo oito, dirige-se ao livro como a um diário, tornando evidente a metanarratividade textual pelas marcas da enunciação: “Livro, chegou a noite, comecei a escrever mais rápido [...]” ²² (CALVINO, 2002, p.83). Nisto Calvino difere de Cervantes, pois o autor-narrador quixotesco dirige-se diretamente aos leitores implícitos, enquanto a freira conversa com o próprio texto (livro). Ambos, porém, constituem processos metanarrativos, pois são textos nos quais não se conta apenas a história, mas as razões de se contá-la, explicitando-se a maneira como isso é feito.

Por outro lado, a narradora de Calvino relata sua história numa folha em branco, como se estivesse em dúvida quanto à forma adequada de representar – desenho, pintura ou escrita -, como se colocasse em xeque a eficácia da linguagem verbal, ou a sua suficiência, ainda que a realidade a ser representada consista numa visão particular dela, um tanto cética, convenhamos, de um passado, cujo único fato histórico preciso é o império, a figura de Carlos Magno. Assim, Irmã Teodora, que principia a narrativa como historiadora, e depois passa a compiladora, mostra-se, por último, desenhista (ou pintora), insinuando assim o caráter lúdico da sua narrativa, confirmado no último capítulo, quando se percebe que nem mesmo freira ela é, e sim a guerreira Bradamante que se refugiara no convento, fugindo de Rambaldo e de si própria. Ora, jogando desse modo, a narradora deixa claro o seu papel de ficcionista, no jogo da ficção, ou melhor, a legítima representante do autor dentro do texto, ou seja, a contadora de fato da história. Enfim, Calvino constrói sua ficção desenhando com as palavras o mundo possível que a sua imaginação criou, num processo de escrita metanarrativo e metafictional, como mostra o seguinte parágrafo:

Agora, devo **representar** as terras atravessadas por Agilulfo e por seu escudeiro durante a viagem: aqui nesta página é preciso encontrar espaço para tudo, a estrada principal cheia de poeira, o rio, a ponte, lá está Agilulfo,

²¹ “A me la badessa ha assegnato un compito diverso dal loro: lo scrivere questa storia [...]” (CALVINO, 2005, p.45).

²² “Libro, è venuta sera, mi sono messa a scrivere più svelta [...]” (CALVINO, 2005, p.78).

que passa com seu cavalo de cascos ligeiros [...] ²³ (CALVINO, 2002, p.83, grifo nosso).

E prossegue a narradora, mais adiante, no mesmo parágrafo: “Traço no papel uma linha reta, às vezes interrompida por ângulos, e é o percurso de Agilulfo. Esta outra linha cheia de garatujas e vaivéns é o caminho de Gurdulu [...]” ²⁴ (CALVINO, 2002, p.84). Embora constituam uma dupla, cavaleiro e escudeiro parecem não caminhar juntos, tal como é representado geometricamente pela narradora, numa página em branco. Ademais, ela demonstra certa pressa, ou seja, faz isso rapidamente, sem perda de tempo, o que é ilustrativo da **rapidez**, que Calvino considera como qualidade literária neste milênio, também expressa na extensão gráfica desse romance, em vista do seu reduzido número de páginas (133).

À semelhança do livro de Cervantes, o romance de Calvino trabalha a intrínseca relação entre realidade e linguagem, mas num sentido diferente. Enquanto em *Dom Quixote* existe uma reflexão constante acerca da realidade verdadeira e da realidade imaginada, posto que esta última torna-se com frequência mais verossímil (e coerente) do que a primeira – por mais irônico que isso pareça – em *O cavaleiro inexistente* realidade e linguagem ironicamente se misturam e se confundem.

Por outro lado, o encontro de Quixote com os moinhos de vento, um dos episódios inesquecíveis daquele romance, tem o seu correspondente em Calvino, quando a narradora deste, na pele de pintora, utiliza uma simples palavra apenas – ou seja, uma leve e rápida pincelada: “Aqui na margem do rio vou assinalar um **moinho**.” ²⁵ (CALVINO, 2002, p.84, grifo nosso). Ora, esta citação intertextual (paródica) ilustra os traços de **leveza** e **rapidez**, referentes a duas propostas de Calvino para a literatura deste milênio, pois, de signo lingüístico, a palavra moinho, por causa da sua ambivalência decorrente da intertextualidade implícita, parece se tornar uma espécie de símbolo literário. Assim, das seis propostas de Calvino, leveza e rapidez já são perceptíveis no romance *O cavaleiro inexistente* – texto escrito há quase cinco décadas –, pois, tal como diz a narradora, “[...] toc-toc, toc-toc, pesa pouco aquele cavaleiro sem corpo [...]” ²⁶ (CALVINO, 2002, p.83).

Enquanto a freira-narradora aparenta passar por uma crise em relação ao mundo ficcional que representa, pois, ao que parece, a escrita apenas lhe é insatisfatória, razão pela

²³ “Ora devo rappresentare le terre attraversate da Agilulfo e dal suo scudiero nel loro viaggio: tutto qui su questa pagina bisogna farci stare, la strada maestra polverosa, il fiume, il ponte, ecco Agilulfo che passa sul suo cavallo dallo zoccolo leggero [...]” (CALVINO, 2005, p.78).

²⁴ “Traccio sulla carta una linea diritta, ogni tanto spezzata da angoli, ed è il percorso di Agilulfo. Quest'altra linea tutta ghirigori e andirivieni è il cammino di Gurdulù.” (CALVINO, 2005, p.79).

²⁵ “Qui in riva al fiume segnerò un mulino.” (CALVINO, 2005, p.79).

²⁶ “[...] toc-toc toc-toc, pesa poco quel cavaliere senza corpo [...]” (CALVINO, 2005, p.78-79).

qual simula outros artifícios de representação, quando na pele de Bradamante (apaixonada por Agilulfo), a sua crise é consigo mesma, já que sofre por um amor inexistente, pois esse romance de cavalaria também satiriza o ideal de amor cortês, visto que as mulheres não se mostram nem um pouco tímidas nessa história, geralmente tomando a iniciativa da relação amorosa.

Mormente no início dos capítulos de *O cavaleiro inexistente*, a narradora assume uma postura reflexiva e auto-referencial, a exemplo do capítulo nono, em que a voz narrativa retoma a primeira pessoa:

Eu, que escrevo este livro recorrendo a documentos quase ilegíveis de uma crônica antiga, só agora me dou conta de que preenchi páginas e páginas e ainda me encontro no início da minha história: [...]. Mas este fio, em vez de fluir veloz entre meus dedos, eis que afrouxa, que se interrompe, e, se penso em quanto ainda tenho de pôr no papel de itinerários e obstáculos e perseguições e enganos e duelos e torneios, sinto que me perco.²⁷ (CALVINO, 2002, p.99).

Esta autoconsciência, que faz da narrativa uma metanarrativa, caracteriza o que Hutcheon (1991) chama de metaficção historiográfica, narrativa própria da pós-modernidade. A metaficção historiográfica acredita que seu mundo é fictício, mas reconhecidamente histórico, e que opera através de um discurso ambivalente no qual confluem os dois gêneros discursivos, o histórico e o ficcional.

Outro aspecto notável no conjunto da obra de Calvino é a maneira como ele valoriza o **olhar**, aspecto que transparece nesse romance, embora seja mais visível noutros livros do autor, especialmente em *Palomar* e *O barão nas árvores*. Em certas passagens de *O cavaleiro inexistente* fica evidente uma percepção visual cética do narrador e personagem, como no trecho a seguir, aliás, bastante satírico:

Na ponte agora passa um galope pesado: tututum!, é Gurdulu, que segue adiante agarrado ao pescoço de seu cavalo, as duas cabeças tão próximas que não se sabe se o cavalo pensa com a cabeça do escudeiro ou o escudeiro com a do cavalo. [...] Quando vê esvoaçar uma borboleta, ele põe imediatamente o cavalo atrás dela, pensando estar montado no inseto e não

²⁷ “Io che scrivo questo libro seguendo su carte quasi illeggibili una antica cronaca, mi rendo conto solo adesso che ho riempito pagine e pagine e sono ancora al principio della mia storia; [...]. Ma questo filo, invece di scorrermi veloce tra le dita, ecco che si rilassa, che s’intoppa, e se penso a quanto ancora ho da mettere sulla carta d’itinerari e ostacoli e inseguimenti e inganni e duelli e tornei, mi sento smarrire.” (CALVINO, 2005, p.94).

no cavalo e assim sai da estrada e erra pelos campos.²⁸ (CALVINO, 2002, p.84).

Aqui, o olhar do narrador parece marcado por um ceticismo que o torna incapaz de expressar a realidade de forma satisfatória, o mesmo ocorrendo com o personagem, que tem dificuldade de perceber o mundo, e isto transparece no plano lingüístico. Devido à impossibilidade de se separar realidade e linguagem, como lembra Walty (1982), pode-se inferir que Calvino queira debater nesse fragmento a maneira de se representar as coisas do mundo pela linguagem – outro indício de uma crise da representação. Neste sentido, Carlos Magno, se torna um personagem mediador no mundo ficcional criado, quando contrapõe Agilulfo e Gurdulu, em vista do particular paradoxo que os envolve em relação à existência e inexistência.

Assim também o olhar do autor, através do narrador, se mostra fragmentado e pós-moderno, porque demonstra descrença pela identidade cultural, histórica e individual, o que transparece na maneira irreverente como caracteriza o magno imperador e seu valoroso exército. Desse modo, o narrador frequentemente aparenta desconfiar da **realidade** mostrada pelo seu olhar, a tal ponto que, considerando realidade como sinônimo de **verdade**, pode-se pensar em Agilulfo como uma metáfora (ou alegoria) da própria História, cuja existência se pauta pela linguagem, através do discurso historiográfico.

— Não vejo por que você tem de se preocupar tanto com detalhes, Agilulfo – disse Ulivieri. – A própria glória das ações tende a ampliar-se na memória popular e isso prova que é glória genuína, fundamento dos títulos e das patentes por nós conquistadas.

— Não dos meus! – refutou Agilulfo. – Cada título e predicado meus foram obtidos com **ações bem analisadas e comprovadas por documentos irretorquíveis!**²⁹ (CALVINO, 2002, p.74, grifo nosso).

Nessa forma metanarrativa, ou melhor, de metaficção historiográfica, é possível encontrar um sentido mítico nesse romance de Calvino, na paródia pela busca do Santo Graal, protagonizada pelos cavaleiros do rei Arthur, que miticamente representa o caminho espiritual

²⁸ “Ora sul ponte passa um galoppo pesante: tututum! è Gurdulù che si fa avanti aggrappato al collo del suo cavallo, lê due teste così vicine che non si sa se il cavallo pensi con la testa dello scudiero o lo scudiero con quella del cavallo. [...] Quando vede svolazzare una farfalla, subito Gurdulù le spinge dietro il cadella farfalla e così esce di strada e vaga per i prati.” (CALVINO, 2005, p.79).

²⁹ “– Non vedo perché tu debba guardare tanto per il sottile, Agilulfo, – disse Ulivieri. – La gloria stessa delle imprese tende ad amplificarsi nella memoria popolare e ciò prova che è gloria genuina, fondamento dei titoli e dei gradi da noi conquistati.

– Non dei miei! – lo rimbeccò Agilulfo. – Ogni mio titolo e predicato l’ho avuto per imprese ben accertate e suffragate da documenti inoppugnabili!” (CALVINO, 2005, p.69-70).

a ser percorrido por todos e que se estende entre pares de opostos, quais sejam: entre o perigo e a bem-aventurança, entre o bem e o mal; pois não há nada de importante na vida que não exija sacrifícios e algum perigo. Em *O cavaleiro inexistente*, a irônica demanda de Agilulfo consiste em se lançar numa arriscada aventura, para conseguir provas sobre a suposta virgindade de Sofrônia, depois de passados quinze anos, cuja dúvida compromete sua posição e patente no exército de Carlos Magno.

Entretanto, a procura pelo Santo Graal, no plano lingüístico-narrativo do conjunto da obra de Calvino, remonta ao mito do labirinto e seu percurso até a cidade moderna, metaforizado pelo desejo de dar ao texto literário a multiplicidade de saídas, de interpretações, de leituras possíveis e imagináveis. É sobre isso que medita a narradora enquanto desfia o novelo que tece o hipertexto narrativo que constitui esse romance, ou seja, sobre a “substância última das coisas”, aquilo que, para Calvino, deve significar a linguagem.

Eis como a disciplina de escrivã de convento e a penitência assídua de procurar palavras e meditar sobre a substância última das coisas me transformou: aquilo que o vulgo – e eu própria até aqui – tem como delícia suprema, isto é, o enredo de aventuras em que consiste todo romance de cavalaria, agora me parece uma guarnição supérflua, um adorno frio, a parte mais ingrata de minha punição.³⁰ (CALVINO, 2002, p.99).

Assim, pode-se pensar no cavaleiro inexistente como símbolo (ou alegoria) contemporâneo da História, que constitui, na verdade, uma inexistência, segundo as mais recentes teorias. Como representação concreta de uma idéia, alegoria significa, literalmente, “dizer o outro”, que se realiza através de uma metáfora, na qual objetos e pessoas da narrativa são comparados com intenções que estão colocadas fora da narrativa. Portanto, enquanto alegoria ou metáfora, Agilulfo representaria essa intenção extratextual do autor, em relação à História. Neste sentido, os personagens, acontecimentos e cenários de uma alegoria podem ser históricos, fictícios ou fabulosos, e seu significado pode ser religioso, moral, político, individual ou satírico.

Considera-se que a fábula pertence ao tipo de narrativa alegórica cuja estrutura é composta de duas partes: o enredo e a moralidade, sendo esta última a mais importante. Muito embora o enredo contenha os elementos alegóricos que emprestam à narrativa o seu caráter lúdico, ele é escolhido de acordo com a necessidade da moral, do ensinamento, ou seja, a

³⁰ “Ecco come questa disciplina di scrivana da convento e l’assidua penitenza del cercare parole e il meditare la sostanza ultima delle cose m’hanno mutata: quello che il volgo – ed io stessa fin qui – tiene per massimo diletto, cioè l’intreccio d’avventure in cui consiste ogni romanzo cavalleresco, ora mi pare una guarnizione superflua, un freddo fregio, la parte più ingrata del mio penso.” (CALVINO, 2005, p.94).

moral antecede ao enredo, que serve apenas para legitimá-la. Certamente que, até aqui, já ficaram perceptíveis algumas “morais” sobre as quais se fundamenta o enredo de *O cavaleiro inexistente*. Contudo, ninguém melhor que o próprio Calvino para definir, em poucas linhas, os aspectos mais importantes, bem como o sentido fabular mais profundo do seu romance, conforme aparece escrito na apresentação da mais recente edição desse livro na língua original:

No Cavaleiro inexistente, como nos meus romances anteriores fantástico-morais ou lírico-filosóficos, como querem chamá-los, não propus nenhuma alegoria política, mas somente estudar e **representar** a condição do homem de hoje, a forma de sua alienação, as vias de realização de uma humanidade total.³¹ (CALVINO, 2005, p.vii, tradução e grifo nossos).

De acordo com as idéias de Spindler (1993, p.12), os três livros que compõem a trilogia *Os nossos antepassados (I nostri antenati)* podem ser considerados romances mágico-realistas. E, tanto quanto o romance *O visconde partido ao meio* (1951), *O cavaleiro inexistente* seria uma obra do **realismo mágico ontológico**, uma vez que parte de uma situação inicial absurda – uma armadura vazia que se move por vontade própria –, e prossegue de forma a lidar com os problemas advindos dessa situação, rumo a um final imprevisível. Entretanto, por tomar de empréstimo elementos de fonte popular – neste caso, a novela de cavalaria medieval – esse livro também se aproxima do **realismo mágico antropológico**, em que, segundo aquele estudioso, o narrador normalmente possui “duas vozes”, pois narra tanto de forma racional (e realista), como da perspectiva do crente em magia. Esse tipo de realismo mágico considera o “inconsciente coletivo” de um grupo étnico ou social, no que se refere aos seus mitos e a sua cultura, enquanto o realismo mágico ontológico apresenta o sobrenatural como natural, i.e., como se não ofendesse à razão. Não fornece quaisquer explicações sobre sua ocorrência, e nem se preocupa em convencer o leitor, visto que, segundo Spindler (1993, p.10), “[a] palavra ‘mágico’ aqui se refere às ocorrências inexplicáveis, prodigiosas ou fantásticas que contradizem as leis do mundo natural e não possuem explicação convincente”, no que se enquadra o enredo de *O cavaleiro inexistente*, que Calvino considera uma história que ilustra os vários graus da existência humana.

³¹ “Nel Cavaliere inesistente, come nei miei due precedenti romanzi fantástico-morali o lírico-filosofici come si vogliono chiamare, non mi sono proposto alcuna allegoria politica, ma solo di studiare e rappresentare la condizione dell’uomo di oggi, il modo della sua «alienazione», le vie di raggiungimento d’un’umanità totale.” (CALVINO, 2005, p. vii).

O cavaleiro inexistente é uma história sobre os diversos graus da existência do homem, suas relações entre existência e consciência, entre sujeito e objeto, sobre nossa possibilidade de auto-realização e de entrar em contato com as coisas; é uma transfiguração de conceitos e interpretações líricas, que aparecem continuamente hoje na pesquisa filosófica, antropológica, sociológica, histórica [...] ³² (CALVINO, 2005, p.vii, nossa tradução).

Como vimos, a intenção maior do autor nesse livro foi elevar o homem contemporâneo na sua dignidade, pela representação da condição fragmentada dele, hoje em dia. Enfim, percebemos que a tarefa imposta pela madre superiora à irmã narradora dessa história tornou-se árdua a maior parte do tempo, fazendo configurar-se nesse romance uma problemática em torno do jogo da representação, colocando em xeque as suas potenciais possibilidades. Decerto que, além dela, há mais personagens (inclusive de outros romances do autor) que também têm dificuldade de enunciar o mundo, ou melhor, de expressar sua relação com o mundo através da linguagem, no que se evidencia uma insuficiência da linguagem verbal. Aliás, nos três romances que compõem a trilogia *Os nossos antepassados* transparece essa preocupação de Calvino com o ato de escrever literatura, ou seja, de representar pela linguagem da ficção. Contudo, no próximo capítulo (ou seção) deste trabalho, veremos novamente delinear-se uma “crise da representação”, apenas que sob um novo prisma, ao estudarmos o romance *O enteado*, de Juan Saer.

³² “Il Cavaliere inesistente è una storia sui vari gradi d’esistenza dell’uomo, sui rapporti tra esistenza e coscienza, tra soggetto e oggetto, sulla nostra possibilità di realizzare noi stessi e di entrare in contatto con le cose; è una trasfigurazione in chiave lirica di interpretazioni e concetti Che ricorrono continuamente oggi nella ricerca filosofica, antropológica, sociologica, storica [...]” (CALVINO, 2005, p.vii).

5 O ENTEADO: ALTERIDADE E IDENTIDADE NA REPRESENTAÇÃO DAS MEMÓRIAS DE UM NARRADOR-POETA

Todo romance é, por pouco que seja, poema; todo poema é, em algum grau, narrativa. (TADIÉ, 1978, p.6).

A literatura é uma manifestação social, artística e cultural de que se vale o homem para exprimir seus anseios e suas visões de mundo. Sendo representada esteticamente pela **linguagem**, evidencia a consciência de um povo sobre si mesmo, sobre a sua **existência e identidade**, o que caracteriza a sua dimensão histórica, a ponto de transformar o texto literário em objeto de pesquisa na mão de historiadores.

Nesse sentido, há romances que se encontram no cruzamento da utopia do sonho europeu com a realidade épica da conquista hispano-americana, como se configura *O enteado*, de Juan José Saer, romance cuja história, que se passa na época das navegações para o Novo Mundo, é contada muito tempo depois por um velho narrador-protagonista. Órfão de pai e mãe, esse então jovem narrador aos quinze anos se alista como marinheiro (grumete) de um navio que atinge, após longa e árdua jornada, as margens do Rio da Prata. Desembarcando com outros tripulantes para um primeiro reconhecimento da terra, de súbito, esse pasmado grumete presencia o brutal assassinio dos marinheiros e do próprio capitão pelos nativos da tribo *Colastiné*, os quais, sem razão aparente, lhe poupam a vida e o levam para a aldeia em que habitam, onde será tratado de maneira enigmática e contraditória, visto que, ora com deferência, ora com indiferença.

O protagonista convive pacificamente dez anos com os índios, presenciando muitos rituais andrófagos, semelhantes ao que assistira, perplexo, quando chegara à aldeia, qual seja, o esquartejamento dos corpos e a posterior comilança da carne assada dos seus companheiros de navegação. Eram banquetes de que todos participavam (com exceção dos assadores), seguidos de orgias incríveis praticadas até por crianças e velhos – evento que durava dias e que os mergulhava num entorpecimento profundo, do qual aqueles que sobreviviam, emergiam lenta e sombriamente debilitados, quando não violentados ou feridos. Decerto pela sua pouca idade, o grumete não consegue atinar com o sentido pleno daquilo, no período em que permaneceu na aldeia; porém, depois de liberto, e já decorridos sessenta anos do seu regresso à civilização, vendo-se velho e próximo da morte, obstina-se em recuperar aquela vivência pela memória, para – através do completo entendimento daquela cultura estranha –

entender por que e o quanto isso lhe afetou a vida; ou seja, o que essa tão incomum experiência produziu na pessoa dele, no homem que ele se tornou (o que se torna, então, o *leitmotiv* do romance).

De acordo com o famoso relato etnográfico sobre a população nativa sul-americana, datado de meados do século dezesseis – *Duas viagens ao Brasil* (1974), de Hans Staden –, a antropofagia praticada pelos indígenas devia-se tão-somente a sua natural hostilidade contra o intruso-invasor, contrariando o mito do bom selvagem que circulou no período das grandes navegações. Já no romance *O enteado*, parece haver um sentido arcaico (mítico) por trás de tudo, não apenas devido à passagem ininterrupta do canibalismo para a orgia tribal – o que agrega dois eventos distintos num único e longo ritual carnavalizado –, mas por se tratar de um acontecimento sazonal, que ocorre a cada verão.

Embora uma indeterminação espaço-temporal cerque o romance por inteiro, a princípio a narrativa de *O enteado* lembra um romance de viagem com marcas de relato etnográfico, em cujas entrelinhas se percebe um viés histórico, em que o autor, tacitamente, retoma o debate sobre a Conquista Hispânica Americana, dialogando com outras vozes autorais e outros vieses (antropológico e sociológico) sobre essa polêmica questão, a exemplo do fragmento seguinte, que retoma o mito do paraíso terreal, investigado no livro *Visão do Paraíso* (1994), de Buarque de Holanda.

Os homens que habitam nas imediações têm a cor do barro da costa, como se eles também tivessem sido engendrados pelo rio, o que iria dizer ao padre Quesada anos mais tarde, quando ouviria minhas descrições, que eu tinha vivido durante dez anos, sem me dar conta, na vizinhança do paraíso, que na carne desses homens havia ainda vestígios do barro do primeiro, que esses homens eram, sem dúvida, a descendência putativa de Adão.¹ (SAER, 2002, p.38-39).

De acordo com obras como *A conquista da América*, de Todorov, ou *O paraíso destruído*, de Las Casas, muito pior do que a hostilidade dos silvícolas americanos foi a maneira sanguinária como se processou a conquista da América espanhola. Na realidade, os autores supracitados não apenas retomam, em maior ou menor grau, as teorias antagônicas acerca da bondade e (ou) da maldade do homem natural (selvagem) que circularam na época do Renascimento, mas revelam o caráter extremamente cruel do conquistador, como nos

¹ “Los hombres que habitan en las inmediaciones tienen el color del barro de la costa, como si también ellos hubiesen sido engendrados por el río, lo que haría decir al padre Quesada años más tarde, cuando oíría mis descripciones, que yo había vivido durante diez años, sin darme cuenta, en la vecindad del paraíso, que en la carne de esos hombres había todavía vestigios del barro del primero, que esos hombres eran sin duda la descendencia putativa de Adán”. (SAER, 2005, p.42).

lembra, a certa altura, a narrativa de *O enteado*: “[...] desde que marinheiros e soldados tinham começado a desembarcar nelas, um relento de morte flutuava nessas terras que muitos confundiram, no início, com o Paraíso.”² (SAER, 2002, p.142).

No romance de Saer, os índios *Colastiné* aparentemente se mostram um povo hostil e estranho, visto que assassino e antropófago, a exemplo da tribo dos Caetés, que em 1556 devorou o bispo Sardinha no litoral baiano, segundo narra a História. Também no Brasil, há registros de canibalismo praticado pela nação Tupinambá, que devorava sem qualquer cerimônia os inimigos que morriam no campo de batalha, assim como acontecia de levarem prisioneiros de guerra vivos para a tribo, aos quais era permitido conviver por meses e até anos – tempo em que exerciam trabalhos e podiam chegar a casar-se e constituir família. Mas, o tratamento que recebiam era ambivalente, porque eram tratados ora com respeito, ora com desdém, até que, num certo momento, se dava o desenlace, ou seja, o prisioneiro era sumariamente devorado (ALBORNOZ, 2003, p.67).

A respeito das fontes que inspiraram a construção do enredo de *O enteado*, o autor declarou ter-se baseado num dado histórico real, i.e., no insucesso da expedição de Juan Díaz de Solís na região do Rio de la Plata no ano de 1515, em que o capitão e tripulantes foram emboscados e mortos por um grupo de índios, sendo o grumete o único sobrevivente da matança. “Solís desembarcou com um pequeno grupo de marinheiros e imediatamente foram atacados pelos índios que os comeram crus na frente dos outros que estavam no barco e que olhavam a cena assombrados.”³ (SCHWARTZ, 2003, tradução nossa).

Francisco del Puerto (era o nome do grumete) convive com os índios *Colastiné* durante dez anos, ao cabo dos quais é resgatado, voltando para a civilização, mas não sem antes revelar a existência e os hábitos gastronômicos daquela tribo, o que teria desencadeado seu extermínio total nas mãos dos conquistadores. Para o autor, o fato de Solís e os outros marinheiros terem sido comidos não é algo tão enigmático ou surpreendente, posto que a antropofagia era praticada pelos nativos sul-americanos naquela época. Na verdade, o que parece ter intrigado Saer, a ponto de motivá-lo a escrever essa ficção, foi a “adoção” do jovem grumete pelos índios antropófagos, segundo dá a entender numa entrevista, quando de sua passagem pelo Brasil: “O grumete que os índios haviam deixado vivo é um personagem

² “[...] desde que marineros y soldados habían empezado a desembarcar en ellas, un relento de muerte flotaba en esas tierras que muchos habían confundido al principio con el Paraíso.” (SAER, 2005, p.167).

³ “Solís bajó con un pequeño grupo de marineros e inmediatamente fueron atacados por los índios que se los comieron crudos frente a los otros que estaban en el barco y que miraban la escena asombrados.”

misterioso de que se sabe muito pouco. Sabe-se simplesmente que se chamava Francisco do Porto porque era órfão.”⁴ (SCHWARTZ, 2003, tradução nossa).

De acordo com pesquisadores (PONS, 1997 apud ALBORNOZ, 2003, p.66), não se tem notícia de qualquer documento no qual o grumete sobrevivente houvesse registrado suas vivências. Por isso o romance de Saer foi construído sobre um silêncio total, uma vez que do grumete histórico (Francisco do Porto) não ficou nenhum relato, nada a respeito da sua experiência como cativo e testemunha da antropofagia praticada pelos índios. Mas há indícios de que existiu realmente uma tribo indígena de nome *Colastiné* na Argentina, ainda que dela só se conheça o nome. Aliás, vale mencionar que na província de Santa Fé há dois povoados com esse nome – Colastiné Norte e Colastiné Sul –, e que Saer viveu no primeiro deles durante uma parte de sua vida. Entretanto, segundo Albornoz (2003, p.66), a falta de alusões específicas dentro da obra – não há qualquer menção ao nome do grumete-protagonista – propicia ao autor liberdade para recriar e recontar uma história que se move sempre nessa linha nebulosa entre o real e o fictício, ou seja, em algum ponto entre as referências históricas precisas e o passado real e inequívoco, onde se debate a tensão – de fundamental importância dentro do romance – entre o histórico e o imaginário.

Ainda que as diversas culturas indígenas possuam seus mitos e crenças particulares, ou melhor, suas próprias realidades e verdades, tal como relata, a certa altura, o enteado, a maneira de viver dos *Colastiné* revelou-se bizarra aos olhos dos conquistadores, que sequer distinguiam entre uma tribo e outra – ou seja, para eles, todos os índios eram iguais. Entretanto, como nos recorda Franco (1937, p.34), com base em depoimentos de viajantes do século XVI, comparando-se o índio com o europeu, já existia naquele tempo a idéia “[...] de que o ser que vive à lei da natureza é sempre mais perfeito do que o deformado pela civilização.” Segundo a visão idealizada (e edenista) daquela época, os índios se mostravam dóceis, inocentes e prestativos (como aparecem na carta de Caminha), vivendo num regime de absoluto comunismo, pois ignoravam a propriedade, a moeda e o comércio. Ademais, eram inteiramente livres, sem reis ou chefes, cada qual sendo rei de si próprio: “Esta liberdade social era completada por absoluta liberdade moral, pois não tinham nenhuma espécie de religião e desconheciam os templos e os ídolos.” (FRANCO, 1937, p.37).

No mundo ficcional do romance *O enteado*, a par da antropofagia e das orgias coletivas, os índios *Colastiné* morriam muito cedo; e, na estranha linguagem que praticavam, as palavras tinham significados múltiplos, às vezes totalmente opostos, que dificultavam para

⁴ “El grumete que los índios habían dejado vivo es un personaje misterioso del que se sabe muy poco. Se sabe simplemente que se llamaba Francisco del Puerto porque era huérfano.”

o grumete a aprendizagem da língua e, por conseguinte, a apreensão da cultura. Ao relatar aquela experiência, sessenta anos depois, com frequência suas recordações se tornam incertas e duvidosas, e se convertem em aporias discursivas, emprestando certa ambigüidade ao relato: “[...] e tudo o que creio saber deles me vem de indícios incertos, de lembranças duvidosas, de interpretações; assim, de certo modo, meu relato também pode significar muitas coisas simultaneamente, sem que nenhuma, vinda de fontes tão pouco claras, seja necessariamente certa.”⁵ (SAER, 2002, p.150).

Por outro lado, não passa despercebido no plano discursivo dessa narrativa, e também no plano diegético (como se verá adiante), um importante debate sobre a maneira de se representar as coisas do mundo, posto que não se tem somente um velho marinheiro que nos conta a sua história, mas um narrador que escreve poeticamente as suas memórias. Por isso, a construção da ficcionalidade se processa, simultânea, nos dois níveis narrativos: no nível lingüístico (na forma de uma poética ficção autobiográfica) e no supralingüístico (em que as ações e eventos sucessivos constituem uma história).

Nesse sentido, dois aspectos do fazer literário transparecem concomitantes no relato do narrador de Saer, quais sejam, a *representação* e a *poeticidade*, pois, embora predomine na linguagem o sentido denotativo das palavras e frases, percebe-se nelas uma forte conotação poética. Esta poeticidade nos permite caracterizar esse velho marinheiro como narrador-poeta, uma vez que efetua uma representação poética da sua experiência de mundo, numa linguagem narrativa praticamente lírica – cujo valor verbal agrega um admirável senso estético, que se traduz pelo ritmo e pelas imagens que evoca –, o que chega a ameaçar o conteúdo, a ação, a intriga e todos os elementos tradicionais da narrativa.

Tal como diz Bakhtin (2002, p.135, grifo do autor), “[o] discurso do sujeito falante no romance não é apenas transmitido ou reproduzido, mas *representado artisticamente* e, à diferença do drama, *representado pelo próprio discurso* (do autor).” É o que se observa no caso de *O enteado*, ou seja, a linguagem narrativa exhibe uma considerável beleza artística, pois a representação não se processa apenas verbalmente, mas esteticamente, como se percebe logo no parágrafo introdutório (reproduzido abaixo), que já prenuncia a nuance poética do romance.

Dessas costas vazias me restou, sobretudo, a abundância de céu. Mais de uma vez me senti diminuído sob esse azul dilatado: na praia amarela, éramos

⁵ “[...] y todo lo que creo saber de ellos me viene de indicios inciertos, de recuerdos dudosos, de interpretaciones, así que, en cierto sentido, también mi relato puede significar muchas cosas a la vez, sin que ninguna, viniendo de fuentes tan poco claras, sea necesariamente cierta.” (SAER, 2005, p.176).

como formigas no centro de um deserto. E se, agora que sou um velho, passo meus dias nas cidades, é porque nelas a vida é horizontal, porque as cidades dissimulam o céu. Lá, de noite, ao contrário, dormíamos, a céu aberto, quase achatados pelas estrelas. Estavam como ao alcance da mão e eram grandes, inumeráveis, sem muito negrume entre uma e outra, quase faiscantes, como se o céu tivesse sido a parede perfurada de um vulcão em atividade que deixasse entrever, por seus orifícios, a incandescência interna. ⁶ (SAER, 2002, p.11).

Nota-se o predomínio da primeira pessoa verbal desde o início da narração, e também a utilização da comparação (ou símile), através da partícula “como”, na configuração da linguagem literária. Entre os muitos adjetivos e substantivos, destacam-se os referentes às cores e luzes (“azul”, “amarela”, “negrume”, “faiscantes” e “incandescência”) como elementos sensíveis da configuração narrativa, pois conformam um espaço ficcional pleno de imagens-impressões que sublinham o caráter sensível dos objetos no mundo. Nesse discurso poético, por outro lado, a pontuação marca adequadamente o ritmo da voz narrativa, e assim acontece no romance inteiro, o que nos faz percebê-la bem pausada, como se pesasse bem cada palavra enunciada, passando-nos a idéia de um narrador autoconsciente, e que sua narrativa, baseada em lembranças e reminiscências, seja fruto de uma profunda reflexão.

A partir daí, esse narrador-poeta retrocede ainda mais no tempo diegético, dando seguimento ao seu relato autobiográfico. A oração que inicia o segundo parágrafo, revela a sua orfandade: “A orfandade me empurrou aos portos.” ⁷ (SAER, 2002, p.11). De certo modo, essa afirmação preconiza uma possibilidade eventual de adoção, ainda que o protagonista tenha crescido no ambiente portuário, que ele, na época um moleque de recados, guardou na memória todos aqueles anos e recorda depois de velho. A descrição do cenário das docas ativa o nosso imaginário:

O odor do mar e do cânhamo umedecido, as velas lentas e rígidas que se afastam e se aproximam, as conversações de velhos marinheiros, perfume múltiplo de especiarias e amontoamento de mercadorias, prostitutas, álcool e capitães, som e movimento: tudo isso foi meu berço, minha casa, me deu

⁶ “De esas costas vacías me quedó sobre todo la abundancia de cielo. Más de una vez me sentí diminuto bajo ese azul dilatado: en la playa amarilla, éramos como hormigas en el centro de un desierto. Y si ahora que soy un viejo paso mis días en las ciudades, es porque en ellas la vida es horizontal, porque las ciudades disimulan el cielo. Allí, de noche, en cambio, dormíamos, a la intemperie, casi aplastados por las estrellas. Estaban como al alcance de la mano y eran grandes, innumerables, sin mucha negrura entre una y otra, casi chisporroteantes, como si el cielo hubiese sido la pared acribillada de un volcán en actividad que dejase entrever por sus orificios la incandescencia interna.” (SAER, 2005, p.9).

⁷ “La orfandad me empujó a los puertos.” (SAER, 2005, p.9).

uma educação e me ajudou a crescer, ocupando o lugar, até onde alcança minha memória, de um pai e uma mãe.⁸ (SAER, 2002, p.11-12).

Pode-se observar no período acima um tom nobre na sinédoque “velas”, palavra que, empregada no lugar de “navios”, remonta vagamente à poesia épica. A forma do significante parece impor certo ritmo à narração, como se vê pelas assonâncias (afastam/aproximam; especiarias/mercadorias), também presentes no texto original, e em palavras contíguas (“acunó/ayudó, padre/madre”). Além disso, a presença de conjunções aditivas e a cadência imposta pela pontuação ajudam a compor o ritmo narrativo desse fragmento do relato (em português e espanhol) que produz imagens-impressões na mente do leitor.

À primeira vista, o título do romance, *O enteado*, sugere uma relação de parentesco entre personagens da história, em conformidade com o significado dicionarizado da palavra “enteado”⁹. Mas, à medida que o velho narrador compõe o seu relato, desfiando o novelo da memória, essa relação se confirma no plano diegético de maneira incomum, pois consiste na peculiar “adoção” do grumete pelos índios que o aprisionam. Depois de capturado, e recém-chegado à aldeia indígena, nunca como naquele momento o grumete órfão sentira tanto na pele a sua infeliz condição de pobre “enteado da fortuna”, como denotam as muitas linhas poéticas que ele mesmo escreve, sessenta anos depois.

Toda vida é um poço de solidão que vai se aprofundando com os anos. E eu, que venho mais que outros do nada, por causa de minha orfandade, já estava advertido desde o princípio contra essa aparência de companhia que é uma família. Mas nessa noite minha solidão, já grande, se tornou, de repente, desmesurada, como se, nesse poço que se aprofunda pouco a pouco, o fundo, brusco, tivesse cedido, deixando-me cair no negrume. Deitei desconsolado no chão e me pus a chorar. Agora que estou escrevendo, que o pequeno risco de minha pluma e os rangidos de minha cadeira são os únicos ruídos que soam nítidos na noite, que minha respiração inaudível e tranqüila sustenta minha vida, que posso ver minha mão, a mão enrugada de um velho, deslizando da esquerda para direita e deixando um traço negro à luz da lâmpada, compreendo que, lembrança de um acontecimento verdadeiro ou imagem instantânea, sem passado ou futuro, forjada frescamente por um delírio agradável, esse menino que chora no mundo desconhecido assiste, sem saber, a seu próprio nascimento. [...] Enteados também, eu nascia sem saber, e, como o menino que sai, ensangüentado e atônito, dessa noite escura que é o ventre de sua mãe, não podia fazer outra coisa que começar a chorar. Do outro lado das árvores, vinha-me, constante, o rumor das vozes rápidas e

⁸ “El olor del mar y del cânamo humedecido, las velas lentas y rígidas que se alejan y se aproximan, las conversaciones de viejos marineros, perfume múltiple de especias y amontonamiento de mercaderías, prostitutas, alcohol y capitanes, sonido y movimiento: todo eso me acunó, fue mi casa, me dio una educación y me ayudó a crecer, ocupando el lugar, hasta donde llega mi memoria, de un padre y una madre.” (SAER, 2005, p.9-10).

⁹ É considerado **enteado** o filho do matrimônio anterior em relação ao atual cônjuge de seu pai ou de sua mãe.

estridentes e o odor matricial desse rio desmesurado, até que por fim adormeci.¹⁰ (SAER, 2002, p.40-41).

Nesta passagem, observamos que a pontuação, necessária para evitar que a narração se confunda com a poesia, organiza as unidades rítmicas e regula o som das palavras, de maneira a combinar o rigor formal da narrativa moderna com a intensidade da percepção poética do mundo. Digna de nota é a intensa autoconsciência do narrador em relação ao ato da escrita, como para fixar esse momento, a fim de, efetivamente, distinguir o presente da narração do passado rememorado. O processo morfossintático pelo qual a linguagem se constrói narrativamente responde, através dos mecanismos de materialização e presentificação, pelas imagens e impressões que a leitura do texto evoca. Isto sem falar na riqueza lexical que transparece nos detalhes das descrições, na abundância de adjetivos e nas analogias efetuadas por comparação (ou símile), através da partícula *como*, que se revela, na narrativa, não apenas um recurso retórico de figura de linguagem, mas um dos elementos-chave da organização textual do romance, no tocante à configuração poética.

Massaud Moisés relaciona nove traços que caracterizam um texto como narrativa poética; dentre os quais há dois que, em certa medida, se fazem notar no discurso do narrador de Saer, quais sejam:

[...] 3) a narrativa é um espetáculo rememorado, por entre névoas de incerteza, ou sutilezas oníricas, como se transcorresse no interior do “eu”: a narrativa desdobra-se na mente de quem a vai tecendo, como se desfiasse o novelo da memória, se abandonasse ao devaneio ou pervagasse os confins do sonho; 4) a vaguidade, ocasionada pela ambigüidade do relato, conduz as reminiscências [...] (MOISÉS, 2003, p.29).

Por sua vez, Tzvetan Todorov, em *As estruturas narrativas*, diferencia basicamente a estrutura da poesia e a da ficção, quando diz que a narrativa ficcional se move numa linha

¹⁰ “Toda vida es un pozo de soledad que va ahondándose con los años. Y yo, que vengo más que otros de la nada, a causa de mi orfandad, ya estaba advertido desde el principio contra esa apariencia de compañía que es una familia. Pero esa noche, mi soledad, ya grande, se volvió de golpe desmesurada, como si en ese pozo que se ahonda poco a poco, el fondo, brusco, hubiese cedido, dejándome caer en la negrura. Me acosté, desconsolado, en el suelo, y me puse a llorar. Ahora que estoy escribiendo, que el rasguído de mi pluma y los crujidos de mi silla son los únicos ruidos que suenan, nítidos, en la noche, que mi respiración inaudible y tranquila sostiene mi vida, que puedo ver mi mano, la mano ajada de un viejo, deslizándose de izquierda a derecha y dejando un reguero negro a la luz de la lámpara, me doy cuenta de que, recuerdo de un acontecimiento verdadero o imagen instantánea, sin pasado ni porvenir, forjada frescamente por un delirio apacible, esa criatura que llora en un mundo desconocido asiste, sin saberlo, a su propio nacimiento. [...] Entenado y todo, yo nacía sin saberlo y como el niño que sale, ensangrentado y atónito, de esa noche oscura que es el vientre de su madre, no podía hacer otra cosa que echarme a llorar. Del otro lado de los árboles me fue llegando, constante, el rumor de las voces rápidas y chillonas y el olor matricial de ese río desmesurado, hasta que por fin me quedé dormido.” (SAER, 2005, p.44-45).

horizontal, onde se vê o que “cada acontecimento provoca”, enquanto na poesia quer-se saber o que “cada acontecimento é”. Para esse autor, numa mesma obra sempre se encontram juntos elementos da ficção e da poesia. “Sabe-se que a poesia se funda essencialmente sobre a simetria, sobre a repetição (sobre uma ordem espacial) enquanto a ficção é construída sobre relações de causalidade (uma ordem lógica) e de sucessão (uma ordem temporal).” (TODOROV, 1969, p.183).

Nesse sentido, se há passagens de *O enteado* que revelam indícios de narrativa poética, de acordo com Moisés (2003), existem diversas outras que apresentam elementos característicos da ficção narrativa, conforme Todorov (1969), a exemplo do seguinte trecho, que nos evoca imagens pelas quais temos a impressão de que a ação ocorre a nossa frente:

O homem, como que atordoado, ficou olhando a mulher. Não parecia enojado, nem humilhado, pelo que acabava de acontecer. Seu membro, tão peremptório até a poucos momentos, desinchou de repente e desapareceu entre as pernas; seu olhar vidrado se perdeu entre as árvores, mais com distração do que com indiferença. Era evidente que a mulher que, como o norte a bússola, havia estado atraindo o homem, já não ocupava nenhum lugar em seus pensamentos. Também nos meus sua presença era incerta: **aparecera, brusca e obscena, diante de meus olhos, na transparência do dia e, depois de desdobrar nela seus gestos inusuais, desaparecera desdenhosa, entre a multidão,** não menos incerta dois ou três minutos depois de sua desapareição do que agora, sessenta anos depois, **em que a mão frágil de um velho, à luz de uma vela, se empenha em materializar, com a ponta da pluma, as imagens que lhe manda, não se sabe como, nem de onde, nem por que, autônoma, a memória.**¹¹ (SAER, 2002, p.68, grifo nosso).

Segundo Lefebvre (1980, p.47, grifo do autor), a linguagem literária difere da linguagem cotidiana “[...] porque possui *simultaneamente* os caracteres de *materialização*¹² (do significante) e de *presentificação*¹³ (do significado).” Na verdade, são qualidades mutuamente dependentes que, de maneira solidária, produzem a **imagem**. Ou seja, as

¹¹ “El hombre, como aturcido, se quedó mirándola. No parecía enojado ni humillado por lo que acababa de suceder. Su Miembro, tan perentorio hasta hacía unos momentos, se desinfló de golpe y desapareció entre las piernas; su mirada vidriosa se perdía entre los árboles más con distracción que con indiferencia. Era evidente que la mujer que, como el norte a la brújula, había estado atrayéndolo, ya no ocupaba ningún lugar en sus pensamientos. También en los míos su presencia era incierta: había aparecido, brusca y obscena, ante mis ojos, en la transparencia del día y, después de desplegar en ella sus gestos inusuales, había desaparecido desdenhosa, entre la muchedumbre, no menos incierta dos o tres minutos después de su desaparición que ahora, sesenta años después, en que la mano frágil de un viejo, a la luz de una vela, se empeña en materializar, con la punta de la pluma, las imágenes que le manda, no se sabe cómo, ni de dónde, ni porqué, autónoma, la memoria.” (SAER, 2005, p.78).

¹² A noção de **materialização** refere-se aqui à materialidade do significante, enquanto figura, forma e aparência, conforme Lefebvre (1980, p.46).

¹³ Assim também a noção de **presentificação** é aqui empregada como “a impressão de estar em presença de um certo real”, de acordo com Lefebvre (1980, p.42).

imagens evocadas pela leitura da narrativa se constituem através da materialização do significante e da presentificação do significado – processo conduzido pela intencionalidade literária (literariedade), tal como ilustra esse texto de Saer.

Entretanto, a predominância da narração em primeira pessoa ¹⁴ supõe um apelo emotivo que intensifica a poeticidade narrativa de *O enteado* e dá-lhe o aspecto de romance autobiográfico, que registra, sobretudo, a intimidade da experiência vivida pelo grumete espanhol – narrador autodiegético, segundo Reis e Lopes (1988, p.118-121). Neste sentido, a narrativa se constitui de forma monofônica, pois é sempre o mundo visto pela perspectiva desse narrador-poeta, que revela certos traços do comportamento e do *modus vivendi* do sujeito-lírico, segundo Todorov (1980, p.102), quais sejam: existência bem simples – o velho narrador alimenta-se apenas de pão, azeitonas e vinho, enquanto escreve sobre a experiência vivida sessenta anos atrás –, contemplação, reflexão e interesse pelo espetáculo do mundo, buscando nele a sua essência e o seu sentido. Logo, tudo ao redor desse grumete se torna simbólico, especialmente enquanto refém dos índios – espaço que abrange a areia da praia (o solo) e o leito do rio, e também o céu e o sol, a lua e as estrelas, e até as árvores e o casario da aldeia – o que faz esse entorno revestir-se de poesia.

Saer prodigaliza-se, nesse romance, pela extensão dos seus parágrafos e períodos, no discurso introspectivo do narrador-protagonista, conforme ilustra o seguinte fragmento, no qual se percebe alguma poeticidade. Trata-se de outro momento de reflexão desse narrador-poeta; mas, agora, a consciência do instante presente é forte o bastante para contrapor-se às reminiscências.

As paredes brancas, a luz da vela que faz tremer, cada vez que se estremece, minha sombra na parede, a janela aberta para a madrugada silenciosa na qual a única coisa que se ouve é o pequeno risco da pluma e, de quando em quando, os rangidos da cadeira, as pernas que, com câibras, se remexem debaixo da mesa, as folhas que vão preenchendo com minha escritura lenta e que vão se encimar com as já escritas, produzindo um estalo particular que ressoa na peça vazia – contra este muro espesso vêm se chocar, depois do jantar, se não for um entressonho rápido e frágil, o vivido. Se o que manda, periódica, a memória, consegue rachar esta espessura, uma vez que o que se filtrou vai se depositar, ressecado, como escória, na folha, a persistência espessa do presente se recompõe e se torna outra vez muda e lisa, como se nenhuma imagem vinda de outras paragens a tivesse atravessado. São essas outras paragens, incertas, fantasmagóricas, não mais palpáveis que o ar que respiro, o que deveria ser minha vida. E, entretanto, por momentos, as imagens crescem, dentro, com tanta força, que a espessura se apaga e eu me

¹⁴ Algumas vezes, o narrador chega a referir-se a si mesmo na terceira pessoa: “Nessa situação tão estranha estão à espera dele, grumete, adversidades complementares.” (SAER, 2002, p.15). / “En esa situación tan extraña le esperan, el grumete, adversidades suplementarias.” (SAER, 2005, p.14).

sinto como num vaivém, entre dois mundos: o tabique fino do corpo que os separa se torna, ao mesmo tempo, poroso e transparente, e neste instante é como se fosse agora que estou na grande praia semicircular, que atravessa, de quando em quando, em todas direções, corpos compactos e nus, e na qual a areia frouxa, em desordem por causa das pegadas desfeitas, mostra, aqui e ali, detritos ressecados depositados pelo rio constante, pontas de paus negros queimados pelo fogo e pela intempérie, e até mesmo a presença invisível do que é estranho à experiência.¹⁵ (SAER, 2002, p.69).

Neste fragmento, as temporalidades se entrecrocavam, resultando num jogo de imagens que dividem o protagonista entre presente e passado. Ao descrever em pormenores o ambiente e o ato da escrita, o narrador parece se distanciar da sua própria figura nesse momento, como se observasse a si mesmo nessa ocupação. Assim, ele se assegura da sua realidade existencial nesse presente, uma vez que as recordações têm o poder de transportá-lo para longe dali, num outro tempo e noutro lugar.

A vaguidade e as incertezas dessas lembranças, ora rememoradas, tornam opaco e inadequado o discurso desse narrador em certas passagens do romance – caso em que se faz necessário voltar na leitura, e isso demanda certo tempo e atenção (também considerando o tamanho dos parágrafos). Entretanto, essa estratégia narrativa faz recordar a intencionalidade literária, e nos perguntamos se essa extensão dos parágrafos seria um artifício, um recurso de que lança mão esse narrador-poeta para deixar o seu relato mais ambíguo e filosófico, ou seja, marcado pela poesia. Nas palavras de Paulo César Thomaz (2002):

[...] o aparente encadeamento linear do relato, que se torna a cada momento mais denso em razão da complexidade dos processos significantes em jogo, tem o curso reconfigurado pelo alvoroço resultante do uso excessivo da lucidez e da palavra argumentativa – muitas vezes cética – por parte da personagem protagonista, no esforço hermenêutico de decifrar a si mesma e a cosmovisão indígena. As interrogações acerca do sentido da experiência e realidade humana emergem então em meio a esses espaços e temporalidades,

¹⁵ “Las paredes blancas, la luz de la vela que hace temblar, cada vez que se estremece, mi sombra en la pared, la ventana abierta a la madrugada silenciosa en la que lo único que se oye es el rasguído de la pluma y, de tanto en tanto, los crujidos de la silla, las piernas que, acalambradas, se remueven debajo de la mesa, las hojas que voy llenando con mi escritura lenta y que van a encimarse con las ya escritas, produciendo un chasquido particular que resuena en la pieza vacía – contra este muro espeso viene a chocar, si no es un entresueño rápido y frágil después de la cena, lo vivido. Si lo que manda, periódica, la memoria, logra agrietar este espesor, una vez que lo que se ha filtrado va a depositarse, reseco, como escoria, en la hoja, la persistencia espesa del presente se recompone y se vuelve otra vez muda y lisa, como si ninguna imagen venida de otros parajes la hubiese atravesado. Son esos otros parajes, inciertos, fantasmales, no más palpables que el aire que respiro, lo que debiera ser mi vida. Y sin embargo, por momentos, las imágenes crecen, adentro, con tanta fuerza, que el espesor se borra y yo me siento como en vaivén, entre dos mundos: el tabique fino del cuerpo que los separa se vuelve, a la vez, poroso y transparente y pareciera ser que es ahora, ahora, que estoy en la gran playa semicircular, que atraviesan, de tanto en tanto, en todas direcciones, cuerpos compactos y desnudos, y en la que la arena floja, en desorden a causa de las huellas deshechas, deja ver, aquí y allá, detritos rescos depositados por el río constante, puntas de palos negros quemados por el fuego y por la intemperie, y hasta la presencia invisible de lo que es extraño a la experiencia.” (SAER, 2005, p.78-80).

construídos discursivamente, de forte poder simbólico e poético, que as matizam e contaminam. Porém, as distendidas ações discursivo-especulativas da personagem protagonista que buscam atingir uma positividade não deixam de questionar concomitantemente o que as palavras designam e o processo mesmo de significação, seu sistema de significantes e significados.

Além do mais, esse referido questionamento (metalingüístico) ocorre concomitante nos níveis lingüístico-narrativo e supralingüístico-diegético do romance, em vista da estranha linguagem praticada pelos nativos, em que uma mesma palavra podia significar coisas antagônicas. Assim, por meio do seu narrador-poeta, o autor desenvolve um fecundo trabalho com a linguagem no que concerne ao plano formal da narrativa (significante), e ao plano do conteúdo diegético (significado), pois, ao se fechar sobre si mesma enquanto linguagem literária a obra, ao mesmo tempo, abre-se para as coisas do mundo, onde se inclui a própria linguagem.

Essa vida me deixou – e o idioma que falavam os índios não era estranho a essa sensação – um sabor de planeta, de rebanho humano, de mundo não infinito mas inacabado, de vida indiferenciada e confusa, de matéria cega e sem plano, de firmamento mudo: de cinza, como outros dizem. Durante anos despertava dia pós dia sem saber se era besta ou verme, metal em sonolência, e o dia inteiro passava entre dúvida e confusão, como se tivesse estado enredado num sonho obscuro, cheio de sombras selvagens, do qual me libertava apenas a inconsciência noturna. Mas agora que sou um velho percebo que a certeza cega de ser homem e só homem nos irmana mais com a besta do que a dúvida constante e quase insuportável sobre nossa própria condição.¹⁶ (SAER, 2002, p.102).

Após dez anos de permanência na aldeia, o grumete-refém é finalmente liberado do convívio com os índios, que o devolvem ao “mundo civilizado” de onde viera, colocando-o numa canoa que desce rio abaixo, até ser encontrada pelos espanhóis. Mas o seu solitário percurso de retorno, a bordo de uma canoa à deriva, que se iniciara naquela tarde, continua pela noite adentro.

Caiu a noite. Era uma noite sem lua, muito escura, cheia de estrelas; como nessa terra o horizonte é baixo e o rio duplicava o céu tive, durante um bom

¹⁶ “Esa vida me dejó – y el idioma que hablaban los indios no era ajeno a esa sensación – un sabor a planeta, a ganado humano, a mundo no infinito sino inacabado, a vida indiferenciada y confusa, a materia ciega y sin plan, a firmamento mudo: como otros dicen a ceniza. Durante años, me despertaba día tras día sin saber si era bestia o gusano, metal en somnolencia, y el día entero iba pasando entre duda y confusión, como si hubiese estado enredado en un sueño oscuro, lleno de sombras salvajes, del que no me libraba más que la inconsciencia nocturna. Pero ahora que soy un viejo me doy cuenta de que la certidumbre ciega de ser hombre y sólo hombre nos hermana más con la bestia que la duda constante y casi insoportable sobre nuestra propia condición.” (SAER, 2005, p.119).

tempo, a impressão de ir avançando, não pela água, mas sim pelo firmamento negro. Cada vez que o remo tocava a água, muitas estrelas, refletidas na superfície, pareciam estalar, pulverizar-se, desaparecer no elemento que lhes dava origem e as mantinha num lugar, transformando-se, de pontos firmes e luminosos, em manchas disformes ou linhas caprichosas, de modo que, com minha passagem, parecia que o elemento sobre o qual eu fluía ia sendo aniquilado ou reabsorvido pela escuridão.¹⁷ (SAER, 2002, p.108).

Neste trecho, em nenhum momento se extingue o sentido denotativo da narrativa linear. Porém, a certa altura, ocorre um rompimento da ordem denotativa inicial, pela transposição entre os elementos água /céu (ar), o que permite que venha à tona alguma poesia, fazendo aflorar certa conotação poética ao relato, também em vista da situação vivenciada pelo personagem, dentro do seu contexto de vida atual. Assim, forma-se a imagem poética da canoa que desliza pelo “firmamento negro”.

Os espanhóis que o encontraram, no dia seguinte, quase o confundem com um índio, antes de resgatá-lo e interrogá-lo sobre os nativos, apesar de ele ter quase esquecido seu idioma original. “Terminamos, enfim, comunicando-nos através de sinais: sim, havia índios a menos de uma jornada, rio acima; [...]; chamavam *colastiné*; não, não tinham nem ouro nem pedras preciosas, mas, ao contrário, lanças e arcos e flechas, sim; sim, sim comiam carne humana.”¹⁸ (SAER, 2002, p.110).

Nesse romance, o tempo parece ser conduzido, se alongando ou se encurtando, segundo a vontade do narrador. Isto equivale a dizer que três ou quatro dias transcorridos no mundo diegético rendem cinquenta, sessenta páginas de relato; dez anos passados na história correspondem a umas poucas páginas da narrativa; e, depois, cinquenta ou sessenta anos em pouquíssimas páginas. O tempo gasto pelo narrador para contar sua história na forma de uma autobiografia abrange um tempo diegético em que presente e passado se misturam, emergindo através dos fluxos de consciência desse velho narrador. Embora o enredo não faça menção a quaisquer datas ou nomes – o único personagem nomeado é o padre Quesada –, transparece um tempo (como “pano de fundo”) histórico em que ocorrem os fatos diegéticos narrados, em vista de o navio haver chegado àquele rio devido a um erro de navegação cometido pelo

¹⁷ “Llegó la noche. Era una noche sin luna, muy oscura, llena de estrellas; como en esa tierra llana el horizonte es bajo y el río duplicaba el cielo yo tuve, durante un buen rato, la impresión de ir avanzando, no por el agua, sino por el firmamento negro. Cada vez que el remo tocaba el agua, muchas estrellas, reflejadas en la superficie, parecían estallar, pulverizarse, desaparecer en el elemento que les daba origen y las mantenía en su lugar, transformándose, de puntos firmes y luminosos, en manchas informes o líneas caprichosas de modo tal que parecía que, a mi paso, el elemento por el que derivaba iba siendo aniquilado o reabsorbido por la oscuridad.” (SAER, 2005, p.126).

¹⁸ “Al final, terminamos comunicándonos por señas: sí, había indios a menos de una jornada, río arriba; contra la corriente, tal vez llevaría más tiempo llegar; se llamaban *colastiné*; no, no tenían ni oro ni piedras preciosas, pero lanzas y arcos y flechas, en cambio, sí; sí, sí, comían carne humana.” (SAER, 2005, p.128).

capitão, uma vez que o objetivo da viagem era chegar às Índias e não ao continente americano.

Essa metanarrativa ainda apresenta marcas do tempo cíclico da natureza, como o devir das estações do ano e o amanhecer e anoitecer na aldeia. Mas esses indícios da passagem do tempo físico também emergem das lembranças fragmentadas do narrador-protagonista, fazendo pensar numa supremacia do tempo interiorizado sobre o tempo cronológico. O intervalo de tempo transcorrido entre o passado da história e o presente da narração é outro fator que caracteriza esse narrador autodiegético, pois, de acordo com o *Dicionário de teoria da narrativa* (1988), dessa distância temporal decorre outra em relação a princípios éticos, morais, afetivos e ideológicos, pois a pessoa que recorda os episódios já é diferente daquela que os viveu. Eis porque *O enteado* não se caracteriza como romance de viagem, segundo Bakhtin (1992, p.225), uma vez que “[e]sse tipo de romance ignora o devir, a evolução do homem”, mas como romance (ficção) autobiográfico (a), pois, “[g]raças ao vínculo que [o] liga a um tempo histórico, a uma época, fica possível refletir a realidade de modo mais realista [...]” (Bakhtin, 1992, p.233). O próprio formato da narrativa endossa o seu caráter de autobiografia ficcionalizada, pois não ocorre o discurso direto, ou seja, não há vestígios gráficos de diálogo, e as falas entre protagonista e personagens são indiretamente reproduzidas pelo narrador.

A riqueza das descrições de Saer faz lembrar do relevante papel que desempenham num processo narrativo, posto que são necessárias para compor o “efeito de real” de que fala Barthes (1988), e nos recorda Silva (2005, p.740, grifo do autor), quando nomeia a “função da descrição como *função indicial e informativa*”. Para esse estudioso, essa função é visível no “retrato das personagens – a *prosopografia*”, assim como “na caracterização do *espaço social* – um espaço indissociável da temporalidade histórica –”, e também “na pintura do *espaço telúrico e geográfico* – a *topografia* [...]” (SILVA, 2005, p.741, grifo do autor) – fatores que, nesse romance, se tornam determinantes e condicionantes das ações dos personagens.

O espaço telúrico e geográfico em *O enteado* abrange desde a praia de areia amarela e o leito do grande rio – que se supõe o Rio da Prata –, bem como o entorno natural da aldeia *Colastiné*, ou seja, a imensidão da floresta. Essa topografia era essencial para a tribo, como indica a vital e misteriosa relação existencial que os índios mantinham com ela, a mãe Natureza: “Os olhos dos índios traíam sempre essa presença inenarrável.”¹⁹ (SAER, 2002, p.104). De acordo com as lembranças do velho narrador, os índios eram o próprio lugar, em

¹⁹ “Los ojos de los indios traicionaban siempre esa presencia inenarrable.” (SAER, 2005, p.122).

vista da relação visceral que mantinham com aquele local, o que indicia um cronotopo espaço-temporal subjetivo, estreitamente vinculado à mente dos personagens, inclusive do narrador-protagonista: “Todos os dias, o sol desdenhoso passava para nos mostrar, com sua luz crua, a persistência injustificada do lugar que também nós éramos [...]”²⁰ (SAER, 2002, p.184). Mas há ainda o espaço urbano percorrido pelo protagonista, que durante muitos anos vagueia pelas cidades da Europa, representando uma peça teatral com um grupo de atores.

A imanente poeticidade do relato de *O enteado* lembra, em certa medida, uma narrativa poética, a qual, segundo Jean-Yves Tadié, transita entre o romance e o poema, emprestando deste “seus meios de ação e seus efeitos”, enquanto conserva daquele “a ficção de um romance: personagens a quem ocorre uma história em um [ou] vários lugares” (TADIÉ, 1978, p.7-8). No seu modelo abstrato de narrativa poética, ao apontar uma série de elementos formais referentes ao personagem, espaço, tempo e figuras de linguagem, esse estudioso detém-se no narrador, a quem considera o principal personagem da narrativa poética, pois os outros não possuem características físicas ou psicológicas, parecendo meros figurantes dentro do enredo. E, quando o narrador é também protagonista, tende a ofuscar os personagens, absorvidos que são pela narração, como acontece com os índios de *O enteado*, os quais se tornam imagens não muito definidas na memória do narrador-protagonista, que as reduz “[...] à sua verdadeira natureza de seres de linguagem, como em um mito da caverna interior.” (TADIÉ, 1978, p.9). Ainda que, na realidade extraficção, o enteado possua um lendário correspondente histórico, o protagonista e demais personagens são nomeados na ficção apenas por aquilo que são ou fazem (grumete, capitão, índio, velho, jovem, mulheres, crianças), com exceção do Padre Quesada, a quem o narrador descreve por completo (descrição física e psicológica), e que, em termos de importância dentro do enredo, só perde para o grumete e para a tribo *Colastiné* (se considerada um único personagem).

De acordo com Tadié (1978, p.8), existiria no romance *O enteado* “[...] um conflito constante entre a função referencial, com seu papel de evocação e de representação, e a função poética, que chama a atenção para a própria forma da mensagem”, o que faz pensar na **representação poética** como uma forma particular de representação literária, tal como observamos no seguinte fragmento:

Foram se passando as semanas, os meses. Chegou o outono: uma tempestade varreu o verão e a luz que apareceu depois da chuva era mais pálida, mais fina e, nas sextas ensolaradas, entre as folhas amarelas que caíam sem parar

²⁰ “Todos los días, el sol desdenoso pasaba para mostrarnos, con su luz cruda, la persistencia injustificada del lugar que éramos también nosotros [...]” (SAER, 2005, p.217-218).

e apodreciam ao pé das árvores, eu ficava imóvel, sentado no chão, sonhando desperto na fascinação incerta do visível. Na luz tênue e uniforme, que se adelgaçava ainda mais contra a folhagem amarela, sob o céu celeste, e também esbranquiçado, entre o pasto descolorido e a areia esbranquiçada, seca e sedosa, quando o sol, aquecendo-me a cabeça, parecia derreter o molde limitador do costume, quando nem afeto nem memória nem sequer estranheza davam uma ordem e um sentido a minha vida, o mundo inteiro, o que agora chamo, nesse estágio, o outono, subia nítido, do seu reverso negro, diante de meus sentidos, e se mostrava parte de mim o todo que me abarcava, tão irrefutável e natural que nada a não ser a pertença mútua nos ligava, sem esses obstáculos que podem chegar a ser a emoção, o pavor, a razão ou a loucura. E depois, quando o sol começava a declinar e o costume me guardava outra vez em sua contingência salvadora, passeava entre os índios buscando alguma tarefa inútil que me ajudasse a chegar ao fim do dia, para ser outra vez o abandonado, com nome e memória, como uma rede de latejos se debatendo no centro do acontecer.²¹ (SAER, 2002, p.85).

Nesse trecho, o desdobramento do espaço circundante e o cruzamento de temporalidades que remetem à natureza e à mente do personagem sublinham o **cronotopo** espaço-temporal desse romance. A contemplação das mudanças cíclicas da natureza que denotam a passagem do tempo invade as reflexões de ordem filosófica e metafísica do protagonista, cuja postura passiva (contemplativa) esconde o tumulto interior de seus pensamentos. Desse modo, o enredo parece dominado menos por fenômenos naturais – há indícios da passagem do tempo sazonal e cronológico e de seus efeitos no espaço ao redor do protagonista: a chegada do outono e as horas do dia que se escoam até o anoitecer – do que pelo fluxo da consciência do narrador, no relato íntimo daquela experiência. Há também um indicativo da ação do personagem, a qual, embora mínima – o grumete se limita a ficar sentado ou a passear pela aldeia –, existe e obedece a uma seqüência lógica na ordem temporal.

Portanto, com frequência se observa uma espécie de duelo entre a função poética e a função referencial da linguagem; pois, apesar de haver uma tendência ao referente, com a narrativa caminhando linearmente, a poesia contida no texto parece querer desviá-lo do

²¹ “Fueron pasando las semanas, los meses. Llegó el otoño: una tormenta barrió el verano y la luz que apareció después de la lluvia fue más pálida, más fina y, en las siestas soleadas, entre las hojas amarillas que caían sin parar y se pudrían al pie de los árboles, yo me quedaba inmóvil, sentado en el suelo, soñando desperto en la fascinación incierta de lo visible. En la luz tenue y uniforme, que se adelgazaba todavía más contra el follaje amarillo, bajo un cielo celeste, incluso blanquecino, entre el pasto descolorido y la arena blanqueada, seca y sedosa, cuando el sol, recalentándome la cabeza, parecía derretir el molde limitador de la costumbre, cuando ni afecto, ni memoria, ni siquiera extrañeza, le daban un orden y un sentido a mi vida, el mundo entero, al que ahora llamo, en ese estadio, el otoño, subía nítido, desde su reverso negro, ante mis sentidos, y se mostraba parte de mí o todo que me abarcaba, tan irrefutable y natural que nada como no fuese la pertenencia mutua nos ligaba, sin esos obstáculos que pueden llegar a ser la emoción, el pavor, la razón o la locura. Y después, cuando el sol empezaba a declinar y la costumbre me guardaba otra vez en su contingencia salvadora, me paseaba entre los indios buscando alguna tarea inútil que me ayudase a llegar al fin del día, para ser otra vez el abandonado, con nombre y memoria, como una red de latidos debatiéndose en el centro del acontecer.” (SAER, 2005, p.98-99).

caminho horizontal, fazendo-o voltar sobre si mesmo num movimento circular e cíclico, que repete as mesmas idéias e sentimentos do grumete. Segundo Paulo César Thomaz (2002),

[p]or meio de descrições circulares que incorporam uma multiplicidade de perspectivas narrativas, e do obsessivo rebaixamento da ação, a narrativa saeriana constitui uma escrita em que tudo o que é referência permanece numa incessante e problemática tensão entre determinadas matrizes de significação e a dissolubilidade negativa do nada.

De acordo com Jakobson (1969, p.150), “[a] supremacia da função poética sobre a função referencial não oblitera a referência, mas torna-a ambígua.” Isto ocorre amiúde no texto de *O enteado*, mas essa ambigüidade (relativa) não chega a comprometer a progressão da história, ou seja, a construção do enredo empreendida pelo autor. Paul Ricouer (2000), por sua vez, vai mais longe quando afirma que a função poética da linguagem forma um vínculo referencial com o objeto que a linguagem puramente descritiva não consegue abarcar.

Conforme o pensamento de Bakhtin (2002, p.360), o autor-criador situa-se fora do **cronotopo** do mundo que representa, porém, “[...] não exatamente fora, mas como que na tangente desses cronotopos”, como neste caso em que o escritor Saer, ainda que fora do mundo diegético representado, observa esse espaço-tempo do ponto de vista do narrador-protagonista. Para a tribo *Colastiné*, mais que um lugar de referência, a praia amarela do grande rio era o centro do mundo, e nada poderia existir fora dali, como reconhece o narrador, aparentemente convencido de que, após a sua delação, os índios haveriam sido dizimados.

É difícil para mim conceber os sobreviventes dispersos ou cativos, em outro lugar que não seja essa praia amarela, raiada pelo ir e vir extremamente rápido dos corpos nus. O centro do mundo era também esse lugar, que traziam consigo e a partir do qual o horizonte visível estava feito de anéis de realidade problemática, cuja existência era mais e mais improvável enquanto se afastavam do ponto de observação.²² (SAER, 2002, p.142).

Por outro lado, nesse mundo recriado pelo narrador de Saer, bastante estranha era a linguagem praticada pelos nativos, na qual uma mesma palavra significava coisas bem diferentes, o que explicaria por que eles emprestam ao grumete o apelido de “*def-ghi*” –

²² “Me es difícil concebir a los sobrevivientes dispersos o cautivos, en otro lugar que no fuese esa playa amarilla rayada por el ir y venir exageradamente rápido de los cuerpos desnudos. El centro del mundo era también ese lugar, que llevaban en ellos y a partir del cual el horizonte visible estaba hecho de anillos de realidad problemática cuya existencia era más y más improbable a medida que se alejaban del punto de observación.” (SAER, 2005, p.167-168).

seqüência que constitui uma de suas unidades lingüísticas mais significativas, pois se referia a uma multiplicidade de coisas, muitas delas praticamente opostas.

Def-ghi diziam às pessoas que estavam ausentes ou adormecidas; [...] *def-ghi* diziam também a um pássaro de bico preto e plumagem amarela e verde que às vezes domesticavam e que os fazia rir porque repetia algumas palavras que lhe ensinavam, como se tivesse falado; *def-ghi* chamavam também certos objetos que eram colocados em lugar de uma pessoa ausente e que a representavam nas reuniões a tal ponto que às vezes lhes davam uma parte de alimento como se fosse comê-la em lugar do homem representado; diziam *def-ghi*, também, ao reflexo das coisas na água; uma coisa que durava era *def-ghi*; eu notara também, pouco depois de chegar, que as crianças, quando jogavam, chamavam *def-ghi* a que se separava do grupo e se punha a gesticular interpretando algum personagem. Ao homem que se adiantava em uma expedição e retornava para relatar o que tinha visto, ou ao que ia espiar o inimigo e dava todos os detalhes de seus movimentos, [...] diziam igualmente *def-ghi*.²³ (SAER, 2002, p.161, grifo do autor).

Então se observa que as palavras “relatar”, “espiar”, “reflexo”, “representavam” e “repetia” (*referir, espiar, reflejo, representaban, repetia*), indiciam, no plano diegético, a questão da representação da realidade pela linguagem. Em vista disso, pode-se dizer que a estrutura narrativa de *O enteado* contém uma série de procedimentos poéticos, que resultam numa linguagem que explora novas formas de representar a presença das coisas no mundo, indiciando, nos dois planos da narrativa, a representação da realidade pela linguagem.

Nota-se, assim, que não foi sem razão que imputaram ao enteado aquele apelido (*def-ghi*), considerando a sua atitude em delatar os índios para os espanhóis. Na verdade, precisou passar muito tempo (sessenta anos) para que o grumete, ou melhor, o velho narrador, realmente entendesse o que aqueles índios esperavam dele:

De mim esperavam que duplicasse, como a água, a imagem que tinham de si mesmo, que repetisse seus gestos e palavras, que os representasse em sua ausência e que fosse capaz, quando me devolvessem a meus semelhantes, de fazer como o espião ou o adiantado que, por ter sido testemunha de algo que o resto da tribo ainda não tinha visto, pudesse retornar sobre seus passos para contá-lo em detalhe a todos. Ameaçados por tudo isso que nos rege da

²³ “*Def-ghi* se les decía a las personas que estaban ausentes o dormidas; [...] *def-ghi* se le decía también a un pájaro de pico negro y plumaje amarillo y verde que a veces domesticaban y que los hacía reír porque repetía algunas palabras que le enseñaban, como si hubiese hablado; *def-ghi* llamaban también a ciertos objetos que se ponían en lugar de una persona ausente y que la representaban en las reuniones hasta tal punto que a veces les daban una parte de alimento como si fuesen a comerla en lugar del hombre representado; le decían *def-ghi*, de igual modo, al reflejo de las cosas en el agua; una cosa que duraba era *def-ghi*, yo había notado también, poco después de llegar, que las criaturas, cuando jugaban, llamaban *def-ghi* a la que se separaba del grupo y se ponía a hacer gesticulaciones interpretando a algún personaje. Al hombre que se adelantaba en una expedición y volvía para referir lo que había visto, o al que iba a espiar al enemigo y daba todos los detalles de sus movimientos, [...] se les decía igualmente *def-ghi*.” (SAER, 2005, p.189-190).

escuridão, mantendo-nos no ar aberto até que um bom dia, com um gesto repentino e caprichoso, nos devolva ao indistinto, queriam que de sua passagem por esse espelhamento material ficasse uma testemunha e um sobrevivente que fosse, diante do mundo, seu narrador. ²⁴ (SAER, 2002, p.161-162).

Na verdade, esperavam que a palavra do enteado pudesse lhes dar uma existência real (e uma identidade) no mundo exterior. Porém, antes disso, o que se verifica (tanto na realidade como na ficção) é exatamente o contrário, uma vez que o grumete praticamente assinara a sentença da morte deles, da sua inexistência, ao revelar a localização exata da tribo para os espanhóis, o que ele percebe ao reconhecer os cadáveres dos índios *Colastiné* boiando n'água, acompanhando a nau espanhola que descia pelo rio abaixo.

Para Bakhtin (1992, p.368), “[o] encontro dialógico de duas culturas não lhes acarreta a fusão, a confusão; cada uma delas conserva sua própria unidade e sua totalidade aberta, mas se enriquecem mutuamente”, considerando que “[u]ma *compreensão ativa* não renuncia a si mesma, ao seu próprio lugar no tempo, à sua cultura, e nada esquece”, e, neste sentido, “[o] importante no ato de compreensão é a *exotopia* do compreendente no tempo, no espaço, na cultura, a respeito do que ele quer compreender.” (BAKHTIN, 1992, p.367-368).

O mesmo não ocorre com o simples *aspecto externo* do homem, que este não pode ver nem pensar em sua totalidade, e não há espelho, nem fotografia que possa ajudá-lo; seu aspecto externo, apenas o *outro* pode captá-lo e compreendê-lo, em virtude de sua exotopia e do fato de ser *outro*. (BAKHTIN, 1992, p.368, grifo do autor).

O termo **exotopia** é usado aqui no sentido de desdobramento do olhar a partir de um lugar exterior de onde se vê do sujeito algo que ele próprio nunca pode ver. Deste modo, os índios teriam visto no grumete alguém que poderia testemunhar a existência deles, com todas as suas particularidades; pois, de acordo com Bakhtin (1992, p.368, grifo do autor), “[a] cultura alheia só se revela em sua completitude e em sua profundidade aos olhos de *outra* cultura.”

Todorov (1999, p.189, grifo do autor), por seu turno, parece corroborar o pensamento bakhtiniano, quando afirma que “[...] a pedra de toque da alteridade não é o *tu*

²⁴ “De mí esperaban que duplicara, como el agua, la imagen que daban de sí mismos, que repitiera sus gestos y palabras, que los representara en su ausencia y que fuese capaz, cuando me devolvieran a mis semejantes, de hacer como el espía o el adelantado que, por haber sido testigo de algo que el resto de la tribu todavía no había visto, pudiese volver sobre sus pasos para contárselo en detalle a todos. Amenazados por todo eso que nos rige desde lo oscuro, manteniéndolos en el aire abierto hasta que un buen día, con un gesto súbito y caprichoso, nos devuelve a lo indistinto, querían que de su pasaje por ese espejismo material quedase un testigo y un sobreviviente que fuese, ante el mundo, su narrador.” (SAER, 2005, p.190-191).

presente e próximo, mas o *ele* ausente ou afastado”, uma vez que a linguagem (sistema de signos), “[...] só existe pelo outro, não somente porque sempre se fala a alguém, mas também na medida em que permite evocar o terceiro, ausente; à diferença dos animais, os homens conhecem a citação.” (TODOROV, 1999, p.190). É essa presença invisível do “ele”, i.e., do **outro**, ausente e distante, que mediava a relação de alteridade dos índios para com o grumete, e apenas devido à certeza da existência desse “outro” é que os índios o mantiveram vivo.

Desse modo, chega-se ao cerne do sentido do enredo de *O enteado*, do ponto de vista da relação expressa pelo binômio **realidade/linguagem**, que coloca em causa, pelo discurso do narrador, a criação da realidade pela linguagem – a linguagem escrita do narrador, no plano narrativo-lingüístico do romance, e a linguagem oral praticada pelos índios no plano diegético (ou supra-lingüístico) –, cuja potencialidade, ao dar voz ao imaginário e nomes aos objetos, faz com que eles passem a existir ou não, tal como registra o narrador desse romance, na sua incessante busca pelo “entendimento”:

Nesse idioma, não há nenhuma palavra equivalente a *ser* ou *estar*. A mais próxima significa *parecer*. Como tampouco têm artigos, se querem dizer que há uma árvore, ou que uma árvore é uma árvore dizem *parece árvore*. Mas *parece* tem menos o sentido de similitude que o de desconfiança. É mais um vocábulo negativo que positivo. Implica mais objeção que comparação. Não é que remeta a uma imagem já conhecida mas que tende, antes, a desgastar a percepção e a subtrair contundência. A mesma palavra que designa a aparência, designa o exterior, a mentira, os eclipses, o inimigo. [...] Nesse idioma, liso e rugoso são nomeados com a mesma palavra. Também uma mesma palavra, com variantes de pronúncia, nomeia o presente e o ausente. Para os índios, tudo parece e nada é. E o parecer das coisas se situa, sobretudo, no campo da inexistência.²⁵ (SAER, 2002, p.147, grifo do autor).

Contudo, a representação da realidade pela linguagem literária é, uma vez mais, ilustrada no mundo diegético construído pelo narrador de Saer. Após o seu retorno ao mundo civilizado, o grumete passa a viver num convento, para onde fora enviado depois do seu resgate, lugar onde conhece o padre Quesada, que se torna, durante os sete anos seguintes, seu mestre e seu único amigo, ou melhor, o pai que nunca tivera e que finalmente encontrara. Porém, com a morte do seu mentor, o protagonista vê-se novamente órfão e parte pelo mundo

²⁵ “En ese idioma, no hay ninguna palabra que equivalga a *ser* o *estar*. La más cercana significa *parecer*. Como tampoco tienen artículos, si quieren decir que hay un árbol, o que un árbol es un árbol dicen *parece árbol*. Pero *parece* tiene menos el sentido de similitud que el de desconfianza. Es más un vocablo negativo que positivo. Implica más objeción que comparación. No es que remita a una imagen ya conocida sino que tiende, más bien, a desgastar la percepción y a restarle contundencia. La misma palabra que designa la apariencia, designa lo exterior, la mentira, los eclipses, el enemigo. [...] En ese idioma, liso y rugoso se nombran de la misma manera. También una misma palabra, con variantes de pronunciación, nombra lo presente y lo ausente. Para los indios, todo parece y nada es. Y el parecer de las cosas se sitúa, sobre todo, en el campo de la inexistencia.” (SAER, 2005, p.173).

afora, até que acaba por conhecer um grupo de atores (um velho, um jovem e quatro mulheres) que logo notam a sua instrução e o convidam a vagar com eles, de cidade em cidade, em troca de uma vida miserável. Com o tempo, o enteado chega a contar ao velho a sua estada com os índios e, surpreso, fica sabendo que a sua experiência, ocorrida há tanto tempo, era conhecida e quase lendária em toda a Europa. Em vista disso, o velho propõe-lhe a criação de uma comédia baseada na história do grumete, cuja representação, nas cidades que percorriam, poderia trazer-lhes fama e riqueza. E, assim, o protagonista acaba por escrever essa comédia humana e a representar o seu próprio papel nos teatros em que se apresentavam.

Começamos a representar. Após as primeiras apresentações, onde quer que fôssemos nossa fama nos precedia. Ganhamos tanta que nos fizeram ir à corte e até o rei nos aplaudiu. Eu me maravilhava. Vendo o entusiasmo de nosso público, perguntava-me, sem descanso, se minha comédia transmitia, sem que eu percebesse, alguma mensagem secreta da qual os homens dependiam como do ar que respiravam, ou se, durante as apresentações, nós, os atores, representávamos nosso papel sem percebermos que o público representava também o seu, e que todos éramos os personagens de uma comédia na qual a minha não era mais que um detalhe obscuro e cuja trama nos escapava, uma trama bastante misteriosa como para que nela nossas falsidades vulgares e nossos atos sem conteúdo fossem, na realidade, verdades essenciais.²⁶ (SAER, 2002, p.130-131).

Embora raramente apareça a metáfora *stricto sensu* – o que, para muitos, pode ser a condição número um (ou *sine qua non*) para se reconhecer uma poeticidade textual –, é freqüente a ocorrência da sinédoque (metonímia), como ocorre nas narrativas realistas, até porque um dos temas discutidos no entrecho – a antropofagia – nada tem de “romântico” em si. Mas também se notam alguns paralelismos, por exemplo, em escala textual de passagens e personagens, e ainda uma progressão de similaridades, em face do uso contínuo da conjunção “como” – marca de comparação explícita, necessária para a construção do jogo de imagens.

Contudo, o aspecto poético do romance *O enteado*, a par da relação entre forma (som, ritmo, entonação, timbre) e sentido (idéias, imagens, impressões, excitações do sentimento e da memória), conforme Valéry (1999), deve-se à organização morfossintática do texto narrativo. Desse modo, o narrador faz uso acentuado de algumas classes de palavras,

²⁶ “Empezamos a representar. Después de las primeras funciones, dondequiera que íbamos nuestra fama nos precedía. Ganamos tanta que nos hicieron venir a la corte y hasta el rey nos aplaudió. Yo me maravillaba. Viendo el entusiasmo de nuestro público, me preguntaba sin descanso si mi comedia transmitía, sin que yo me diese cuenta, algún mensaje secreto del que los hombres dependían como del aire que respiraban, o si, durante las representaciones, los actores representábamos nuestro papel sin darnos cuenta de que el público representaba también el suyo, y que todos éramos los personajes de una comedia en la que la mía no era más que un detalle oscuro y cuya trama se nos escapaba, una trama lo bastante misteriosa como para que en ella nuestras falsidades vulgares y nuestros actos sin contenido fuesen en realidad verdades esenciales.” (SAER, 2005, p.152-153).

especialmente dos qualificativos (adjetivos), que apontam a presença da **função emotiva na linguagem** – e até da **função conativa**, através da qual, ainda que sutilmente, o sujeito-lírico nos quer partícipes da posição ideológico-afetiva que assume no discurso, conforme Reis (1978, p.195). Nas construções sintáticas, predomina nos períodos o sentido denotativo das palavras e frases, embora transpareça, em certas passagens, uma admirável conotação poética que irrompe naturalmente no texto de Saer, o que, segundo Lefebvre (1980, p.58), ocorre quando surge “[...] um sentido que só advém à palavra numa dada situação e por referência a um certo contexto (de linguagem ou vivido).”

Na passagem seguinte, os adjetivos e substantivos possuem semelhanças de sonoridade (aliteração/assonância/paronomásia), de forma que as palavras estão ali reunidas em vista de padrões de similitude, oposição, paralelismo, criados não apenas pelo som, mas pelo significado, ritmo e conotações, talvez até mais perceptíveis na tradução do que no texto original.

Atribuí isso, no início, a esse **sol** árido que subia, constante e embrutecedor, no céu sem limites, mas, pouco a pouco, fui compreendendo que o ano que passava arrastava consigo, de um **negrume** desconhecido, **como o fim do dia** a febre às entranhas do moribundo, uma multidão de coisas **semi**-esquecidas, **semi**-enterradas, cuja **persistência** e a **existência** inclusive nos parecem improváveis e que, quando reaparecem, nos demonstram, com sua presença peremptória, que foram a única realidade de nossas vidas.²⁷ (SAER, 2002, p.89, grifo nosso).

Apesar de o relato fluir linearmente, de forma natural e inteligível, e com um certo ritmo imposto pela repetição de termos e aliteração, nota-se uma estrutura narrativa em que os dados sensíveis referentes à cor e a luz ganham relevo ao redor do narrador, configurando um espaço ficcional repleto de imagens (ou impressões) que enfatizam o caráter transitório das coisas no mundo, bem como a mutabilidade de nossa percepção sobre isso. A expressão “fim do dia” contém uma relativa ambigüidade e melancolia que caracterizam o crepúsculo como o encontro do dia com a noite, lembrando da passagem do tempo e da vida que se escoia. Enfim, fragmentos como esse dificultam a tarefa de apontar a função da linguagem que predomina nesse romance, embora se considere que a função poética seja dominante apenas na poesia,

²⁷ “Yo lo atribuí al principio a ese sol árido que iba subiendo constante y embrutecedor, en el cielo sin límites, pero poco a poco fui comprendiendo que el año que pasaba arrastraba consigo, desde una negrura desconocida, como el fin del día la fiebre a las entranas del moribundo, una muchedumbre de cosas semiolvidadas, semienterradas, cuya persistencia e incluso cuya existencia misma nos parecen improbables y que, cundo reaparecen, nos demuestran, con su presencia perentoria, que habían estado siendo la única realidad de nuestras vidas.” (SAER, 2005, p.103-104).

arte verbal por excelência (JAKOBSON, 1969). Aliás, vale lembrar o caráter secundário da função poética em outras manifestações verbais, de acordo com Jakobson (1969, p.128), como na narrativa ficcional, por exemplo.

No que concerne ao conteúdo, embora o romance pareça, de certo modo, um lento “relatório” de uma vida inteira, o romance de Saer fundamenta-se nessa experiência incomum de vida, cujos acontecimentos, embora fragmentados, são fielmente contados até onde alcança a memória do narrador. Ademais, são narrados obedecendo a uma seqüência lógica e natural no tempo cronológico da diegese, uma vez que os dias e meses se passam, as estações do ano se sucedem e o narrador-grumete envelhece. E a sucessão dos eventos diegéticos faculta, de certo modo, uma percepção da historicidade do romance, no qual transparecem as crônicas da conquista espanhola na América (século XVI) e os relatos etnográficos sobre a população indígena sul-americana.

Considera-se geralmente **romance histórico** o romance cujo enredo ficcional, ainda que totalmente inventado, seja embasado em fatos históricos reais (ESTEVES, 1998) – talvez o caso de *O enteado*, considerando a existência real e histórica desse grumete espanhol. Mas o que transmite uma nuance de romance histórico é justamente esse debate, em segundo plano, sobre a representação da Conquista do Novo Mundo e da origem da América Hispânica. Saer não apenas se inspirou como construiu sua ficção a partir desse particular fato histórico, i.e., a expedição de Juan Díaz de Solís à bacia do Rio da Prata no ano de 1515, o que enquadra *O enteado* mais no campo historiográfico do que no campo da lenda (ou do mito). Além do mais, a visível autoconsciência (ou auto-reflexão) desse narrador-poeta parece caracterizar esse romance mais propriamente como metaficção historiográfica, de acordo com Hutcheon (1991).

De uma perspectiva moderna (ou pós-moderna), considera-se que, diferentemente da História, a literatura não tem pretensão de reconstruir o passado, ainda que, de maneira descompromissada, o escritor possa construir sua visão pessoal de um passado, e sem referir-se, necessariamente, a qualquer fato histórico. Mas a ficção assim produzida pode se tornar até mais crível e convincente que o próprio relato historiográfico, o que constitui uma virtude da ficção literária. Ademais, considerando a atual pluralidade do conceito de “verdade” histórica, nada impede que, ao dizer o que pode (ou poderia) ter acontecido, a ficção diga o que realmente aconteceu de fato.

Ao que tudo indica, *O enteado* faz parte da categoria de romance histórico que se caracteriza pela metaficção historiográfica, onde se confrontam “os paradoxos da representação fictícia/histórica, do particular/geral e do presente/passado”, de acordo com

Hutcheon (1991, p.142), levando-se em conta a criação do seu enredo dentro de um determinado panorama histórico. Se, por um lado, tem-se um “romance histórico” vinculado à colonização espanhola da América, por outro, tem-se um romance de temática subjetiva, atemporal e universalizante, como são os temas da busca pela identidade, pelo autoconhecimento e pelo sentido da vida.

O sentido do enredo de *O enteado* parece estar sobretudo na busca interior pelo significado daquela experiência, ou seja, o narrador procura entender no que aquilo lhe afetou a vida, esperando talvez por uma revelação final. Mas qual? Para Octavio Paz (1982, p.232), “[a] experiência poética não é outra coisa que a revelação da condição humana, isto é, desse transcender-se sem cessar no qual reside precisamente sua liberdade essencial.” Ora, a ligação do mito com a natureza e o intemporal ajuda o homem a entender melhor a sua própria natureza e temporalidade.

Como história que sempre retorna, e por ser um acontecimento primordial, o mito pode ter um sentido obscuro ou polivalente e, nessa narrativa, a história do grumete órfão lembra o mito do jovem que parte em busca do pai. Na *Odisséia*, Telêmaco vive com a mãe. Quando completa vinte anos, Atena vem a ele e diz: “Vá em busca de seu pai”. No romance de Saer, o enteado também procura, de maneira inconsciente, por um pai que nunca teve, já que demonstra ter consciência da sua orfandade. E, afinal, ele acaba por encontrá-lo na figura do padre Quesada: “Tive, por fim, um pai, que foi me retirando, vagarosamente, de meu abismo cinzento, até me fazer obter, por etapas, o máximo que nos pode conceder este mundo [...]”²⁸ (SAER, 2002, p.119).

Entretanto, somente muito tempo depois o narrador irá entender por completo o mito presente na cultura *Colastiné*, até porque o distanciamento no tempo e no espaço favorece uma reflexão e posterior compreensão de algo que ficou inconcluso ou mal-entendido no passado. Ao que parece, a linguagem estranha, a antropofagia seguida de orgia, praticadas por todos os índios (com exceção dos assadores²⁹), independente da idade, sexo ou relações de parentesco, foram os aspectos daquela cultura que mais impressionaram o grumete. Em vista dos seus antecedentes naturais, teria a sua orfandade se identificado com a orfandade natural dos índios, na complexa e imanente relação deles com a natureza? Devorar o inimigo talvez significasse adquirir a identidade de outrem, ou seja, incorporar literalmente o “outro”, e,

²⁸ “Tuve, por fin, um padre, que me fue sacando, despacio, de mi abismo gris, hasta hacerme obtener, por etapas, lo máximo que puede acordarnos este mundo [...]” (SAER, 2005, p.139).

²⁹ A “ética” da tribo *Colastiné* impunha aos caçadores (dos espanhóis) a tarefa de assadores da “presa”, bem como a abstenção de comê-las. O grumete chega a confundir essa função passageira com um jeito de ser permanente daqueles homens. Mas, a cada ano elegia-se os assadores, e os não escolhidos participavam normalmente do “banquete” e da orgia que se seguia.

neste sentido, o enteado teria, em algum momento, sucumbido ao desejo de comer carne humana – que ele, aliás, confessava ter sentido já no segundo dia de cativeiro.

Estas coisas são, sem dúvida, difíceis de contar, mas que o leitor não se assuste se digo que, talvez por causa do odor agradável que subia das grelhas ou de minha fome acumulada desde a véspera, quando os índios não me tinham dado mais que alimento vegetal durante a viagem, ou dessa festa que se aproximava e da qual eu, o eterno estrangeiro, não queria ficar de fora, me veio, durante alguns momentos, o desejo, que não se cumpriu, de conhecer o gosto real desse animal desconhecido. De tudo o que compõe o homem, o mais frágil, como se pode ver, é o humano, que não é mais obstinado e simples que seus ossos. Imóvel, em pé, entre os índios também imóveis, olhando fixo, como eles, a carne que assava, demorei alguns minutos para perceber que, por mais que começasse a engolir saliva, quase contra minha vontade, algo mais forte que a repugnância e o medo se obstinava em me dar água na boca diante do espetáculo que contemplava na luz do zênite.³⁰ (SAER, 2002, p.53).

Se o protagonista chegou a conhecer o gosto real do animal homem, isto explicaria o porquê desse narrador, já depois de velho e vivendo nas cidades, alimentar-se apenas de pão, azeitonas e vinho. Teria ele também, durante o longo período de cativeiro, de alguma forma, aderido àquelas orgias? Ao cabo de dez anos, com exceção da barba crescida, o enteado assemelhava-se aos índios na aparência: “À roupa que me deram para ocultar minha genitália no primeiro dia [...]”³¹ (SAER, 2002, p.113); ou seja, andava praticamente nu, e assimilara razoavelmente bem a cultura indígena, apesar da dificuldade da língua, a ponto de quase esquecer a sua própria. “Para apaziguá-los, comecei a lhes contar minha história, mas, à medida que falava, via crescer o assombro em suas expressões até que, depois de um momento, percebi que estava falando com eles no idioma dos índios.”³² (SAER, 2002, p.109).

Na verdade, segundo o velho narrador, o grumete não incorporara apenas mentalmente aquela cultura, senão também fisicamente, como denotam as suas posteriores

³⁰ “Estas cosas son, desde luego, difíciles de contar, pero que el lector no se asombre si digo que, tal vez a causa del olor agradable que subía de las parrillas o de mi hambre acumulada desde la víspera en que los indios no me habían dado más que alimento vegetal durante el viaje, o de esa fiesta que se aproximaba y de la que yo, el eterno extranjero, no quería quedar afuera, me vino, durante unos momentos, el deseo, que no se cumplió, de conocer el gusto real de ese animal desconocido. De todo lo que compone al hombre lo más frágil es, como puede verse, lo humano, no más obstinado ni sencillo que sus huesos. Parado inmóvil entre los indios inmóviles, mirando fijo, como ellos, la carne que se asaba, demoré unos minutos en darme cuenta de que por más que me empecinaba en tragar saliva, algo más fuerte que la repugnancia y el miedo se abstinaba, casi contra mi voluntad, a que ante el espectáculo que estaba contemplando en la luz cenital se me hiciera agua a la boca.” (SAER, 2005, p.59-60).

³¹ “A la ropa que me habían dado para ocultar mis genitales el primer día [...]” (SAER, 2005, p.132).

³² “Para apaciguarlos, empecé a contarles mi historia, pero a medida que hablaba veía crecer el asombro en sus expresiones hasta que, después de un momento, me di cuenta de que estaba hablándoles en el idioma de los indios.” (SAER, 2005, p.127).

sensações corporais de saudade, ou seja, a certa altura, esse narrador diz que não apenas a memória recorda aquela experiência, mas também o corpo, sem que a memória o saiba. “Posso dizer que, de algum modo, meu corpo inteiro recorda, a seu modo, esses anos de vida espessa e carnal, e que essa vida pareceria tê-lo impregnado tanto que o tornasse insensível a qualquer outra experiência.”³³ (SAER, 2002, p.164). Nesse sentido, a narrativa dá margem a muitas interpretações, a depender da leitura de cada um – aliás, aspecto para o qual já nos prevenira o próprio narrador. Tal como recorda Arrigucci Jr., “[...] toda obra de arte tem caráter enigmático e mesmo a compreensão mais adequada que dela se possa ter não esgota o enigma.” (ARRIGUCCI, 1992, p.15).

Mas o grumete afinal compreende que os índios comiam carne humana praticamente contra a vontade, entregando-se a um apetite ancestral que vinha do desconhecido, do inominável, e que os impelia a isso todos os anos. “Os índios sabiam que a força que os movia, mais regular que a passagem do sol pelo céu, a sair no horizonte indefinido para buscar carne humana, não era o desejo de devorar o inexistente mas, sendo o mais antigo, o mais enterrado, o desejo de comer a si mesmos.”³⁴ (SAER, 2002, p.157).

Tratava-se, pois, de um desejo arcaico, do qual eles eram a causa e o objeto, mas que, por já terem atingido um certo grau de evolução, mudaram o objeto de satisfação, em vista da permanência do desejo. “Se é verdade, como dizem alguns, que sempre queremos repetir nossas experiências primeiras e que, de algum modo, sempre as repetimos, a ansiedade dos índios devia vir desse sabor arcaico que tinha, apesar de ter mudado de objeto, seu desejo.”³⁵ (SAER, 2002, p.157). Para Albornoz (2003, p.58), a prática da antropofagia e das orgias sexuais no enredo de *O enteado* reconstitui claramente um dócil retorno à velha ordem do mundo, em que o canibalismo é definido como um mecanismo regulador do mundo instintivo, ou seja, de tudo aquilo que é susceptível de sair fora de controle.

De acordo com Campbell (1990, p.5), o que o homem busca não é um sentido para a vida, porque, na verdade, “[...] o que estamos procurando é uma experiência de estar vivos, de modo que nossas experiências de vida, no plano puramente físico, tenham ressonância no interior de nosso ser e de nossa realidade mais íntimos, de modo que realmente sintamos o

³³ “Puedo decir que, de algún modo, mi cuerpo entero recuerda, a su manera, esos años de vida espesa y carnal, y que esa vida pareciera haberlo impregnado tanto que lo hubiese vuelto insensible a cualquier otra experiencia.” (SAER, 2005, p.194).

³⁴ “Los indios sabían que la fuerza que los movía, más regular que el paso del sol por el cielo, a salir al horizonte borroso para buscar carne humana, no era el deseo de devorar lo inexistente sino, por ser el más antiguo, el más adentrado, el deseo de comerse a sí mismos.” (SAER, 2005, p.185).

³⁵ “Si es verdad, como dicen algunos, que siempre queremos repetir nuestras experiencias primeras y que, de algún modo, siempre las repetimos, la ansiedad de los indios debía venirles de ese regusto arcaico que tenía, a pesar de haber cambiando de objeto, su deseo.” (SAER, 2005, p.185).

enlevo de estar vivos.” Bosi (1970, p.21) corrobora essa concepção de mito quando diz que “o mito é uma força cultural em função das necessidades básicas do homem.” Além disso, pelo que contém de degradação humana (expressa como carnavalização), pode-se dizer que *O enteado* apresenta traços do **realismo grotesco**, de acordo com Bakhtin (1996, p.19, grifo do autor), pois, a essa espécie de “rebaixamento” do homem sucede um posterior “recomeço”.

Degradar significa entrar em comunhão com a vida da parte inferior do corpo, a do ventre e dos órgãos genitais, e portanto com atos como o coito, a concepção, a gravidez, o parto, a absorção de alimentos e a satisfação das necessidades naturais. A degradação cava o túmulo corporal para dar lugar a um *novo* nascimento. E por isso não tem somente um valor destrutivo, negativo, mas também um positivo, regenerador: é *ambivalente*, ao mesmo tempo negação e afirmação.

Para os índios que sobreviviam, o recomeço era sempre difícil e um tanto penoso, pois muitos ficavam feridos ou mutilados para sempre. Mas, aos poucos, a vida voltava ao normal, e os índios retomavam os seus hábitos de vida saudáveis e higiênicos. Aliás, mostravam-se por demais limpos em tudo, banhando-se várias vezes ao dia, e varrendo e lavando sempre as habitações, e faziam isso com tanta assiduidade que chegava a irritar o grumete.

Portanto, considerando a maneira de viver dos índios num sentido geral e amplo – não apenas a fase de loucura, mas o longo período em que viviam moderadamente (sem comer carne humana) e com limpeza e higiene –, a tribo Colastiné parece representar os extremos possíveis de controle e descontrole da natureza humana, razão pela qual encarnam, para o protagonista, não apenas o que a sua própria cultura não é, senão o melhor e o pior dela, ou seja, a virtude e o vício levados a sua expressão máxima. Neste sentido, a antropofagia e a orgia coletiva adquirem a conotação carnavalesca de “festa da carne”, não considerando apenas a mesma raiz etimológica dos termos “carnaval” e “carnívoro”, cujo significado é “carne”, mas o seu caráter de transgressão, de subversão das normas socialmente aceitáveis.

De acordo com Albornoz (2003, p.65), o narrador faz uso do privilégio da palavra como um instrumento de poder, um poder que ironicamente foi-lhe concedido pelos índios, que decidem não matá-lo, mas conservá-lo como testemunha e relator. A bem da verdade, antes de relator, o grumete teria se revelado primeiro como delator, já que fornece aos espanhóis a localização exata da aldeia *Colastiné*. Desta maneira, o enteado “demonstrara o seu agradecimento” aos índios, por terem-no mantido vivo, e somente depois de sessenta

anos, ao dar início ao seu relato, conseguiria redimir-se daquela sua atitude e justificar, finalmente, o fato de ainda estar vivo. “Depois, muito mais tarde, quando já estava morto fazia anos, compreendi que se o padre Quesada não me tivesse ensinado a ler e escrever, o único ato que podia justificar minha vida estaria fora de meu alcance.” ³⁶ (SAER, 2002, p.119).

O último parágrafo da narrativa de *O enteado* contém certa poeticidade que transmite alguma emoção, porque expressa a nostalgia desse narrador-poeta em relação àqueles índios, da qual não estão ausentes resquícios de uma culpa sentida e carregada durante sessenta anos, por ter colaborado para o extermínio deles. O protagonista parece ter entendido, finalmente, que vida mesmo ele teve enquanto conviveu com a tribo *Colastiné*, já que chama “ao que veio depois” de “anos ou minha vida” com um certo menoscabo (ou indiferença). Na verdade, pode-se inferir pelo fragmento abaixo que o único sentido que o velho narrador-grumete encontra para a sua vida, e para viver o que lhe resta dela, está em recordar e relatar aquela experiência vivida, cujo sentido último varia conforme as diferentes leituras possíveis.

Vindo dos portos, onde há tantos homens que dependem do céu, eu sabia o que era um eclipse. Mas saber não basta. O único certo é o saber que reconhece que sabemos apenas o que se concede a mostrar. Desde aquela noite, as cidades me abrigam. Não é por medo. Dessa vez, quando o negrume atingiu seu extremo, a lua, pouco a pouco, começou de novo a brilhar. Em silêncio, como tinham vindo, os índios se dispersaram, se perderam entre o casario e, quase satisfeitos, foram dormir. Permaneci só na praia. Ao que veio depois, chamo-o anos ou minha vida – rumor de mares, de cidades, de latejos humanos, cuja corrente, como um rio arcaico que arrasta os trastes do visível, me largou numa peça branca, à luz das velas já quase consumidas, balbuciando sobre um encontro casual entre e com, também, certamente, as estrelas. ³⁷ (SAER, 2002, p.188).

Tanto quanto outras passagens igualmente (ou até mais) poéticas desse romance, esse trecho final contém marcas de poesia, pois o seu ritmo se apresenta sincopado, como se fosse

³⁶ “Después, mucho más tarde, cuando ya había muerto desde hacía años, comprendí que si el padre Quesada no me hubiese enseñado a leer y escribir, el único acto que podía justificar mi vida hubiese estado fuera de mi alcance.” (SAER, 2005, p.140).

³⁷ “Por venir de los puertos, en los que hay tantos hombres que dependen del cielo, yo sabía lo que era un eclipse. Pero saber no basta. El único justo es el saber que reconoce que sabemos únicamente lo que condesciende a mostrarse. Desde aquella noche, las ciudades me cobijan. No es por miedo. Por esa vez, cuando la negrura alcanzó su extremo, la luna, poco a poco, empezó de nuevo a brillar. En silencio, como habían venido llegando, los indios se dispersaron, se perdieron entre el caserío y, casi satisfechos, se fueron a dormir. Me quedé solo en la playa. A lo que vino después, lo llamo anos o mi vida – rumor de mares, de ciudades, de latidos humanos, cuya corriente, como un río arcaico que arrastrara los trastos de lo visible, me dejó en una pieza blanca, a la luz de las velas ya casi conumidas, balbuceando sobre um encuentro casual entre, y com, también, a ciência cierta, las estrellas.” (SAER, 2005, p.223).

formado de versos de fato, além da ocorrência de um paralelismo (**se** dispersaram, **se** perderam) que reforça a sonoridade poética. Ademais, à semelhança do que ocorreu ao longo da narrativa inteira, aparece aí a partícula **como**, marca de comparação explícita, motivada por um significado análogo e subjetivo (“como um rio arcaico que arrasta os trastes do visível”). Para Todorov (1980, p.116), a palavra “porto” (no caso, portos) representa um lugar de “interpenetração da ação e da contemplação”, ou seja, um espaço mais ou menos poético, do mesmo modo que “eclipse” poderia indicar um dualismo, uma contraposição entre luz e escuridão. Além disso, se “as estrelas” metaforizam “os índios”, isto certamente encerra a narrativa com poesia.

Nas palavras desse narrador-poeta, referindo-se ao padre Quesada, “[...] numa das reuniões com os amigos, eu o ouvi dizer, com um sorriso, sacudindo um pouco a cabeça, que os índios eram filhos de Adão, putativos sem dúvida, mas filhos de Adão, o que significava para ele que eram homens.”³⁸ (SAER, 2002, p.124). E, ao refletir sobre isso, o protagonista chega à seguinte conclusão:

Eu, silencioso, pensei essa noite, recorde-me bem agora, que para mim não havia mais homens sobre esta terra que esses índios e que, desde o dia em que me haviam mandado de volta eu não encontrara, exceto o padre Quesada, outra coisa que seres estranhos e problemáticos aos quais somente por costume ou convenção a palavra homens podia ser aplicada.³⁹ (SAER, 2002, p.124).

Em vista das lembranças incertas do velho narrador e considerando que o costume canibal no fundo os envergonhasse – a ponto de procurarem inconscientemente esquecê-lo, embora o desejo ancestral retornasse todos os anos –, talvez a orgia sexual tenha existido apenas nos sonhos do narrador-poeta (e na imaginação do autor). Quanto à aparência e hábitos sexuais dos nativos sul-americanos, consoante a descrição utópica de viajantes daquela época (século XVI), retomada por Franco (1937, p.37-38), “[o]s homens e as mulheres eram de grande perfeição physica”, e as mulheres “se entregavam perdidamente a todos os excessos

³⁸ “en una de las reuniones con los amigos, le oí decir, con una sonrisa, sacudiendo un poco la cabeza, que los indios eran hijos de Adán, putativos sin duda, pero hijos de Adán, lo cual significaba para él que eran hombres.” (SAER, 2005, p. 145).

³⁹ “Yo, silencioso, pense esa noche, me acuerdo bien ahora, que para mí no había más hombres sobre esta tierra que esos indios y que, desde el día en que me habían mandado de vuelta yo no había encontrado, aparte del padre Quesada, otra cosa que seres extraños y problemáticos a los cuales únicamente por costumbre o convención la palabra hombres podía aplicárseles.” (SAER, 2005, p. 145).

amorosos”. Assim, é difícil saber o quanto existe de realidade e o quanto existe de ficção nos relatos etnográficos, bem como no romance de Saer.

A bem da verdade, uma vez que o romance *O enteado* remonta aos relatos etnográficos sobre a população indígena da América do Sul, os quais muitos estudiosos consideram hoje que continham várias inverdades ou exageros, não é absurdo pensar que a narrativa de Saer contenha alguns excessos no que respeita à sexualidade indígena e, neste sentido, arriscamos dizer que as orgias sexuais teriam existido apenas no imaginário do autor, sendo necessárias para dar mais consistência (e coerência) em relação aos extremos de delírio a que pode chegar a natureza humana.

Por um prisma psicológico, a experiência de ter vivido dez anos com os índios teria sido traumatizante para o grumete, uma vez que, mentalmente, ela sempre retorna através das reminiscências do narrador, mesmo decorrido tanto tempo. Embora não se deseje aqui adentrar no terreno da psicanálise, para tentar entender a mente do narrador de *O enteado*, convém lembrar que Freud (1996) estabeleceu as pulsões de morte a partir do estudo da compulsão à repetição, considerando que, após sofrer uma experiência traumática, o indivíduo tende a revivê-la no futuro, com grande intensidade, sob a pressão de uma compulsão. No entanto, ainda que o narrador de Saer aparente recolocar (repetir), o tempo todo, uma situação traumática com a qual é muito difícil lidar – e isto acontece não apenas no romance ora estudado, mas em outros romances dele (*Glosa* e *A pesquisa*) –, a questão freudiana em *O enteado* parece existir de fato no plano dos personagens, pelo que se depreende das palavras do próprio autor:

Mas para mim, há dois personagens neste livro: um é o narrador, e o outro a tribo (e a tribo é um personagem, digamos, único, inteiro). Eu, numa época, escrevi “a tribo de minhas pulsões ou nossas pulsões”. Nossas pulsões são como uma tribo selvagem que pode ou não, mais ou menos, ser domesticada pelo que se chama a civilização. E então, minha idéia era aproveitar nessa tribo toda uma série de comportamentos que iriam desde a antropofagia à sexualidade desenfreada, passando pelos sentimentos de culpa e pela culpabilidade que depois se transforma em conduta social, em uma espécie de religião, em uma conduta social extremamente rígida, em rigidez de comportamentos e conseqüentemente em rigidez moral.⁴⁰ (SCHWARTZ, 2003, tradução nossa).

⁴⁰ “Pero para mi, hay dos personajes en este libro: uno es el narrador, y el otro la tribu (y la tribu es un personaje, digamos, único, entero). Yo, en una época, escribí “la tribu de mis pulsiones o nuestras pulsiones”. Nuestras pulsiones son como una tribu salvaje que puede o no, más o menos, ser domesticada por lo que se llama la civilización. Y entonces mi idea era proyectar en esa tribu toda una serie de comportamientos que irían desde la antropofagia a la sexualidad desenfrenada, pasando por los sentimientos de culpa y por la culpabilidad que después se transforma en conducta social, en una especie de religión, en una conducta social extremadamente rígida, en rigidez de comportamientos y consecuentemente en rigidez moral.” (SCHWARTZ, 2003).

Conforme se vê, Saer assumiu intencionalmente uma visão totalizante dos índios, construindo um personagem coletivo, inteiro e único, i.e., os índios *Colastiné*, que atuam como um corpo individual, sem diferenças particulares ou matizes, um organismo que “adoece” todos os anos, quando pratica os seus “rituais” bizarros. Essa visão diferenciada reduz o romance – desprezando-se o padre Quesada – a apenas dois personagens: o narrador e a tribo *Colastiné*.

Essa visão reducionista do autor, de certo modo, coaduna-se com o pensamento bakhtiniano, em relação ao caráter ideológico do discurso do autor-narrador do romance (BAKHTIN, 2002, p.135). Mas aqui, essa ideologia revela-se irônica, afinal, porque elege não as memórias, mas a comédia como forma de representação do enteado nos palcos da Europa – comédia que se transforma em pantomima sempre que o público assim o requeira. De acordo com Albornoz (2003, p.62), enquanto a escritura das memórias suporia um compromisso com a verdade, a comédia tem a ver com uma representação fictícia do “outro”, isto é, do índio. Quando, na ficção do romance, o enteado escreve o seu relato, depois de sessenta anos, os índios já haviam sido aniquilados pelos conquistadores, existindo apenas na memória do narrador, que revive pela escrita o “outro” ausente, para justificar sua vida. Neste sentido, a tribo *Colastiné* pode ser vista como um devorador devorado, pois, se por um lado engole os corpos dos espanhóis, por outro se oferece a si mesma como um banquete substancioso para ser consumido visual e lingüisticamente pelo narrador-testemunha. Mas, até que ponto isso pode ser verdade, se considerarmos o que diz a certa altura o próprio narrador: “É assim que, após sessenta anos, esses índios ocupam, invencíveis, minha memória.” ⁴¹ (SAER, 2002, p.163)?

Assim, segundo essa pesquisadora, a eleição desses dois tipos de discursos (comédia, pantomima) dentro do texto não parece inocente, pois com eles o narrador está sutilmente chamando a atenção sobre a veracidade do seu próprio discurso e suas versões do “outro” (ALBORNOS, 2003, p.62), até porque essa atitude ideológica não contradiz a concepção de romance histórico do autor de *O enteado*, para quem a literatura não reconstrói o passado, mas “simplesmente *constrói* uma visão do passado, certa imagem ou idéia do passado que é própria do observador e que não diz respeito a nenhum fato histórico preciso.” (SAER, 2002, capa).

⁴¹ “Así es como después de sesenta años esos indios ocupan, invencibles, mi memoria.” (SAER, 2005, p.192).

Desse modo, ao incorporar no seu relato uma percepção poética do mundo, Juan José Saer constrói uma singular representação da realidade, através do seu melancólico narrador. De acordo com a teoria que investiga a poesia na narrativa, pode-se considerar *O enteado* um romance poético, em vista do investimento efetuado na poeticidade narrativa, o que não apenas denota uma originalidade de estilo do autor, nesse romance, mas, principalmente, ajuda a eliminar o mal-entendido de que a relação do texto com a “história” deva se dar, exclusivamente, de forma referencial, ou seja, realista.

Saer compôs essa ficção como se fosse poesia, e isso se verifica concretamente, por exemplo, quando lemos em voz alta algumas das passagens do seu romance. Em *O enteado*, esse escritor representou com sensibilidade estética e profundidade, decerto como em nenhum outro livro de sua autoria, temas reconhecidamente complexos e subjetivos da natureza humana, como são a busca pela identidade e as relações de alteridade – questões que retornam, sob um diferente enfoque, na próxima seção (ou capítulo) deste trabalho, que estuda o romance *Nove noites*, de Bernardo Carvalho.

6 A VIAGEM DE *NOVE NOITES* RUMO AO “OUTRO”

Nas últimas décadas, a arte e a cultura contemporâneas têm sofrido, mais do que nunca, os efeitos de uma economia de mercado fortalecida pelas novas tecnologias de informação que revolucionaram as comunicações e a mídia, numa era já chamada por muitos de pós-industrial e pós-capitalista. Este cenário pós-moderno, marcado pelo predomínio da imagem enquanto forma de representação, também tem influenciado a literatura, especialmente a narrativa do romance, quando representa (recria e registra) na ficção a aventura humana no terceiro milênio.

Dos muitos autores que escrevem romances no Brasil atualmente, há os que se agregam em torno de determinada tendência do fazer literário. Uma dessas tendências tem praticado um estilo narrativo que alguns chamam de *novo realismo*, por recriar a realidade da maneira mais fiel possível, e sem qualquer apelo sentimental. Ao revelar os dramas do homem moderno (ou pós-moderno), sujeito da nossa feroz e sufocante sociedade capitalista, os escritores integrantes dessa polêmica vertente – que a imprensa apelidou de “Geração 90”, e cuja principal característica é a pluralidade de discursos – acreditam que a realidade continua a ser objeto da representação literária, ou melhor, que a literatura continua submissa à realidade, sem esquecer que a própria literatura é parte desse real. Desse “novo realismo” deriva um “novo verossímil”, que define e conforma um discurso literário coerente, cuja enunciação tem por trás referentes diretos e imediatos que nos fazem recordar Barthes (1988), em vista do “efeito de real” produzido.

A fim de registrar a realidade, esses autores por vezes retomam o passado e adentram pelo histórico, a exemplo de Bernardo Carvalho em *Nove noites* (2002), romance que joga com os limites entre História e ficção, visto que o enredo se baseia, a princípio, num fato ocorrido há muito tempo, durante a permanência de um antropólogo norte-americano no interior do Brasil, às vésperas da Segunda Grande Guerra. Trata-se, assim, de um acontecimento real, ainda que pouco conhecido – qual seja, o suicídio de Buell Quain aos 27 anos, em 02 de agosto de 1939, em pleno sertão brasileiro.

O jovem etnólogo se suicida após uma estada com a tribo Krahô¹, quando retornava da aldeia indígena para Carolina – uma cidade ao sul do Maranhão, próxima ao Estado do Tocantins (antigo norte de Goiás). Segundo é narrado nesse romance, no meio da floresta, e

¹ Etnia indígena viva do sertão brasileiro (TO).

sem motivos aparentes, ele retalhou-se e enforcou-se apesar das súplicas de dois índios que o acompanhavam. De acordo com seu desejo, expresso antes de morrer a esses índios que presenciaram a terrível cena, Quain foi enterrado no mesmo local onde se matou.

Esse fato histórico permaneceu um tabu no meio científico da época, mas logo foi esquecido, pois não teve grande repercussão junto a um público que, decerto, estava mais preocupado com o conflito armado deflagrado na Europa. Comprovado o suicídio, pelas cartas deixadas por Quain e pelos testemunhos dos nativos, o caso foi arquivado e não se falou mais no assunto, a despeito do pedido de investigação impetrado pelo pai do etnólogo, Eric Quain, junto ao Departamento de Estado, mas que se revelou em vão.

Decorridos mais de sessenta anos, ao ler sobre o assunto num jornal – o *Jornal de Resenhas*, da *Folha de S. Paulo* – Bernardo Carvalho passa a interessar-se pela história, e se decide a investigá-la por conta própria. O fato de haver conhecido o Xingu, na infância (no final dos anos 60), aos seis anos de idade, quando freqüentara aquela região onde o pai havia comprado uma fazenda, desperta-lhe o interesse pelo caso, até porque foi nessa época que tivera o seu primeiro contato com os índios. Assim, esse “autor-detetive” começa a buscar provas e indícios que esclareçam o suicídio de Quain, e fica obcecado por desvendar o mistério, tanto que se decide a transformar sua pesquisa num romance, no qual mistura realidade com imaginação.

Recordando os subgêneros do gênero romance, não é tão simples enquadrar *Nove noites*, que revela (como obra de ficção que é) traços narrativos heterogêneos. No começo, lembra uma trama policial, visto que apresenta certo suspense, e depois ganha um aspecto de romance-reportagem e romance-documental (famosos na década de 70), para, ao final, assemelhar-se a um relato autobiográfico. Diante disso, pode-se dizer que esse romance debate, nas entrelinhas da narrativa, a relação da literatura com outros discursos – jornalístico, historiográfico, memorialista –, trabalhando a confluência do real com o ficcional pela mediação do sujeito.^{2, 3}

Nesse romance, o jogo entre o real e o ficcional se processa através de duas vozes narrativas que caminham paralelas, correspondentes a dois narradores distintos, quais sejam: Manoel Perna, que teria conhecido Quain pessoalmente, na vida real, e que inicia o relato seguido de perto pelo jornalista-escritor, que chamaremos aqui de narrador-autor ou autor-

² Parece haver um consenso entre os ficcionistas (e ex-jornalistas) que integram a “Geração 90”, a exemplo de Bernardo Carvalho e Marçal Aquino, no sentido de reconhecer a dificuldade em se querer transportar a realidade para o texto, de forma direta e sem o filtro da ficção, uma vez que “soa artificial”.

³ MACHADO, Cassiano Elek. A literatura brasileira dividida por quatro. *Folha de S. Paulo*, ILUSTRADA. Página: E1, São Paulo, 26 jul. 2003. Disponível em: <<http://www1.folha.uol.com.br/fsp>>. Acesso em: 20 agosto 2007.

narrador, uma vez que existe um autor ficcionalizado (autor-personagem). De certo modo, esse duplo narrativo problematiza a função do narrador em *Nove noites*, cujos narradores se diferenciam pela forma gráfica das respectivas narrativas. Mas ambas são narradas na primeira pessoa, o que é indício de memória e de intenção de reconstituir a verdade.

A primeira narrativa (em itálico) reproduz o testamento de Manoel Perna, ao passo que o texto seguinte constitui o discurso do narrador-autor do romance, i.e., do personagem autor. Uma vez que, além de narradores, ambos são personagens que possuem certo vínculo com a realidade, digamos assim, bem como pelo fato de se processar, no romance, a mistura de fatos reais com fatos imaginados, é possível pensar em *Nove noites* como metaficção historiográfica, de acordo com Hutcheon (1991, p.150); ou seja, um romance que instala e depois indefine a linha divisória entre a História e a ficção. Neste caso, a ficção adquire um caráter de realidade, porque nos passa a clara impressão de que o autor real se introduz na aventura narrada como personagem, autor-narrador do mundo diegético em construção. Assim, logo de início, *Nove noites* chama a atenção, seja pela estrutura narrativa de encaixe, seja pela linguagem realista que o autor emprega, utilizando uma estratégia discursiva que constrói a ficção por um processo que parece absorver, transformar e reenviar o real para o real.

Além do mais, as fotos e cartas dos personagens (supostamente verdadeiras) reproduzidas nas páginas do livro, especialmente as do protagonista, comprovam a sua existência extraficção, provocando, de imediato, um efeito de ilusão referencial que traz à tona a questão do **referente** e do **realismo** no discurso literário. Não bastasse isso, ao se apropriar dos nomes verdadeiros de personagens históricos – traço que destaca *Nove noites* dos romances tidos como realistas –, o autor promove uma indefinição entre a literatura e a História, uma vez que mescla o ficcional com o real pela sua mediação subjetiva.

Em vista do embasamento histórico da narrativa, o referente se reveste de especificidade dentro da ficção, posto que é passível de comprovação no mundo real, sendo facilmente localizável no tempo e no espaço. Isto redundava, em termos significantes (lingüístico-narrativos), em frases e orações curtas e objetivas que apresentam, de maneira informativa, uma profusão de datas e lugares referentes à vida do etnólogo e de seus familiares. Esses elementos assemelham o texto literário a uma matéria de jornal, devido à abundância de dados e pormenores, como, por exemplo: “Buell Halvor Quain nasceu em 31 de maio de 1912, às 11h53 da noite, no hospital de Bismarck, capital da Dakota do Norte.” Ou então: “Eric P. Quain, o pai de Buell, tinha quarenta e um anos quando o filho nasceu. Era médico e cirurgião.” Ou ainda: “Fannie Dunn Quain tinha trinta e oito anos. Foi o seu terceiro

parto, o segundo bem-sucedido.” (CARVALHO, 2002, p.19). Esse real histórico nos chega, de certo modo, autenticado pelas fotos e cartas exibidas nessa narrativa em forma de reportagem, somando recursos que compõem as imagens de um texto literário bastante crível, para nós (leitores do século XXI), que somos continuamente “bombardeados” por imagens da mídia.

De acordo com o *Dicionário de Teoria da Narrativa*, Manoel Perna é narrador homodiegético, como personagem que viveu uma relação de amizade com Quain, dentro da diegese. Quanto ao narrador-autor – apesar dele crescer dentro da narrativa, talvez se revelando, ao final, o personagem central da história, ou seja, o verdadeiro protagonista –, poderia também ser considerado homodiegético, como “[...] a personagem secundária estreitamente solidária com a central.” (REIS; LOPES, 1988, p.124). No entanto, essa solidariedade se apresenta num segundo plano narrativo, pois esse narrador não participou daquela diegese, nem mesmo como simples testemunha, muito embora se responsabilize por narrá-la. Por isso, melhor seria chamá-lo de autor-detetive (ou narrador-detetive), uma vez que investiga e vai juntando os dados, ou melhor, as peças que compõem o quebra-cabeça, e também autodiegético no sentido de que, na recomposição que promove para narrar a história de Quain, ele acaba contando a sua própria.

Assim, os dois narradores se revezam pra contar, cada qual a sua maneira, i.e., no seu próprio ritmo e estilo, a parte que lhe cabe na arquitetura da trama, cujo aspecto preliminar é o de uma narrativa policial. Aliás, comparando-se os dois estilos literários, nota-se que a escrita de Perna revela-se, no geral, mais trabalhada estilisticamente do que a do autor-narrador. Vejamos como as primeiras linhas de *Nove noites*, na voz narrativa de Manoel Perna, lembram o suspense e o mistério característicos do romance policial tradicional, em que, como diz Todorov (1969, p.183), “[...] a história é dada desde as primeiras páginas, mas é incompreensível [...]”:

1. *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.[...] Que o antropólogo americano Buell Quain, meu amigo, morreu na noite de 2 de agosto de 1939, aos vinte e sete anos. Que se matou sem explicações aparentes, num ato intempestivo e de uma violência assustadora. Que se maltratou, a despeito das súplicas dos dois índios que o acompanhavam na sua última jornada de volta da aldeia para Carolina e que fugiram apavorados diante do horror e do sangue. Que se cortou e se enforcou. Que deixou cartas impressionantes mas que nada explicam.* (CARVALHO, 2002, p.7-8).

Se fosse uma situação real de fala, **isto** e **você** funcionariam como **dêiticos**, mas não é bem o caso aqui, pois se trata de uma carta (testamento) em que o narrador Perna dá o seu testemunho. Enquanto o “isto” refere-se à própria carta, ou melhor, ao conteúdo dela, fica-se sem saber quem seria o “você”, que pode ser qualquer um e até mesmo o próprio leitor. Por outro lado, quando introduz a narração em primeira pessoa (“meu amigo”), esse primeiro parágrafo indicia uma narrativa aparentemente biográfica, e de valor historiográfico, em vista da informação precisa sobre o dia, mês e ano da morte do etnólogo. Assim, o “2 de agosto de 1939”, passível de verificação e comprovação no mundo real, constitui a data histórica daquele fato trágico, o que confere ao romance de Carvalho uma certa historicidade (ainda que possa não ter ocorrido como é ali narrado), se nos pautarmos pela definição segundo a qual o romance histórico deve obedecer a duas premissas básicas, i.e., tratar-se realmente de ficção (invenção) e basear-se em fatos históricos reais, e não inventados (ESTEVEES, 1998, p.131).

Embora os dois narradores tenham vivido em épocas diferentes, existe um diálogo constante entre eles na ficção do romance. Manoel Perna dirige-se a alguém em particular na sua carta-testamento: “*Isto é para quando você vier*” (CARVALHO, 2002, p.7), que supomos fosse um possível amante de Quain. “*Só você pode entender o que quero dizer, pois tem a chave que me falta. Só você tem a outra parte da história. [...] O que eu tenho a dizer só pode fazer sentido junto com o que você já sabe. Também teria muito a lhe perguntar.*” (CARVALHO, 2002, p.122). Mas, praticamente, trata-se de um dialogismo unilateral, visto que Perna não é inquirido ou questionado, e nem obtém qualquer resposta ou comentário para aquilo que diz.

O título do romance, *Nove noites*, indica um período de tempo que, aparentemente, nada tem a ver com os temas tratados no enredo, i.e., choque entre diferentes culturas, família, identidade, alteridade, adoção, orfandade, entre outros. Certamente, “nove noites” é uma referência ao narrador Perna, que se tornou amigo e confessor de Quain na ficção do romance, compartilhando com ele nove noites na floresta. A propósito, esse personagem possui um seu correspondente extraficção — Quain teria conhecido alguém chamado Manoel Perna durante a sua estada na região, apenas que esse indivíduo não seria engenheiro, como aparece na história, e sim barbeiro, conforme afirmou Bernardo Carvalho em entrevista.⁴

⁴ MOURA, Flávio. A trama traiçoeira de “Nove Noites”. Bernardo Carvalho fala sobre seu novo livro e a ausência de discussão literária no Brasil. Disponível em: <<http://www.portrasdasletras.com.br>> ou também em: <<http://p.php.uol.com.br/tropico/html/textos/1586,1.shl>>. Acesso em: 20 agosto. 2007.

Em *Nove noites*, o tempo da enunciação do discurso narrativo congrega três tempos diegéticos que se entrelaçam: o tempo que compreende da chegada do etnólogo Quain ao Brasil até a data em que morreu, testemunhado por Perna na década de 30; o tempo rememorado pelo narrador-autor (verdadeiras digressões), em que conta as viagens aéreas feitas na infância ao lado do pai; e o tempo presente da investigação desse mesmo autor-narrador, que se desloca até Nova York, meses após o atentado terrorista que destruiu as torres gêmeas (11 de setembro de 2001), numa última tentativa de elucidar o mistério do suicídio.

Jameson (1985, p.136) recorda que “[...] o romance não é uma forma fechada e estabelecida, com convenções prefixadas, como a tragédia e a epopéia; pelo contrário, é problemático em sua própria estrutura, uma forma híbrida que deve ser reinventada no próprio momento de seu desenrolar.” Neste sentido, o autor-narrador de *Nove noites* tece a narrativa, descrevendo todos os passos da sua investigação, inclusive o seu acesso às cartas deixadas pelo suicida – Quain teria deixado, pelo menos, sete cartas endereçadas a parentes e amigos –, que ele reproduz textualmente no romance. Dessa maneira, a narrativa progride na mesma medida em que o autor-detetive encontra pistas e indícios, deduzidos de cartas e documentos. Ou seja, a narrativa vai sendo construída de uma forma auto-explicativa, consciente e lógica, tal como uma metanarrativa.

Além disso, no mundo ficcional, o personagem autor planeja “escrever um livro” sobre a sua pesquisa investigativa, o que caracteriza uma auto-referencialidade nos dois níveis narrativos (lingüístico e supralingüístico), visto que a fatura do romance se torna um assunto do enredo, ou, pelo menos, um argumento a mais na construção diegética da história. Kayser (1958, p.85) considera o **motivo** um elemento importante quando se analisa uma obra quanto ao seu conteúdo, lembrando da possibilidade de motivos centrais e motivos subordinados num mesmo texto literário. Neste sentido, o livro da ficção (que corresponde ao romance *Nove noites* da realidade) seria um mote secundário, subordinado ao motivo aparentemente central da trama, i.e., descobrir as causas do suicídio de Quain. Ora, como a escritura do romance é discutida no seu próprio enredo, somos levados a identificar o autor-narrador da história com o escritor real do romance, Bernardo Carvalho.

Por outro lado, não é fácil diferenciar verdade e imaginação no discurso desse autor-narrador, considerando que, em certas passagens, ele parece não falar de Quain, mas de si mesmo, deixando evidente o quanto se identifica com Quain. Nota-se isso quando ele relata as perigosas e arriscadas viagens feitas ao lado do pai, na infância, sobrevoando o norte de Mato Grosso e Goiás, a bordo de um pequeno avião: “Eu mesmo participei, como espectador e

vítima, de duas dessas histórias, sendo que a menos grave foi quando meu pai se esqueceu de fazer uma mistura de óleo, um procedimento de praxe que devia ser realizado durante o voo.” (CARVALHO, 2002, p.64). Logo em seguida, ele diz que Quain também viajara com o pai: “Buell Quain também havia acompanhado o pai em viagens de negócios. Quando tinha catorze anos, foram a uma convenção do *Rotary Club* na Europa.” (CARVALHO, 2002, p.64). Essa identificação inicial com o etnólogo vai dar lugar a uma verdadeira obsessão em descobrir a verdade sobre o seu suicídio, tal como reconhece, a certa altura, o narrador-autor: “[...] estava contaminado pela loucura dele.” (CARVALHO, 2002, p.113). Isto reafirma o caráter duplo de *Nove noites* – duplicidade que se revela não apenas na estrutura narrativa, mas também no nível diegético.

Na verdade, esse elemento **duplo** permeia o romance do começo ao fim, antes mesmo da idéia que o originou, ou seja, quando o autor-narrador leu sobre Quain num jornal, citado rapidamente, por analogia com outro caso recente. As semelhanças entre Quain e autor-narrador são várias, a começar pelo fato de os pais de ambos serem muito preocupados com dinheiro. Outra coincidência consiste em possuírem certo pendor à vida itinerante, decerto Quain mais do que o autor-narrador, pois a sua caminhada pelo mundo leva-o ao encontro da morte, ou melhor, o seu impulso mórbido para errar pelo mundo culmina em autoflagelo. Afora isso, Quain buscava por um ponto de vista em que ele próprio não estivesse no campo de visão, ou seja, almejava a isenção e, por conseguinte, a verdade, semelhante ao narrador-autor que também procura utilizar uma perspectiva imparcial de focalização, na narrativa que constrói. Percebe-se que até determinado ponto (por volta das cinquenta primeiras páginas), ele mantém um tom narrativo de romance documental, ou seja, isento de qualquer emoção, após o que passa a escrever o romance que fingia escrever quando efetuava sua pesquisa de campo, atrás de testemunhos.

Contudo, o duplo mais importante na história de Quain pode estar na relação dele consigo mesmo, i.e., na imagem que tinha de si próprio, como relata o narrador-autor: “Na solidão, vivia acompanhado dos seus fantasmas, via a si mesmo como a um **outro** de quem tentava se livrar. Arrastava alguém no seu rastro. Carregava um fardo: *Cămtwỳon*.” (CARVALHO, 2002, p.112, grifo nosso). Em certa medida, essa face dupla de Quain foi percebida também por Manoel Perna, conforme ele relata na sua carta: “*Havia sido traído pelo intruso e sua câmera. Não podia admitir que aquela fosse a sua imagem mais verdadeira: a expressão de espanto diante do desconhecido. Havia sido pego de surpresa pelo fotógrafo, antes de poder dizer qualquer coisa.*” (CARVALHO, 2002, p.117).

Nas palavras de Fiker (2000, p.121), “[...] todo aquele que se encontra com seu próprio duplo morre ou é de alguma forma eliminado.” E a historiografia literária ilustra essa afirmação com exemplos famosos – *O retrato de Dorian Gray*, *O médico e o monstro*, entre outros. Assim, a narrativa de *Nove noites* é construída de forma verossímil (e coerente), alternando o que ocorreu no passado com o presente da narração, sendo justamente essa alternância que imprime credibilidade à história – ou histórias, pois, afinal, não se trata apenas da história de Quain, mas do autor-narrador também, ou seja, de uma história dupla –, considerando a seriedade daquele passado histórico (baseado em fatos, fotos e documentos) e os acontecimentos presentes.

Assim, surge uma interdependência entre as duas histórias, já que uma é contada a partir da outra, o que contribui para tornar o enredo mais convincente, porque – para usar aqui um termo empregado por Linda Hutcheon (1991, p.150) – existe uma “autoconsciência” em relação à maneira de narrar o passado (remoto ou recente), que se projeta através do narrador. A passagem que narra a visita do narrador-autor à aldeia indígena ilustra, na ficção que é o romance, essa autoconsciência: “As minhas explicações sobre o romance eram inúteis. Eu tentava dizer que, para os brancos que não acreditam em deuses, a ficção servia de mitologia, era o equivalente dos mitos dos índios, e antes mesmo de terminar a frase, já não sabia se o idiota era ele ou eu.” (CARVALHO, 2002, p.96). Assim, a metanarratividade do romance se mostra diretamente proporcional a sua metaficcionalidade, porque se refere à própria fatura no mundo possível da ficção, do mesmo modo que a carta de Manoel Perna se constitui num exercício de metalinguagem, podendo ser lida como um testamento do autor aos leitores implícitos, o qual demanda alguma cumplicidade (“o pacto ficcional”) na leitura: “*As histórias dependem antes de tudo da confiança de quem as ouve, e da capacidade de interpretá-las.*” (CARVALHO, 2002, p.8).

Em *Nove noites*, a representação da realidade pela linguagem da ficção é construída de maneira a confundir veracidade com verossimilhança, pois a ilusão referencial é provocada por uma narrativa que remete a todo o momento ao real, incorporando-o e recriando-o para nós, de tal forma que ficamos “contagiados” pelo desejo do autor-narrador de esclarecer o suicídio de Quain e passamos a compartilhar da sua curiosidade, configurando-se um clima de expectativa em relação ao desfecho que parece aumentar o realismo do relato. Este processo de construção ficcional, de certo modo, nos remete ao pensamento de Jameson (1992, p.74), no que concerne à relação da literatura com a realidade (com o seu contexto):

O ato literário ou histórico, portanto, sempre mantém uma relação ativa com o Real; contudo, para fazer isso, não pode simplesmente permitir que a “realidade” persista inertemente em si mesma, fora do texto e à distância. Em vez disso, deve trazer o Real para sua própria textura, e os paradoxos máximos e os falsos problemas da lingüística e, principalmente, da semântica, devem ser rastreados nesse processo, por meio do qual a língua consegue trazer o Real para dentro de si como seu próprio subtexto intrínseco ou imanente.

Convém observar a contextualização histórica desse romance, que abrange desde o clima tenso que antecedeu a década de 40, em vista da ameaça iminente de uma segunda guerra mundial, passa pelo arbítrio do governo ditatorial de Getúlio Vargas, vindo culminar na intranquilidade estressante dos dias atuais em que a narrativa é construída, i.e., após o atentado terrorista de 2001. Mas os narradores de *Nove noites* – principalmente o autor-narrador (o “detetive”) – têm necessidade de mistério até o último momento, não podendo nos revelar a causa real do suicídio, como se obedecessem a uma lei narrativa geral, pela qual a sucessão temporal correspondesse uma gradação de intensidade, neste caso, de mistério e suspense.

É dessa maneira que, aos poucos, o autor-narrador insinua que a família do etnólogo sabia, de antemão, o motivo do suicídio, principalmente Fannie Dunn Quain, cuja intuição de mãe conhecia melhor que ninguém a natureza do filho que tinha. E a sua aflição, a que esse narrador se refere de forma imparcial e realista, não deixa dúvidas quanto a isso.

Em sua correspondência com Heloísa Alberto Torres, dá para notar que era uma mulher aflita. Descontando-se a dificuldade do momento, em que de repente se viu sozinha no mundo, recém-divorciada e com o filho morto, há nessas cartas uma estranha ansiedade, como se, mais do que querer saber a razão do suicídio do filho, temesse que alguém já a conhecesse ou viesse a descobri-la. (CARVALHO, 2002, p.21).

Notamos, assim, a relevância das sete cartas deixadas pelo etnólogo para a elucidação do mistério que envolve a sua morte. O autor-narrador, por querer desvendar esse caso baseado nos elementos históricos, traz para o presente um passado que não se esgotou no passado, configurando uma ligação narrativa entre o presente do escritor e do leitor e uma realidade histórica anterior. Desse modo, as fotos (supostamente verdadeiras) exibidas nas páginas do livro, mais do que imagens ilustrativas, constituem signos reais com valor de documento, pois servem para compor o campo das interpretações possíveis projetado pela narrativa, onde pode ser incluída até a foto de orelha, que passa a fazer parte do lúdico romanesco.

Portanto, ainda que essas fotos preexistam ao romance como registros da realidade, o processo pelo qual foram incorporadas pelo autor e transformadas em objetos ficcionais, porque inseridos na engrenagem da ficção, se assemelha ao processo de composição do relato propriamente dito. Se foi a partir de fatos reais, registrados nos anais da História, em arquivos de jornais, e na memória dos entrevistados, que o autor construiu sua ficção, é também por esse mesmo processo que as fotos se convertem em signos ficcionais.

Por outro lado, essas fotos podem ser vistas pelo prisma da chamada pós-modernidade – em que o cultural se transforma no econômico e vice-versa –, de acordo com Jameson (2001, p.142) que aponta como característica pós-moderna do setor cultural uma “[...] supressão de tudo que esteja de fora da cultura comercial, a absorção de todas as formas de arte, alta e baixa, pelo processo de produção de imagens.”

Hoje, a imagem é a mercadoria e é por isso que é inútil esperar dela uma negação da lógica da produção de mercadorias. É também por isso que toda beleza hoje é meretrícia e que todo apelo a ela no pseudo-esteticismo contemporâneo é uma manobra ideológica, e não um recurso criativo. (JAMESON, 2001, p.142).

Nesse sentido, o traço imagético de *Nove noites* – não as imagens que nos evoca a leitura da narrativa linear, mas em relação às fotografias inseridas no seu texto –, enquanto comprova a existência real e histórica dos personagens, pode ser interpretado como estratégia de *marketing* do autor empírico para atrair certo tipo de leitor, considerando a falta de leitores e as dificuldades do mercado editorial brasileiro. Se pensarmos, por um lado, na boa aparência física de Quain, e, pelo outro, numa faixa do já reduzido público leitor de romances neste país, poderemos supor que as fotos funcionem como chamariz para atrair leitores de um nível cultural menos elevado, que preferem livros com ilustrações, alegando (como desculpa) falta de tempo para ler.

Desse modo, além de aproximar a narrativa de *Nove noites* do romance-reportagem, como se fosse uma “matéria de jornal” mais estendida, mais aprofundada, essas fotos serviriam para estimular a venda do livro, tornando-o um artefato cultural de mais fácil consumo. O gênero romance-reportagem tem feito muito sucesso no Brasil ultimamente, o que ajudaria a confirmar a hipótese de ser *Nove noites* um romance que leva em conta questões de mercado. Ora, os escritores que escrevem de olho nas vendas procuram sempre encontrar um apelo da literatura junto ao público, tendo em vista que o mercado de livros literários no Brasil é um dos maiores desafios do *marketing*, razão pela qual os novos autores tenderiam a procurar questões ou temas ainda não literariamente explorados.

Os personagens que mais se destacam no enredo de *Nove noites* são os dois narradores (Manoel Perna e o autor-narrador) e o etnólogo Quain. Conforme se observa, o autor-narrador demonstra identificar-se com Quain em quase tudo, e, enquanto seres de linguagem – construídos narrativamente para espelhar seres humanos da vida real –, eles possuem certas afinidades, além do relacionamento complicado com o pai e o convívio difícil com os índios – aspectos que indicam um comportamento similar e personalidades psicologicamente semelhantes. Mas, o fato de o autor ter transportado para a ficção figuras históricas reais com seus nomes verdadeiros, tais como Quain, Manoel Perna, Lévi-Strauss, entre outros, caracteriza esse romance como metaficção historiográfica (pós-moderna).

Entretanto, os demais personagens do enredo, embora secundários, também se referem a pessoas do mundo real que interagiram com Quain naquela época, representadas no romance pelos seus nomes verdadeiros, apropriados que foram pelo autor real do romance. Ruth Benedict, orientadora de Quain na Universidade de Colúmbia, e Ruth Landes, colega dele de profissão, bem como Heloisa Alberto Torres, diretora do Museu Nacional do Rio de Janeiro, estão mortas, assim como o etnólogo brasileiro Luiz de Castro Faria, falecido recentemente. A única pessoa viva e, certamente, a mais famosa, citada no romance, é o antropólogo francês Lévi-Strauss – um intelectual de múltipla formação e ampla atuação também no Brasil (como lingüista, historiador, filósofo, etnógrafo, etc.).

Numa entrevista dada em Paris para o jornal *Folha de S. Paulo* (ARAGÃO, 1996), edição de 8 de setembro de 1996, a propósito da reedição, no Brasil, de sua obra clássica, *Tristes trópicos* (1955), Lévi-Strauss, então com 88 anos, disse que o Brasil possui algo que não se acha na Europa: uma natureza ainda virgem, que ele conheceu nas viagens que fez pelo interior do país entre 1935 e 1939 e que resultaram nesse livro-marco da antropologia do século passado. Porém, mesmo tendo se revelado um pesquisador apaixonado pela natureza brasileira, Levi-Strauss (que nunca retornou ao Brasil) deu a seu livro um título (*Tristes trópicos*) que se coaduna mais a uma visão negativa do que positiva sobre a região amazônica, e que remete à expressão “a representação do inferno”, empregada pelo traumatizado narrador de *Nove noites* (p. 60), e não a um “paraíso terrestre”.

Vale lembrar que a expedição comandada por Claude Lévi-Strauss partiu em 1938 com destino à Serra do Norte, no Mato Grosso, e foi considerada uma das excursões mais famosas da história da antropologia no século XX.

Com uma câmara e alguns cadernos em branco na bagagem, Luiz de Castro Faria, então com 24 anos, partiu para seu ‘batismo’ como etnólogo. [...] A

participação de Castro Faria na expedição chefiada por Lévi-Strauss foi mais ou menos ocasional. Deveu-se, em parte, ao contexto político da época – o Estado Novo. Para realizar qualquer trabalho no interior do Brasil era necessária uma licença do Governo, dada pelo Conselho de Fiscalização das Expedições Artísticas e Científicas, criado em 1933 para ‘vigiar’ o território nacional.

Lévi-Strauss, então professor visitante na Universidade de São Paulo (USP), foi apresentado ao Conselho pelo diretor do Ensino Superior francês J. Cavalier e por Paul Rivet, diretor do *Musée de l'Homme* de Paris, que após uma temporada no Brasil, passou a ser visto aqui como ‘comunista’. Assim, o pedido de permissão de Lévi-Strauss causou polêmica e só a intervenção de um dos membros do Conselho, a diretora do Museu Nacional, Heloisa Alberto Torres, fez a licença ser concedida, no início de 1938.

Outro apoio essencial foi o de Mário de Andrade (1893-1945), secretário de Cultura do Estado de São Paulo, que assumiu a coordenação e o financiamento da excursão. Na época, Dinah Lévi-Strauss – mulher de Claude – trabalhava na área de folclore da Secretaria de Cultura. No entanto, para deferir o pedido do antropólogo, o Conselho exigiu ainda a presença de um delegado brasileiro. Heloisa A. Torres indicou então um representante do Museu Nacional, já que a instituição tinha interesse especial pela expedição. O nome escolhido foi o de Luiz de Castro Faria. [...] O projeto da expedição de Lévi-Strauss era percorrer a região das serras do Rio Jurueña e Gi Paraná, e ali permanecer por aproximadamente um ano. A meta era “recolher coleções no domínio da etnografia e no das ciências naturais”. Seria portanto uma expedição naturalista, nos moldes das muitas realizadas no século 19. [...] Lévi-Strauss seria o etnógrafo, Dinah, a antropóloga, Jehan-Albert Vellard, do Instituto de Biologia de Pernambuco, iria como naturalista e médico. [...] Castro Faria viajou sozinho até Cuiabá, ponto de partida da viagem, alternando o trem da Sorocabana e pequenos navios como o “Eolo”. No caminho, encontrou o antropólogo norte-americano Buell Quain, que morreu alguns anos mais tarde no norte do Brasil. [...].⁵

O texto de *Nove noites* (p.31) também faz referência ao professor Luiz de Castro Faria, o qual aparece numa foto de 1939 (que supomos verdadeira), reproduzida no alto dessa mesma página, ao lado de outros pesquisadores, dentre os quais Heloisa Alberto Torres e Lévi-Strauss.

5. O professor Luiz de Castro Faria me recebeu em Niterói no final da tarde. [...] Castro Faria é uma das últimas pessoas vivas que conheceram Quain em sua passagem pelo Brasil. [...] Em 1938, aos vinte e quatro anos, ele participou, como antropólogo do Museu Nacional e membro do Conselho de Fiscalização, da histórica expedição à serra do Norte que levou Lévi-Strauss por Mato Grosso até Porto Velho, entre 6 de junho e 14 de dezembro, e está em grande parte documentada em *Tristes trópicos*, que logo se tornou um clássico da antropologia. O Estado Novo exigia a presença de um cientista brasileiro nas expedições estrangeiras como uma forma de controle, figura

⁵ Texto publicado na revista *Ciência Hoje* (v. 24, n. 144, novembro de 1998), da Sociedade Brasileira para o Progresso da Ciência (SBPC), onde se nota, no final, uma imprecisão quanto ao ano da morte de Buell Quain, que ocorreria logo no ano seguinte (1939), e no dia 2 de agosto, segundo dados historiográficos.

que o próprio Lévi-Strauss definiu, com alguma antipatia, como um “inspetor fiscal”. Há uma foto, de 1939 [...] (CARVALHO, 2002, p.31).

Na verdade, contrapondo-se os dois textos citados, o científico e o literário (ficcional), não se nota qualquer incongruência de sentido entre eles; pelo contrário, assemelham-se até mesmo na forma, no estilo jornalístico. Noutras palavras, embora o texto romanesco apareça sob a égide da ficção, o particular realismo de que vem impregnado o coloca lado a lado com o texto científico.

De volta ao enredo de *Nove noites*, observemos quão grande é a solidariedade dos dois narradores para com o etnólogo suicida. Manoel Perna expressa claramente esse sentimento em relação a Quain, logo no início do seu testamento:

Desde o início, embora não pudesse prever a tragédia, fui o único a ver nos olhos dele o desespero que tentava dissimular mas nem sempre conseguia, e cuja razão, que cheguei a intuir antes mesmo que ela me fosse revelada, preferi ignorar, ou fingir que ignorava, nem que fosse só para aliviá-lo. Acho que assim eu o ajudei como pude. Tendo presenciado os poucos momentos em que não conseguiu se conter, eu sabia, e o meu silêncio era para ele a prova da minha amizade. Assim são os homens. Ou você acha que quando nos olhamos não reconhecemos no próximo o que em nós mesmos tentamos esconder? (CARVALHO, 2002, p.10).

Por seu turno, o autor-narrador, sempre que surge uma oportunidade, compara-se a Quain, como por exemplo, ao relembrar sua infância, quando acompanhava o pai nas viagens por Mato Grosso e Goiás, a bordo de um pequeno e precário avião – época em que adquiriu um verdadeiro trauma, tanto da floresta quanto dos índios, a ponto de considerá-los como a “representação do inferno” (CARVALHO, 2002, p.60). Parece que ele viajava com o pai contra a vontade, uma vez que assim ficara decidido judicialmente: “Sempre tive que acompanhá-lo a Mato Grosso e a Goiás, porque por lei devíamos passar as férias juntos [...] e ele precisava visitar as fazendas.” (CARVALHO, 2002, p.65). Tendo já passado, quando menino, pela traumática experiência de conviver por algum tempo com os índios no seu ambiente natural, o narrador-autor se identifica com Quain também no relacionamento familiar, ou seja, ambos mantinham um relacionamento complicado com a família, mais especificamente com o próprio pai.

Mas se para Quain, que saía do Meio-Oeste para a civilização, o exótico foi logo associado a uma espécie de paraíso, à diferença e à possibilidade de escapar ao seu próprio meio e aos limites que lhe haviam sido impostos por nascimento, para mim as viagens com o meu pai proporcionaram antes de

mais nada uma visão e uma consciência do exótico como parte do inferno. (CARVALHO, 2002, p.64).

Vemos, assim, o autor-narrador associar continuamente a sua vida com a vida de Quain, o que enfatiza o elemento **duplo** da narrativa de *Nove noites*, assim como a capacidade dos dois narradores de apreender o outro (Quain) na plenitude da sua dignidade, dos seus direitos e, sobretudo, da sua diferença – aspectos que caracterizam uma relação de **alteridade** completa e verdadeira.

Entretanto, à medida que os índios entram em cena – índios que conviveram com Quain há mais de sessenta anos, com o autor-narrador (criança) há mais de trinta, e também agora, no tempo presente da narração –, o mistério que cerca a morte do etnólogo deixa entrever “uma luz no fim do túnel”, pois tudo leva a crer, ou melhor, somos levados a pensar que eles, de algum modo, tiveram algo a ver com o suicídio. E, neste sentido, *Nove noites* mostra um índio bem diferente daquele tipo característico que já circulou por nossa literatura, especialmente a romântica, cuja idealização o colocava na condição de ser subjugado e vítima do homem branco. Aqui, o índio aparece portador de qualidades e defeitos como todos nós, e, no contato com o homem civilizado, ele aparenta exercer uma pressão desconfortável sobre o autor-narrador, talvez como exercera outrora sobre Quain. É o que nos faz inferir, entre outras coisas, a ficção desse romance, cujo particular realismo nos passa a impressão de que, na realidade extraficção, esse mal-estar do branco em relação ao índio decorre do próprio intercâmbio de culturas.

Em outros termos, o processo de aculturação parece ter gerado uma relação complexa entre pesquisador e pesquisado, na qual coexistem interesses (inclusive materiais) e sentimentos de ambas as partes. Se por um lado, o índio demonstra considerar-se órfão da civilização, precisando de alguém que o adote, por outro, ele se mostra conhecedor das benesses trazidas pelo dinheiro. Aliás, a aculturação parece ter infundido no índio brasileiro o gosto pela aquisição de bens de consumo industrializados, além das tradicionais miçangas ou quinquilharias, e sem abrir mão da sua tradição e cultura.

Assim, o que contribui para o realismo do romance é justamente o fato de representar esse índio de uma forma natural, não idealizada e nem distorcida por alguma preocupação paternalista do tipo “politicamente correto”. Portanto, o índio é mostrado na sua complexidade, tal como se apresenta na realidade atual, mas segundo a ótica desse narrador-autor, pela qual o índio parece possuir uma personalidade ambivalente, em que se alternam momentos de docilidade com atos de crueldade e violência. Esse temperamento instável

certamente decorre do choque entre as culturas européia e ameríndia – choque que, depois de cinco séculos, teria produzido na cultura indígena uma degradação moral completa.

Uma situação traumática se repete no enredo de *Nove noites*: primeiro deu-se com Quain e, depois, com o autor-narrador quando menino, ou seja, uma experiência desagradável de convívio com os índios. Mas, pode não se tratar do mesmo trauma, até porque eles tinham idades diferentes, conviveram com a tribo por períodos de tempo diversos, e em diferentes épocas. Entretanto, a dúvida permanece, i.e., o que teria provocado o trauma no etnólogo? Ou melhor: o que teria motivado o suicídio? O jogo ficcional do romance gira em torno disso, e a ilusão referencial, ao imprimir realismo à narrativa, nos faz momentaneamente esquecer da ficção literária e dar asas à imaginação sobre as possíveis causas daquela morte.

O trauma adquirido na infância pelo autor-narrador permitiu-lhe transfigurar a linguagem, ou seja, transformá-la em linguagem literária, recriando aquela experiência na forma de ficção, pois é exatamente nas falhas da memória que a imaginação do escritor floresce. Entretanto, ao investigar traços pessoais de Quain, o autor-narrador tanto se espelha nele que acaba por expor a própria intimidade e os mecanismos da sua criação literária (caracterizando a metaficção). E o elemento duplo da sua narrativa ressurgue quando ele relaciona a morte do pai, vítima de uma doença rara no cérebro, com a possível deterioração mental do etnólogo.

Assim, novamente é reafirmado o caráter duplo da ficção de *Nove noites* por um procedimento mental de comparação, quando o narrador-autor compara o seu trauma pessoal de garoto com a morte, e depois compara as duas mortes (de seu pai e de Quain), porque ambos deixaram um segredo: “[...], 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 [...]” (CARVALHO, 2002, p.7). De certo modo, esse fragmento da carta-testamento de Manoel Perna, na página inicial do romance, já indicia que, mais importante do que desvendar o mistério, é a pesquisa a ser realizada, e que irá constituir o livro *Nove noites*, pois uma eventual aceitação de que se trata de um segredo particular do etnólogo morto já teria, desde logo, posto fim à curiosidade e obsessão do autor-narrador.

Em geral, considera-se que a superação de qualquer trauma implica um necessário retorno ao passado. Se, por um lado, a leitura do nome Quain no jornal reaviva a experiência traumática de infância do autor-narrador, por outro, remete à época da morte de seu pai. O autor-narrador não presencia a morte do pai, mas antes, como que em substituição, assiste à morte do velho que dividia o quarto com seu pai. Ou seja, ocorre uma troca de papéis – a morte do velho substituindo a do pai do autor-narrador, cuja chegada substitui a chegada do

amigo do velho (Quain). Logo, isso explicaria por que o mistério da morte de Quain provoca uma obsessão no autor-narrador: porque remete ao mistério da morte do velho, ou seja, à primeira vez que vira um homem morrer, e, também, ao mistério da morte silenciosa do seu pai.

Essa obsessão se evidencia quando esse autor-narrador, dando seguimento a sua pesquisa, visita os índios Krahô na região do Xingu, numa tentativa mal-sucedida de encontrar o sítio onde Quain havia sido enterrado, em algum lugar entre a cidade de Carolina e a aldeia indígena. No curto período de três dias, esse narrador passa por momentos de difícil convivência com os índios, que revelam por ele um interesse quase que exclusivamente material, ou seja, ele lhes é importante somente enquanto alguém que pode arranjar-lhes coisas e, principalmente, dinheiro: “[...] Afonso Cupô, um sujeito enorme, sempre sorrindo, com cara de bonachão, e que em geral não dizia nada mas que, no dia seguinte, bêbado, acabou me encurralando num canto e me fez prometer que lhe daria cinqüenta reais antes de ir embora.” (CARVALHO, 2002, p.91). Os índios se mostram ávidos consumidores de produtos industrializados, como se percebe pelo hilariante episódio das barras de cereais que o escritor levava consigo. Na verdade, o lastimável estado de pobreza das populações indígenas do sertão brasileiro não é de agora, e isso não passara despercebido a Quain, conforme se depreende pelo seguinte trecho de uma de suas cartas (que supomos seja verdadeira), e que o autor de *Nove noites* reproduz na narrativa.

Numa das cartas que nunca mandou a Margaret Mead, escrita em 4 de julho de 1939, Quain dizia o seguinte: “O tratamento oficial reduziu os índios à pauperização. Há uma crença muito difundida (entre os poucos que se interessam pelos índios) de que a maneira de ajudá-los é cobri-los de presentes e ‘elevá-los à nossa civilização’. Tudo isso pode ser atribuído a Auguste Comte, que teve uma enorme influência na educação superior local e que, através do seu espetacular discípulo brasileiro, o já velho general Rondon, corrompeu o Serviço de Proteção aos Índios. Ainda não consegui estabelecer a conexão lógica, mas sei que ela existe”. (CARVALHO, 2002, p.66-67).

Talvez por não ter conseguido comer da comida indígena, o autor-narrador – ele mesmo, aliás, bisneto do marechal Rondon ⁶ (por parte de mãe) – ainda foi obrigado a suportar uma certa desconfiança da parte dos Krahô, para com sua pessoa e seu trabalho de escritor. Por mais que tentasse explicar o motivo da visita, querendo encontrar alguém que

⁶ O general Cândido Mariano da Silva Rondon, além de brilhante militar, despontou nas letras mato-grossenses onde relatou as suas experiências pelos sertões de Mato Grosso, pacificando índios e estendendo linhas telegráficas, em mais de 20 trabalhos, todos eles publicados pela Comissão Rondon. Fonte: Ferreira (2001, p.199).

houvesse conhecido o etnólogo há sessenta anos, os índios demonstram não entender o porquê de querer “remexer” o passado, e estranham essa atitude do narrador, decerto considerando-a sem sentido, absurda ou totalmente inútil. Neste ponto da narrativa, fica evidente uma oposição tácita entre mito e História, supondo-se que os índios vivam de acordo com suas crenças e mitos, enquanto o homem civilizado vive segundo as instituições criadas por ele próprio.

No entanto, apesar do medo e do desconforto que lhe trouxe a breve permanência de três dias na aldeia dos Krahô, o autor-narrador reconhece não ter desgostado de nenhum deles. “Se para mim, com todo o terror, foi difícil não me afeiçoar a eles em apenas três dias, fico pensando no que deve ter sentido Quain ao longo de quase cinco meses sozinho entre os Krahô.” (CARVALHO, 2002, p.107). Portanto, a chave do mistério que envolve o suicídio parece estar de fato na relação desses índios com o homem civilizado, pois, conforme diz o narrador-autor, e que, devido ao realismo da narrativa, parece valer também para o mundo extraficção: “É difícil entender a relação. São os órfãos da civilização. Estão abandonados. Precisam de alianças no mundo dos brancos, um mundo que eles tentam entender com esforço e em geral em vão.” (CARVALHO, 2002, p.108).

De mim teriam tudo o que pedissem, e Deus sabe que seus pedidos não têm fim. Fiz tudo o que pude por eles. E também pelo dr. Buell. Dei a ele o mesmo que aos índios. A mesma amizade. Porque, como os índios, ele estava só e desamparado. E, a despeito do que pensou ou escreveu, não passava de um menino. Podia ser meu filho. (CARVALHO, 2002, p.10).

A bem da verdade, tem-se a impressão de que, em *Nove noites*, quase todos os personagens estão à procura de um pai, a começar dos índios, que se consideram abandonados e órfãos da civilização. O antropólogo Quain, apesar de possuir uma relação complicada com o pai, ao mesmo tempo fez o papel de pai para com os índios. Por sua vez, o narrador-autor contrapõe a história do antropólogo com a do seu próprio pai, com quem também não mantinha um relacionamento satisfatório. Assim, tudo parece girar em torno da linhagem paterna, e o romance, além dos temas da **identidade** e **alteridade**, acaba indiretamente por discutir as relações de parentesco do indivíduo, tais como família, paternidade, orfandade, entre outros assuntos que se inserem no campo dos estudos antropológicos. E, nesse percurso temático basicamente antropológico, talvez o tema crucial debatido em *Nove noites* seja apurar até que ponto o indivíduo tem a coragem necessária para assumir suas diferenças, sejam elas quais forem (ideológicas, políticas, sexuais), numa sociedade que ainda hoje

discrimina os “diferentes”, que não raras vezes são taxados de anormais, desajustados ou perversos.

Jameson (1996) vê no superficialismo da cultura e da arte contemporâneas um dos sintomas da pós-modernidade. Esse superficialismo está presente no enredo de *Nove noites* numa espécie de “reflexão” sobre a relatividade de toda e qualquer “verdade”, sobre os seus constantes deslocamentos e refacções de sentido. Assim, toda a aparente verdade, seja ela qual for, seria superficial, logo sobreposta por outra, como ilustra o seguinte trecho da primeira página do romance:

Vai entrar numa terra em que a verdade e a mentira não têm mais os sentidos que o trouxeram até aqui. Pergunte aos índios. Qualquer coisa. O que primeiro lhe passar pela cabeça. E amanhã, ao acordar, faça de novo a mesma pergunta. E depois de amanhã, mais uma vez. Sempre a mesma pergunta. E a cada dia receberá uma resposta diferente. A verdade está perdida entre todas as contradições e disparates. (CARVALHO, 2002, p.7).

O autor-narrador pode constatar isso pessoalmente, na visita que fez à aldeia dos Krahô, onde teve a sensação de que todos mentiam para ele, impressão confirmada pelo menino índio: “Eles estão mentindo para você.” (CARVALHO, 2002, p.103). De certo modo, o traço de atualidade do livro de Bernardo Carvalho nos faz pensar nos conceitos (escorregadios) de pós-moderno, pós-modernismo e pós-modernidade, pois, ainda que a trama se reporte a acontecimentos ocorridos há mais de sessenta anos, a segunda parte da história é contemporânea ao surgimento do livro, i.e., ao século XXI. Tanto que, quando o narrador-autor vai para Nova York, a fim de terminar a montagem daquele estranho “quebra-cabeça”, ele menciona os atentados terroristas de setembro de 2001, ocorridos havia poucos meses.

A leitura de *Nove noites* pelo viés pós-moderno também revela outra característica apontada por Jameson (1996, p.46), que considera a fixação pela imagem fotográfica na cultura contemporânea como marca de um historicismo “onipresente, onívoro e bastante próximo ao libidinal”. É inegável que as fotos exibidas no romance, supostamente verdadeiras (inclusive a foto na orelha do livro que mostra o autor-narrador quando criança, ao lado do índio), dão historicidade ao romance como registros da realidade, possuindo valor de prova documental. Na página 26 desse romance, há duas fotos seguidas de Quain: uma com pose de frente e outra de perfil, decerto tiradas quando desembarcou no Brasil, e a já mencionada foto de 1939, na página 31, na qual aparecem eminentes cientistas sociais da época.

Fora da ficção fica mais fácil entender a história e o comportamento de Buell Quain em relação aos índios, atentando para uma diferença significativa entre as carreiras de

antropólogo e a de etnólogo (ou etnógrafo), uma vez que as pesquisas antropológicas e etnológicas adotam perspectivas distintas. De acordo com Reigota (1999, p.39), cabe ao antropólogo “observar” um grupo social distinto do seu, geralmente uma cultura “primitiva” com referenciais próprios, procurando entendê-la e descrevê-la, para isso utilizando o que aprendeu na universidade. Por sua vez, o etnólogo (ou etnógrafo) não apenas observa uma cultura diferente da sua, mas procura se inserir nela, fazer parte dela como um de seus membros, vivenciando a rotina diária ainda que provisoriamente, procurando integrar-se ao grupo o mais possível. Neste sentido, o etnólogo “[...] estabelece relações de confiança, parceria, cumplicidade, amizade, enfim, relações afetivas e sociais que vão permitir-lhe observar e dar significados ao cotidiano vivenciado.” (REIGOTA, 1999, p.39).

Segundo Reigota (1999, p.39), ao se envolver naquela cultura, convivendo com hábitos e costumes de um grupo social diferenciado do seu, o pesquisador pode representar como um ator de teatro, pois, por mais que aparente estar inserido no grupo, na verdade, ele representa um papel num tempo e espaço preestabelecidos. *“Ele estava cansado de observar, mas nada podia lhe causar maior repulsa do que ter que viver como os índios, comer sua comida, participar da vida cotidiana e dos rituais, fingindo ser um deles.”* (CARVALHO, 2002, p.55). Ora, não sendo um legítimo integrante do grupo com o qual vivencia experiências cotidianas de vida, o pesquisador, apesar de bem-acolhido, será sempre alguém vindo de fora, de um mundo à parte daquele que quer conhecer e fazer conhecido, razão pela qual não será reconhecido pelo grupo como um dos seus. Uma das questões levantadas por *Nove noites* é a consequência, nem sempre salutar, do choque entre diferentes culturas, como foi o caso de Quain que travou contato não apenas com tribos indígenas da Amazônia, mas com a cultura brasileira de um modo geral. E, conforme afirmou Bernardo Carvalho em entrevista, Quain não gostou e não queria ficar no Brasil, apesar de considerar aqui um campo promissor de trabalho para a antropologia.

Entretanto, continua Reigota (1999, p.39), sendo necessário estabelecer, no convívio diário, uma certa intimidade com seus interlocutores que lhe permitam a obtenção de dados preciosos, convém ao etnólogo, nessa relação de alteridade total, revelar-se ao outro tal como é, ou seja, sem qualquer subterfúgio ou “máscara”, tanto no que se refere a sua identidade como pesquisador no exercício de sua profissão, quanto à sua ideologia política, étnica e sexual, ainda que por vezes se sinta como um ator num palco. Afinal, entre “ser” e “estar” membro de um grupo ou cultura específicos que se quer estudar há uma enorme diferença, também sugerida pela expressão poética de Fernando Pessoa (Álvaro de Campos) nos

seguintes versos: “Há entre quem sou e estou/ uma diferença de verbo/ que corresponde à realidade.”⁷

Assim, a(s) identidade(s) do pesquisador no momento em que está realizando a pesquisa é de extrema importância, no sentido de que é como ele se auto-identifica em relação às questões que quer abordar e como ele é identificado pelo(s) seu(s) interlocutor(es), que o resultado do seu trabalho poderá ser validado e digno de crédito. (REIGOTA, 1999, p.39-40).

Na verdade, os narradores de *Nove noites* não apenas insinuam, mas querem nos convencer, de dentro do mundo possível da ficção, de uma suposta homossexualidade de Quain (na vida real), sendo exatamente este o ponto crucial da narrativa, no qual se concentra o realismo construído pelos dois narradores, embasados em dados reais e criados pela imaginação, e que mostra como a ficção do romance porventura pode revelar uma verdade omitida pelo discurso historiográfico. Quain, ao conhecer *in loco* a vida sexual dos índios, e tido contato com suas “particularidades”, pode ter se interessado “além da conta” pelas práticas homossexuais. (Ora, caso isso tenha ocorrido, só nos resta imaginar como o etnólogo lidava com essa questão, se tinha plena consciência disso e aceitava naturalmente a sua sexualidade, ou não, razão talvez da origem do seu conflito, do qual tentaria, a todo custo, fugir ou sublimar, porém sem sucesso).

Semelhante ao que acontece no plano lingüístico-narrativo de *Nove noites*, no plano supralingüístico-diegético, i.e., no mundo ficcional do romance, ocorre uma singular ilustração da representação da realidade pela linguagem literária, quando o narrador-autor, na visita feita à aldeia dos Krahô, descobre o nome pelo qual os índios chamavam Quain: “Cãmtwỳon”, apelido que significa “o caracol e seu rastro” (CARVALHO, 2002, p.80), ou melhor, “[...] a casa do caracol e o seu fardo no mundo, a casca que ele carrega onde quer que esteja e que também lhe serve de abrigo, o próprio corpo, do qual não pode se livrar a não ser com a morte, o seu aqui e o seu agora para sempre.” (CARVALHO, 2002, p.81). E essa fica sendo, também para o autor-narrador, a alcunha indígena que define Quain: *Cãmtwỳon*, ou seja, uma palavra que representa a realidade existencial do etnólogo: o caracol e seu rastro (lesma).

Na realidade extraficção, enquanto Quain conviveu cinco meses com os índios krahô, o etnógrafo Lévi-Strauss, contemporâneo seu, também travou contato e pesquisou por

⁷ Extraído do poema sem título “Não: devagar” de Álvaro de Campos, cuja primeira estrofe se transcreve abaixo: Não: devagar. Devagar, porque não sei / Onde quero ir. / Há entre mim e os meus passos / Uma divergência instintiva. / Há entre quem sou e estou / Uma diferença de verbo / Que corresponde à realidade. (PESSOA, 1983).

algum tempo o povo Nhambiquara; mas, ao contrário de Quain, sobreviveu àquela experiência antropológica, ainda que não tenha sido nada fácil, conforme dá a entender a seguinte passagem de *Tristes Trópicos*: “Não é necessário ficar muito tempo entre os Nambikwara para tomar consciência dos seus sentimentos profundos de ódio, de desconfiança e de desespero que suscitam no observador um estado de depressão de que a simpatia não está completamente excluída.” (LÉVI-STRAUSS, 1981, p.289).

Lévi-Strauss permaneceu na região tempo suficiente para fotografar, coletar dados, e recolher subsídios para o seu livro *Tristes Trópicos*, no qual relata suas observações sobre a vida, a cultura, os hábitos e costumes da nação Nhambiquara, inclusive as práticas sexuais, onde ele observou certas peculiaridades, entre as quais, o homossexualismo. Ainda que os índios de Quain pertencessem à tribo Krahô, e por isso, talvez, com cultura e costumes diferenciados, o texto de Levi-Strauss pode servir de amostragem, i.e., dar uma idéia geral dos hábitos e relacionamentos sexuais dos índios daquela região norte do Brasil. Vejamos o seguinte fragmento:

Retirando periodicamente mulheres jovens do ciclo regular dos casamentos, o chefe provoca um desequilíbrio entre o número de rapazes e de raparigas de idade matrimonial. Os homens jovens são as principais vítimas dessa situação e vêem-se condenados, quer a ficar solteiros durante vários anos, quer a desposar viúvas ou mulheres velhas, repudiadas pelos maridos.

Os Nambikwara resolvem também o problema de outra maneira: através de relações homossexuais que chamam poeticamente: *tamindige kihandige*, isto é, «amor mentira». Essas relações são freqüentes entre jovens e desenrolam-se com uma publicidade muito maior do que as relações normais. Os participantes não se retiram para o mato como os adultos de sexos opostos. Instalam-se junto de uma fogueira, sob o olhar divertido dos vizinhos. O incidente dá lugar a gracejos geralmente discretos; essas relações são consideradas como infantis e ninguém lhes liga. A questão permanece duvidosa quanto a saber se esses exercícios são produzidos até à satisfação completa ou se se limitam a efusões sentimentais, acompanhadas por jogos eróticos, tais como aqueles e aquelas que caracterizam, na maior parte, as relações entre os cônjuges.

As relações homossexuais são permitidas apenas entre adolescentes que se encontram na relação de primos cruzados, isto é, em que um está normalmente destinado a desposar a irmã do outro, da qual, por conseguinte, o irmão servirá provisoriamente de substituto. Quando nos informamos junto de um indígena acerca das aproximações deste tipo, a resposta é sempre a mesma: «São primos (ou cunhados) que fazem amor.» Na idade adulta, os cunhados continuam a manifestar uma grande liberdade. Não é raro verem-se dois ou três homens, casados e pais de família, passeando à noite ternamente enlaçados. (LÉVI-STRAUSS, 1981, p.310-311).

Esta citação, principalmente no seu último parágrafo, é importante para a ficção de *Nove noites* – a qual nos dá a entender que o etnólogo teria sido homossexual. Ora, o fato de

Quain, entre as sete cartas que deixou, ter endereçado uma delas ao cunhado Charles C. Kaiser (p.16) – carta essa, aliás, a que o narrador-autor não teve acesso –, ao invés de endereçá-la à irmã Marion – o que seria, convenhamos, uma atitude mais natural e adequada da parte dele, naquele momento –, torna-se bastante significativo, no sentido de reforçar o realismo da ficção que é *Nove noites* enquanto uma representação verossímil da realidade. “Foi um choque ouvir aquilo pela primeira vez, e ainda mais quando tive em mãos a informação de que, entre as cartas que deixou ao se matar, havia uma para o marido da irmã – e nenhuma para a própria ou para a mãe.” (CARVALHO, 2002, p.85).

Quanto ao texto de *Tristes Trópicos*, foi construído basicamente sobre a malograda experiência da expedição de Lévi-Strauss, que imprimiu nas entrelinhas da narrativa a sua decepção particular, resultante de uma visão pessimista dos trópicos e de tudo o que nele existe, i.e., sua paisagem, suas cidades, seus governantes e seus índios. No entanto, pela leitura desse famoso livro, fica bastante claro para o leitor o que significava para um etnólogo ou etnógrafo daquela época (década de 30) travar o contato inicial com uma cultura até então desconhecida.

Não há perspectiva mais excitante para o etnógrafo do que a de ser o primeiro branco a penetrar numa comunidade indígena. Já em 1938 essa recompensa suprema apenas se podia obter em algumas regiões do Mundo suficientemente raras para que se possam contar com os dedos de uma mão. Desde então, essas possibilidades tornaram-se ainda mais restritas. Reviverei, portanto, a experiência dos antigos viajantes e, através dela, esse momento crucial do pensamento moderno em que, graças às grandes descobertas, uma humanidade que se julgava completa e terminada recebe subitamente, como uma contra-revelação, o anúncio de que não estava só, formava uma peça de um conjunto mais vasto e que, para se conhecer, ela tinha primeiro de contemplar a sua imagem irreconhecível nesse espelho de que uma parcela esquecida pelos séculos iria, só para mim, lançar o seu primeiro e último reflexo. (LÉVI-STRAUSS, 1981, p.322).

Entretanto, as observações de Lévi-Strauss acerca da cultura indígena brasileira, tal como aparecem no seu livro, apenas viriam reforçar ou complementar a visão pioneira anteriormente dada pelo brasileiro Gilberto Freyre, em *Casa-Grande & Senzala* (1933), onde foi analisada a estrutura familiar dos índios brasileiros, considerada, por esse sociólogo, como extremamente patriarcal, em que as mulheres cuidavam da criação dos filhos, do serviço doméstico e do artesanato, enquanto os homens se preocupavam com o sustento da prole. Ao investigar as lendas, os mitos, os costumes e hábitos dos nossos índios, inclusive os sexuais, Freyre já assinalara uma série de rituais que iniciavam o adolescente na fase da puberdade.

Dentre outras práticas, cortava-se o cabelo dos meninos que eram segregados das meninas em casas secretas, proibidas à entrada das mulheres, segundo diz esse autor.

Durante a segregação o menino aprendia a tratar a mulher de resto; a sentir-se sempre superior a ela; a abrir-se em intimidades não com a mãe nem com mulher nenhuma, mas com o pai e com os amigos. As afinidades que se exaltavam eram as fraternas, de homem para homem; as de afeto viril. Do que resultava ambiente propício à homossexualidade. (FREYRE, 2005, p.207).

Ora, a homossexualidade não era vista da mesma forma pelas duas raças, i.e., pelo branco europeu e pelo indígena. Aliás, nas tribos estudadas por Freyre, os papéis importantes dentro da tribo, de magia, curandeirismo e medicina, estavam reservados aos bissexuais ou efeminados, pois se acreditava serem eles portadores de bons espíritos.

Um aspecto delicado da profissão do etnólogo é a sua ética profissional, uma vez que é parte do trabalho dele estabelecer, de maneira natural, relação íntima com o pesquisado – daí decorrendo questões éticas não muito bem definidas e delimitadas, referentes à exposição dos dados conseguidos em momentos de intimidade, conforme nos recorda Reigota (1999, p.40): “Como distinguir, separar, utilizar informações que são quase como confidências feitas em conversas, entre amigos, parceiros, cúmplices?”

Ao referir-se ao caráter singular da relação entre questionador e questionado (como ele os chamou), Jean-Paul Sartre (1986, p.71), na conferência de Araraquara (1960), disse que se deve procurar o fundamento da Antropologia no questionador e não no questionado (indígena), e enfatiza a relação de compreensão e alteridade entre ambos.

Quando compreendo o indígena que estudo – se verdadeiramente o compreendo, o que no fundo não pode ocorrer senão na amizade e a maioria dos etnógrafos, aliás, amou aqueles a quem estudava – quando o compreendo, compreender é a um só tempo uma relação prática e uma relação humana de amizade, de amor; amar, compreender, agir-em-conjunto é uma única e mesma coisa. (SARTRE, 1986, p.89).

Como se vê, essa “entrega total” à cultura objeto da pesquisa faz parte da profissão do etnólogo, e, nesse sentido, o comportamento de Quain nada teria de anormal ou estranho, pois o seu envolvimento afetivo com os índios seria natural e inevitável. Mas, é possível que nessa relação de completa alteridade, Quain tenha reconhecido sua própria homossexualidade, o que poderia tê-lo levado a uma não aceitação de si mesmo, razão do suicídio.

Assim, o mundo ficcional de *Nove noites* se mostra coerente e verossímil, além de bastante realista. Na verdade, o realismo desse romance está intimamente atrelado à mistura do histórico com o ficcional, pois o componente histórico imprime ao relato um caráter de total seriedade, o que surte um “efeito de real”, resultando numa maior verossimilhança com a realidade extraficção, bem ao gosto do **novo realismo** da “Geração 90” – ainda que a realidade concreta possa ser bastante, quando não totalmente inverossímil.

Contudo, esse romance também possibilita uma abordagem e interpretação enquanto artefato cultural pós-moderno, o que dá margem a outro tipo de reflexão – como, por exemplo, o fato de o cultural transformar-se no econômico e vice-versa. Isto é visto como um sintoma da chamada pós-modernidade, de acordo com Jameson (2001, p.50), o que nos leva a pensar se Bernardo Carvalho escreveu de fato um romance pós-moderno. Neste sentido, como artefato literário contemporâneo, o livro produzido se torna um bem de consumo como outro qualquer, i.e., feito para ser vendido; e, no caso de *Nove noites*, vale lembrar que esse romance nasceu como um produto da tecnologia de informação, já a partir da forma como chegou ao conhecimento do escritor a informação sobre Buell Quain, ou seja, através da mídia, citado brevemente num artigo de jornal.

Depois, o narrador-autor lança mão dos recursos tecnológicos de que dispõe (telefone, e-mail, fax) para obter informações sobre o assunto, procedimento este que indica uma relação entre a estética e a tecnologia pós-moderna. Ademais, esse narrador nem precisa inventar uma desculpa, uma razão qualquer para o seu interesse, que, de início, parecera mera curiosidade, pois a antropóloga que lhe passa a informação solicitada já supõe que seu interesse seja literário, e ele não a contraria.

Grosso modo, esse percurso desencadeou o fazer literário do escritor de *Nove noites*, que construiu um romance para ser submetido ao cruel mercado editorial brasileiro, posto que foi produzido para ser consumido, ou melhor, lido. Desse modo, esse livro é produto de um processo ao mesmo tempo intelectual e econômico, sendo historicamente situado, já que a literatura parece incorporar naturalmente as mais modernas tecnologias, quer na produção quer na recepção do romance, enquanto é submissa às leis de um mercado que oscila segundo o gosto do público. De certo modo, toda obra artística na contemporaneidade pode ser vista por esse prisma, considerando a importância ou a preponderância do fator econômico em relação ao cultural, pois, em caso contrário, qualquer pessoa sem recursos teria acesso a obras de luxo de tiragem limitada, ou à cultura de uma forma geral – ou seja, poderia consumir livros, jornais e revistas e frequentar cinemas, teatros e espetáculos.

De volta ao enredo de *Nove noites*, quando se percebe que o mistério da morte de Quain pode estar diretamente ligado à sua sexualidade, configura-se certa expectativa em torno disso. Passamos a compartilhar da curiosidade do narrador sobre a vida sexual do protagonista, e o desejo de querer saber a verdade mantém o suspense até o final da história; pode-se dizer até que a incerteza em torno da suposta homossexualidade de Quain constitui o grande liame narrativo que liga narrador e leitor nesse livro, e que afinal não chega a um desfecho conclusivo nem satisfatório. Ao revelar que nunca existiu uma oitava carta, como ele chegou a supor – “Manoel Perna não deixou nenhum testamento, e eu imaginei a oitava carta.” (CARVALHO, 2002, p.135) –, o autor-narrador praticamente desvanece a aparência de “realidade” ou “verdade” da ficção. Ou seja, a oitava carta, em forma da carta-testamento de Perna, que finalmente revelaria a verdade sobre a morte de Quain, fora inventada pelo autor-narrador do romance (Bernardo Carvalho), segundo suas próprias palavras.

Por isso, não dá pra saber o que aconteceu de fato em relação a Quain, pois tudo permanece no terreno das possibilidades e suposições, baseadas na leitura e interpretação de cada um. No final do relato, transparece (nas entrelinhas) uma espécie de convite ao leitor para que complete “as lacunas” deixadas pelo texto com seu próprio repertório, ou melhor, que acione o seu conhecimento de mundo a partir da sua própria experiência de vida. Afinal, tal como conclui o autor-narrador de *Nove noites*, num dos seus momentos de crise em relação a sua empreitada investigativa: “Cada um lê os poemas como pode e neles entende o que quer, aplica o sentido dos versos à sua própria experiência acumulada até o momento em que os lê.” (CARVALHO, 2002, p.114).

Na verdade, a obsessão pelo suicídio de Quain revela os traumas do autor-narrador. Primeiro, o trauma que carregava desde criança quando convivera com os índios: “[...] a representação do inferno, tal como a imagino, também fica, ou ficava, no Xingu da minha infância.” (p.60). Foi essa experiência traumática da infância, lembrada, que aproximou o autor-narrador de Quain, num primeiro momento. Depois, esse autor-narrador associa o misterioso suicídio de Quain (talvez provocado pelo desespero diante da possibilidade de ter contraído uma doença incurável naquela época, i.e., sífilis) com a morte silenciosa do seu pai, que morrera vitimado por uma doença rara no cérebro. Assim, a obsessão do autor-narrador – em querer esclarecer o mistério que envolve a morte do etnólogo, através dessa alteridade que os irmana, que une as duas subjetividades – é produzida por seus traumas pessoais.

Em suma, ambos viveram experiências traumáticas. No caso de Quain, o trauma sofrido pelos intelectuais na ditadura – que nos faz recordar momentos da História nacional –

e, no caso do autor-narrador, o trauma da morte. E, nos dois casos, o trauma abrange outros aspectos da vida: a infância, a sexualidade, a relação com o pai e o contato com os índios.

Entretanto, o “golpe de misericórdia” sobre a aparência de verdade (realidade) do romance aparece na penúltima página (“Agradecimentos”), nas palavras do escritor Bernardo Carvalho: “Este é um livro de ficção, embora esteja baseado em fatos, experiências e pessoas reais. É uma combinação de memória e imaginação – como todo romance, em maior ou menor grau, de forma mais ou menos direta.” (CARVALHO, 2002, p.169). Ora, para Bakhtin,

O autor de uma obra está presente somente no *todo* da obra. Não será encontrado em nenhum elemento separado do todo, e menos ainda no *conteúdo* da obra, se este estiver isolado do todo. O autor se encontra no momento inseparável em que o conteúdo e a forma se fundem, e percebemos-lhe a presença acima de tudo na *forma*. (BAKHTIN, 1992, p.403, grifo do autor).

Observamos que a orientação ideológica assumida pelo autor de *Nove noites* é no sentido de recriar (reinventar) a realidade concreta o mais fielmente possível, tal como ele a percebe, justamente tendo em vista provocar no receptor um “efeito de real” que vai além da verossimilhança, algo que geralmente ele consegue graças à ilusão referencial que a narrativa alcança. Um bom exemplo desse efeito de realidade, que beira à veracidade, é a foto da criança, ao lado de um índio, com a seguinte legenda: “O autor, aos seis anos, no Xingu” (CARVALHO, 2002, contra-capá). Esta foto, que aparece na orelha do livro, vem seguida, logo abaixo, pelos dados do autor de *Nove noites*, onde é citado o ano de seu nascimento (1960).

Ora, uma vez que o autor-narrador afirma, a certa altura: “A primeira viagem que fiz à floresta foi em 1967, quando tinha seis anos e meu pai ainda estava procurando uma fazenda para comprar.” (CARVALHO, 2002, p.65); e, considerando que o também jornalista Bernardo Carvalho tinha, em 1967, entre seis e sete anos de idade, ou seja, a mesma idade do autor-narrador quando viajava com o pai para o Xingu, é normal que o leitor identifique o autor-narrador de *Nove noites* com o autor real do romance. Na verdade, o autor-narrador, co-protagonista da história, por mais que se assemelhe ao autor empírico, devido ao realismo e verossimilhança da narrativa, se apresenta resguardado pelo estatuto da ficção que é o romance, sendo, por isto mesmo e para todos os efeitos, diverso do escritor da vida real, ainda que, de acordo com Lejeune (1975, p.25), o leitor de romance (ficção) autobiográfico (a) tem o poder de decidir sobre a sobreposição ou não das identidades autor / personagem fictício

que discursa em primeira pessoa – o que, em *Nove noites*, equivale a justapor Bernardo Carvalho com o personagem autor-narrador.

Embora se venda muito pouco romance no Brasil, e os próprios escritores reconheçam a falta de leitores, esse romance foi preparado para competir no difícil mercado editorial. A respeito das estratégias utilizadas atualmente pelos jovens ficcionistas no mercado editorial brasileiro, numa entrevista publicada em jornal, a propósito da Festa Literária de Parati, Bernardo Carvalho pareceu compartilhar da opinião dos demais autores entrevistados – Marçal Aquino, Luiz Ruffato e Milton Hatoum –, no sentido de que “faltam questões literárias” e de que essa geração de novos escritores “parece que é uma geração que funciona para o mercado, não para a literatura”.⁸ Falando sobre a tendência atual do mercado literário, que se pauta pelo gosto do público, o autor Bernardo Carvalho disse também em entrevista que

existe uma tendência no mercado que é a de privilegiar os livros que não são ficção, os livros que dão alguma coisa real. Romance histórico, por exemplo. Mesmo se for uma ilusão, uma invenção. Como se o leitor precisasse de uma garantia que vai absorver uma informação útil, que não vai perder tempo viajando na cabeça de um louco. Isso tem a ver com o meu livro também.⁹

Por isso tudo, o romance *Nove noites* pode ser considerado uma metaficção historiográfica (pós-moderna), em que a intenção autoral se revela no plano diegético, fazendo confluir realidade e ficção. De certo modo, fica perceptível a intenção subjacente do autor empírico de procurar um tema inexplorado, a fim de atrair o escasso público consumidor de romances. Isto se deve à dificuldade de se exercer a profissão de escritor no Brasil, onde são pouquíssimos os autores que vendem livros.

Logicamente, como artefato cultural e objeto social, o livro, para existir de fato, precisa que alguém o escreva e que outros o leiam. E, considerando que em nosso mundo capitalista atual, inclusive neste país, nada se faz por puro diletantismo, i.e., sem um vínculo econômico, mas porque se quer sobretudo vender aquilo que se produz (e lucrar com isso), no caso da literatura, é necessário que o livro agrade ao público e à crítica para se tornar um sucesso editorial e possibilitar novas e sucessivas edições. Em vista disso, faz sentido pensar que Bernardo Carvalho buscasse exatamente um assunto literário ainda desconhecido e bem

⁸ MACHADO, Cassiano Elek. Para escritores, faltam questões literárias. *Folha de S. Paulo*, ILUSTRADA Página: E3, São Paulo, 26 jul. 2003. Disponível em: <<http://www1.folha.uol.com.br/fsp>>. Acesso em: 20 agosto 2007.

⁹ MOURA, Flávio. A trama traiçoeira de “Nove Noites”. Bernardo Carvalho fala sobre seu novo livro e a ausência de discussão literária no Brasil. Disponível em: <<http://www.portrasdasletras.com.br>> ou também em: <<http://p.php.uol.com.br/tropico/html/textos/1586,1.shl>>. Acesso em: 20 agosto. 2007.

ao gosto do público. Assim é que o econômico passa a influenciar o estético e vice-versa, e a literatura parece se adaptar aos novos tempos.

Para Jameson (2001), em nosso presente histórico pós-moderno, cultura e economia, coisas originalmente distintas, se misturam e se confundem, tornando-se uma só coisa, um amálgama, a ponto de não se saber mais o que é economia e o que é cultura, traço bem característico da moderna sociedade capitalista. Assim, a arte literária tende a estabelecer uma relação dialética com a indústria cultural, porque se submete às leis cruéis do mercado. Isto se torna perceptível somente nos estratos inferiores da narrativa de *Nove noites*, cujo trecho também se revela dialético, até certo ponto, devido à singular ambigüidade entre a realidade e a ficção, de tal maneira que, mesmo aquilo que se apresenta como supostamente real (fotos, cartas, testemunhos), fica “contaminado” pela nova moldura ficcional que os organiza.

Na sua “busca pela verdade”, o autor-narrador de *Nove noites* deparou-se com algumas “pedras no meio do caminho” – para lembrar Drummond, cuja leitura, de certa forma, chegou a inspirá-lo e a consolá-lo num de seus momentos críticos –, uma vez que, nesse percurso, houve depoimentos e documentos que se mostraram contraditórios ou desconexos para o sucesso da investigação. Por conta disso, esse autor-narrador é levado a discutir a própria “história”, e a ficcionalizar, i.e., a fazer ficção, pois é só o que lhe resta, razão pela qual ele se torna o protagonista da história, pois o romance é sobre a fatura de um texto e sua crise. Na verdade, o mais importante é a própria pesquisa do que qualquer suposta verdade sobre Quain; ou seja, o que interessa é a relação do autor-narrador com essa história e aonde ela o levará.

Nesse sentido, o fazer literário pressupõe total liberdade de expressão da parte do escritor, que não precisa, necessariamente, de um motivo particular para representar (recriar), que não seja a intenção primeira da criação artística. Buell Quain tirou a própria vida e ninguém conseguiu explicar por que motivo foi o seu juiz e algoz. Nem mesmo o autor-narrador foi capaz de compreender o que teria realmente levado o etnólogo a se matar, assim como não compreendeu a forma como viveu e morreu o seu próprio pai. Na verdade, fica-se com a impressão de que ele finalmente conclui que não há o que ser explicado; pois nenhuma carta ou revelação feita à beira da morte justificaria a decisão final, razão pela qual a morte de Quain e a criação do romance se aproximam definitivamente.

Assim, ao empreender essa “viagem” de *Nove noites* pelo interior do “outro”, Bernardo Carvalho não constrói apenas um romance realista e verossímil, mas nos lembra que o suicídio, apesar de doloroso e surpreendente, possui um caráter libertário semelhante ao da literatura, uma vez que para ambos não é preciso nenhum motivo. Esta afirmação,

aparentemente contraditória, revela uma possibilidade de leitura do relato de *Nove noites* que o caracteriza como romance clássico da pós-modernidade.

7 CONSIDERAÇÕES FINAIS

Neste trabalho, nossa intenção não foi outra senão a de conhecer mais a fundo esses romances, observando quatro formas de construção da ficcionalidade narrativa no que importa, sobretudo, à maneira como os autores representam a realidade pela linguagem literária. A literatura é sempre identidade e diferença, quando parte de um real e da linguagem que o reproduz para chegar, através de mediações da palavra poética, a uma verdade ficcional que o amplia, critica e relativiza. Neste sentido, enxergamos algumas afinidades (e diferenças) nesse *corpus* de estudo, no que tange ao estilo, tom, estrutura ou idéia dessas obras, visto que não possuem qualquer outro vínculo. Por conseguinte, numa análise imanente, fundamental é o papel do narrador, pois é quem constrói a narrativa, e quando ele também é personagem ou protagonista, tudo se processa através e em função da sua figura.

De um ponto de vista semiológico (ou estrutural), certamente essas quatro obras seriam consideradas sistemas semióticos (significantes), cuja **significação** plena obter-se-ia apenas pela união do conteúdo ou significado de cada uma delas com a sua respectiva forma significante. Isto porque o signo se torna insignificante sem a sua referência, que, por sua vez, atinge a existência pelo que o signo expressa. Essa hipótese de pesquisa implicaria descobrir as possíveis articulações de sentido de cada texto literário, através de uma exaustiva descrição das ações, o que promoveria uma distinção entre **fábula** – a história na ordem cronológica dos acontecimentos – e **enredo** (trama ou intriga) – a história artisticamente apresentada –, pelo exame das sucessões de estados e transformações que estão na base da relação sujeito-objeto. Isto, porém, se torna inviável, até porque a análise estruturalista pressupõe a exclusão da noção diacrônica da História, algo dificultoso aqui, pois que necessário para a leitura e interpretação dos romances, cujos enredos são historicamente contextualizados. Na verdade, a plena compreensão desse *corpus* ficcional demanda certo conhecimento da tradição literária e da História – pois, como nos recorda Hutcheon (1991, p.134), nos romances pós-modernos, “a diacronia é reinserida na sincronia”, o que, segundo essa estudiosa, constitui “o paradoxo do pós-modernismo” (HUTCHEON, 1991, p.135) –, bem como de outras ciências humanas, que permitem ao leitor perceber (ou inferir) possíveis diálogos intertextuais entre autores diversos.

Quanto à ficcionalidade narrativa, as semelhanças (e as diferenças) temáticas sobressaem mais facilmente quando comparados dois romances de cada vez, embora o paradoxo da existência-inexistência se revele como traço comum a três enredos: *O cavaleiro inexistente*, *O enteado* e *O feitiço da ilha do Pavão*. Dentro dessa oposição do existir-inexistir,

enquanto a utópica Ilha do Pavão (personagem central) existe e inexistente, na medida em que o pavão luminoso se acende e se apaga, há personagens – Agilulfo, Rambaldo e Torrismundo, além do jovem grumete de *O enteado* – que procuram uma razão para existir; i.e., um sentido ou propósito para suas vidas, nos seus respectivos mundos ficcionais. Por isso, enquanto o grumete-narrador inconscientemente procura por um pai, Rambaldo quer vingar a morte do seu. Torrismundo deseja encontrar seus genitores (suas raízes), ao passo que Agilulfo quer ser o mais perfeito dos cavaleiros. Vimos que, ao contrário do que possa parecer, *O cavaleiro inexistente* não se resume apenas a uma novela de cavalaria moderna (ou pós-moderna), pois, devido ao seu caráter de fábula, subjaz um significado poético-filosófico no substrato narrativo, que faz recordar as palavras de Candido (1989, p.99): “Se a História representa o desejo da verdade, o romance representa o desejo da efabulação, com a sua própria verdade.”

Vale ressaltar o tom incrédulo dos quatro narradores em relação ao que parece real, à primeira vista. Ora, as vozes narrativas expressam, de certo modo, o pensamento dos autores correspondentes, dando vazão a uma forma céptica de representar ficcionalmente uma realidade passada extraficção, que eles encaram com profunda desconfiança. Segundo Bakhtin (2002, p.118): “Por trás do relato do narrador, nós lemos um segundo, o relato do autor sobre o que narra o narrador, e, além disso, sobre o próprio narrador.” Assim, de acordo com esse estudioso, existem dois planos narrativos perceptíveis ao leitor: o plano do narrador, “na sua perspectiva expressiva e semântico-objetiva”, e o plano do autor, “que fala de modo refratado nessa narração e através dela.” (BAKHTIN, 2002, p.118-119). Ou seja, a compreensão plena de uma obra literária exigiria, pois, essa percepção dupla da parte do leitor.

Nesse sentido, dentre os quatro autores, Calvino e Saer são os que mais demonstram “sofrer” dessa “crise” da representação da realidade pela linguagem literária, conforme manifestam narrativamente. O primeiro deles compara a realidade a uma alcachofra: “A realidade do mundo se apresenta a nossos olhos múltipla, espinhosa, com estratos densamente sobrepostos. O que conta para nós na obra literária é a possibilidade de continuar a desfolhá-la como uma alcachofra infinita, descobrindo dimensões de leitura sempre novas.” (CALVINO, 1994b, p.205). Ao ficcionalizar a figura histórica de Carlos Magno, resgatando de forma metonímica o universo da cavalaria, Calvino parodia o clássico *D. Quixote* e, neste processo, revela o caráter de ficção pós-moderna do seu romance, pois, como diz Hutcheon (1991, p.170, grifo do autor), enquanto indica sua dependência ao cânone, ao mesmo tempo se rebela contra ele “com seu irônico *abuso* desse mesmo cânone”. Além disso, por meio do diálogo com outras vozes autorais, o autor confronta o passado da literatura com o passado da

historiografia, através da sua narradora polivalente, a fim de sugerir que, tanto quanto a narradora de muitas faces, *O cavaleiro inexistente* não é apenas um, mas vários textos, ou seja, uma espécie de hipertexto.

Já para o autor de *O enteado*, a realidade é tão múltipla e pessoal quanto seus observadores, e, neste sentido, o texto literário não recria e nem reconstrói, apenas constrói uma visão particular de um passado, sem referir-se precisamente a qualquer fato histórico. No denso relato em formato autobiográfico que constitui esse romance, sobressai uma forte conotação poética, enquanto a linguagem do narrador-protagonista de Saer – o grumete órfão “adotado” pelos índios *Colastiné* – alude a vieses históricos e antropológicos que debatem a conquista hispânica no continente sul-americano, o que revela o caráter intertextual desse romance, em vista da sua remissão a relatos etnográficos, textos historiográficos e antropológicos. Desse modo, a intertextualidade dos romances *O cavaleiro inexistente* e *O enteado* revela-se pós-moderna, de acordo com Hutcheon (1991, p.157), no sentido de “[...] uma manifestação formal de um desejo de reduzir a distância entre o passado e o presente do leitor e também de um desejo de reescrever o passado dentro de um novo contexto.”

Portanto, os romances de Calvino e Saer se revelam metaficções historiográficas, de acordo com Hutcheon (1991, p.167), em vista do seu caráter intertextual de **obra aberta**, que faz o leitor reconhecer, especialmente em *O cavaleiro inexistente*, “[...] vestígios textualizados do passado literário e histórico, mas também a percepção daquilo que foi feito – por intermédio da ironia – a esses vestígios.” Desse modo, existe uma intertextualidade implícita nos dois romances, e, Calvino, em particular, “[...] usa e abusa desses ecos intertextuais, inserindo as poderosas alusões de tais ecos e depois subvertendo esse poder por meio da ironia.” (HUTCHEON, 1991, p.157). Isto explica por que a visão de uma realidade histórica se amplia pela leitura desses romances, e também os horizontes do leitor que adquirem novas cores e matizes, visto que a intertextualidade conduz à hipertextualidade, configurando textos que evitam as verdades últimas, pois neles a verdade é um conceito plural, assim como a realidade que representam, uma vez que interagem com olhares de diferentes autores. Por isso, os conceitos de intertexto e hipertexto tendem a se confundir numa perspectiva que extrapola limites e barreiras textuais, conformando uma ficção literária que se constitui num amálgama de narradores e personagens.

Como vimos, a auto-referencialidade das narrativas de Saer, Calvino e Carvalho vem a configurá-las como metanarrativas e (ou) metaficções, visto que existe, dentro do mundo diegético em construção, uma autoconsciência (ou auto-reflexão) dos narradores respectivos, acerca do seu modo particular de narrar, além da presença do elemento histórico que transmite

alguma seriedade aos relatos, legitimando esses romances como metaficções historiográficas. Nas palavras de Hutcheon (1991, p.131), “[...] a metaficção historiográfica nos lembra que, embora os acontecimentos tenham mesmo ocorrido no passado real empírico, nós denominamos e constituímos esses acontecimentos como fatos históricos por meio da seleção e do posicionamento narrativo.” Ademais, “[...] só conhecemos esses acontecimentos passados por intermédio de seu estabelecimento discursivo, por intermédio de seus vestígios no presente.”(HUTCHEON, 1991, p.131). Ou seja, o que os autores empíricos e os leitores implícitos sabem sobre o passado histórico ventilado nesses romances é o que já leram a respeito.

Calvino (1991, p.30) afirma que algumas “invenções literárias” são mais lembradas pela “sugestão verbal que pelas palavras”, o que nos remete ao romance *O cavaleiro inexistente*, numa passagem em que a narradora cita uma palavra apenas: **moinho**. Aqui, Calvino foi bem mais conciso que Cervantes, cujo narrador – para não esgotar os detalhes da cena e deixar espaço suficiente para o exercício imaginativo do leitor – precisou de, pelo menos, algumas linhas para narrar o episódio em que o Quixote luta com os moinhos de vento. A escrita de Calvino nesse romance, tão leve quanto a armadura chamada Agilulfo, parece deixar a cena aberta ou “em suspenso”, o que indicia a leveza do seu fazer literário – **leveza** vaticinada por esse autor como um dos valores da representação literária neste milênio.

Talvez a ironia mais séria em Cervantes, e também em Calvino, não se direcione às novelas de cavalaria, que serviriam apenas de pretexto para realizar uma sátira maior, qual seja, satirizar a credulidade (ou ingenuidade) do leitor. Nos seus particulares estilos irônicos, esses dois autores parecem demonstrar, cada qual a seu tempo e na sua medida, querer testar o leitor, ou seja, colocá-lo à prova, provocá-lo na sua fidelidade ao “pacto ficcional”. É como se quisessem apurar até onde chega a imaginação e o bom humor (ou a boa vontade) desse leitor implícito.

Por um outro ângulo, comparando as categorias que estruturam as narrativas de Calvino e Saer, a que mais sobressai em Calvino é a **ironia** (lúdica) e, em Saer, a **poeticidade** da voz narrativa, ou seja, recursos narrativos que definem o estilo literário de ambos, no plano formal (lingüístico) de seus respectivos romances. Mas, até que ponto a poeticidade narrativa de *O enteado* não é devida e naturalmente produzida pelas recordações incertas e lembranças duvidosas do narrador-protagonista, que inicia a narração sessenta anos após a ocorrência dos fatos, razão já suficiente para que o relato nos pareça envolto numa aura de nebulosa e poética incerteza?

Entretanto, isso não significa ausência de poesia em *O cavaleiro inexistente*, uma vez que a própria estrutura fabular desse romance já prevê um significado poético-filosófico no substrato narrativo. Talvez associando o seu romance à *Canção de Rolando*, para Calvino (1991, p.49): “Assim como nas poesias e nas canções as rimas escandem o ritmo, nas narrativas em prosa há acontecimentos que rimam entre si.” Neste sentido, esse autor faz a seguinte analogia: “A eficácia narrativa da lenda de Carlos Magno está precisamente naquela sucessão de acontecimentos que se respondem uns aos outros como as rimas numa poesia.” (CALVINO, 1991, p.49).

A bem da verdade, o romance de Calvino constitui uma prova definitiva da incorporação da narrativa pelo romance, uma vez que, segundo Walter Benjamin (1986, p.212), as duas modalidades possuem diferentes estatutos históricos; pois, enquanto no romance há uma procura pelo “sentido da vida”, a narrativa encontra-se vinculada à “moral da história”, o que assegura ao livro *O cavaleiro inexistente* um caráter duplo de romance-fábula, por conter os dois aspectos supracitados. Na estrutura do romance *O cavaleiro inexistente* estão presentes não apenas dados da realidade, reinventados pela refinada imaginação de Calvino, mas elementos fabulares, pois a fábula é vista por esse autor como um esquema insubstituível de todas as histórias humanas.

De certa forma, a experiência de vida do grumete-narrador de *O enteado*, no seu convívio por uma década com os canibais *Colastiné*, se guardadas as devidas proporções, nos remete ao trauma sofrido pelo autor-narrador de *Nove Noites*, nos seus contatos esporádicos com a tribo indígena da sua infância, e também ao trauma de Quain, pressionado pelo arbítrio do Estado Novo e pela difícil convivência com os índios Krahô, além do seu complicado relacionamento familiar. O intervalo de tempo entre a ocorrência dos fatos e a sua narração (sessenta anos ou mais) é comum aos dois mundos diegéticos – embora, no caso de *O enteado*, esse período de tempo seja fictício, enquanto que em *Nove Noites* esse tempo cronológico possui um componente real, um certo vínculo com a realidade extraficção.

Por outro lado, os dois romances possuem grande semelhança temática, porque debatem assuntos como: família, orfandade, paternidade, identidade, alteridade e choque entre diferentes culturas. Ou seja, o núcleo temático dos romances *O enteado* e *Nove noites* gira em torno da **antropologia**, e seus enredos discutem uma adoção bilateral, qual seja: dos índios que “adotam” os brancos, para depois serem adotados por eles. Se os índios *Colastiné* ainda habitavam “invencíveis” a vida e os sonhos do narrador-enteado, conforme ele diz, mesmo depois de sessenta anos; os índios Krahô, por sua vez, também marcaram a vida de Quain e do autor-narrador, personagem de *Nove Noites*, apenas que num sentido mais negativo do que

positivo. No diálogo que estabelece com outros textos – jornalístico, historiográfico, memorialista – e que redundando no seu aspecto de romance-reportagem-policia, a representação literária em *Nove noites* chega a confundir-se com a apresentação dos fatos, com o ato de descrever a maneira como se construiu o livro da ficção, que corresponde ao livro da vida real, i.e., ao romance *Nove noites*. Além de fornecer um panorama da cultura norte-americana e brasileira na década de 30, e também da nossa cultura indígena, o romance de Carvalho bem ilustra a maneira como a literatura parece incorporar naturalmente o uso das novas tecnologias da comunicação e da informação, no que respeita à produção da obra literária.

Apesar da semelhança temática, os romances de Carvalho e Saer revelam um intenso contraste em relação à sintaxe e ao estilo narrativo. As construções sintáticas nos dois romances se mostram diametralmente opostas, se pensarmos na maneira como se organizam as palavras, frases e orações nos períodos, embora os parágrafos de ambos sejam igualmente longos e com ausência de diálogos. Assim, em *O enteado* tem-se um denso relato marcado por descrições minudenciosas, em que sobressaem os adjetivos referentes às formas, cores e luzes, além da presença constante e ostensiva da símile, explicitada pela partícula “**como**”. Esses elementos compõem uma narrativa cuja permanente indeterminação espaço-temporal na configuração da linguagem nos evoca imagens sombrias, ainda que poéticas, de um mundo diegético onde existe uma misteriosa presença invisível: “Os olhos dos índios traíam sempre essa presença inenarrável.” (SAER, 2002, p.104).

Em *Nove noites*, pelo contrário, são fornecidas inúmeras referências temporais e geográficas sobre os menores acontecimentos, sendo rara a página do livro em que não se encontra alguma delas, o que configura um relato marcado principalmente pela função referencial da linguagem em relação à realidade representada, por meio de frases e orações curtas e objetivas, razão da sua aparência narrativa de romance-reportagem. Notemos como são diferentes os dois estilos literários, através da descrição de um mesmo fato ocorrido nos dois mundos diegéticos, qual seja, um eclipse da lua. Em primeiro lugar, o narrador-poeta de Saer:

Quase ao mesmo tempo em que alcançava, disseminando-se, sua máxima intensidade, começou a velar-se. Notei isso simultaneamente com alguns índios que perambulavam entre o casario e a praia. Nenhum deles a estivera observando mas, por alguma razão inexplicável, perceberam ao mesmo tempo que eu, que já há um bom tempo não tinha tirado os olhos de cima dela. Uma coloração azul, avançando lenta, superpunha-se ao brilho desmedido e, pouco a pouco, a atenuava. A parte não recoberta, em contraste, parecia inclusive mais brilhante. Mas a penumbra azul ia conquistando a lua. Uma linha nítida, vertical, dividia a lua em dois; a parte

azul que, embora devagar, não parava de crescer, era como um arco que ia se tornando mais largo à medida que a parte brilhante diminuía. Alguns minutos mais tarde, a linha vertical a dividia em duas metades: uma coberta de azul e a outra brilhante. Mas, se se observasse com atenção, podia-se ver, na borda exterior da metade azul, uma nova linha vertical que começava a sombreá-la e a correr, imperceptível, rumo ao centro. A parte brilhante ia se reduzindo e notava-se que, em alguns minutos mais, se apagaria completamente. (SAER, 2002, p.185-186).

Agora, vejamos o narrador Manoel Perna, de *Nove Noites*, referir-se a um eclipse lunar, presenciado por Quain: “*Durante a viagem de volta, quando ele subia os rios, no dia 7 de novembro de 1938, um eclipse de pouco mais de uma hora fez a lua desaparecer do céu logo depois de ter surgido.*” (CARVALHO, 2002, p.60). Conforme se vê, o estilo “jornalístico” de *Nove Noites*, e também a linguagem poética de *O enteado*, parecem contestar tanto as convenções da historiografia quanto do realismo no romance, o que indicia nesses livros outro aspecto pós-moderno de suas metaficções historiográficas, no que tange à forma de representar a realidade pela linguagem da ficção.

Por outro lado, para alguns leitores talvez fiquem algumas perguntas no ar, no que concerne ao pleno entendimento dos dois enredos, bem como ao final das respectivas histórias. Afinal, Quain era realmente homossexual? Qual o motivo do suicídio? O grumete chegou a comer carne humana? Qual o exato significado daquela experiência para ele? Qual o sentimento dele para com os índios? Ora, respostas para essas e outras questões a respeito do mundo diegético das narrativas romanescas podem ser encontradas em Barthes (apud LEFEBVE, 1980, p.62-63), para quem a obra literária consiste num particular sistema semântico, cujo sentido “suspense” se abre para inúmeros sentidos possíveis, ou seja, “[...] oferece-se ao leitor como um sistema significante declarado, mas furta-se-lhe como objeto significado.” Neste sentido, esses romances possibilitam várias leituras, que variam consoante a grande diversidade de leitores implícitos, com diferentes experiências de vida e visões de mundo, e, desse modo, todas as leituras se tornam válidas.

Em relação ao **duplo** literário, sem esquecer o duplo narrativo – ilustrado nesse *corpus* pelos narradores de *Nove Noites* e também, em certa medida, pela narradora de dupla face de *O cavaleiro inexistente* –, vimos que o sujeito do romance moderno já nasceu sob o signo do espelhamento, pelo olhar do valoroso fidalgo e cavaleiro andante que se lança ao mundo como se fosse outro – outro mundo e outro fidalgo. Esse mesmo *Dom Quixote*, além de duplicar-se no seu fiel escudeiro Sancho Pança – sua contraparte necessária ao pleno funcionamento da fantasia –, gerou outros inumeráveis duplos, a exemplo do cavaleiro inexistente e seu infiel escudeiro Gurdulu. Mas, se Agilulfo e Gurdulu são opostos

complementares, que parodiam os heróis de Cervantes, o próprio cavaleiro inexistente pode formar um duplo (utópico) com Carlos Magno. Não um duplo antagônico, mas um duplo no sentido de “um outro eu”, ou “uma segunda face”, decerto uma face melhorada, aperfeiçoada, desse imperador que Calvino representa de maneira um pouco depreciativa. Mais do que representação utópica do magno imperador, Agilulfo pode ter sido concebido como um desdobramento, para representar os cavaleiros de todos os tempos, como um novo e permanente arquétipo, uma vez que, em tese, qualquer cavaleiro caberia dentro dessa “armadura vazia”, inclusive o próprio D. Quixote. Por outro lado, contudo, e pensando no caráter fabular desse romance, Agilulfo pode representar, para Calvino, a dissolução completa do ser humano.

Vale lembrar que o personagem Capitão Cavalo, do romance de Ubaldo Ribeiro, pode ser visto como um duplo do cavaleiro andante, em vista dos seus atributos físicos e morais, ao passo que o elemento “duplo” acompanha toda a construção da ficcionalidade de *Nove Noites*, pois que transparece tanto na estrutura (forma) quanto na diegese desse romance. Também no sentido utópico – e sem querer “forçar” uma comparação que não se baseie nalguma semelhança real –, pode-se correlacionar a utopia do Novo Mundo, confundido por muitos com o Paraíso terreal, tal como recorda o enredo de *O enteado*, com a utopia da Ilha do Pavão, que é utópica em sentido duplo, posto que é tão temida quanto desejada. Assim, os que a temem consideram-na um local de perdição, de libertinagem, habitado por todos os demônios do inferno; e os que a desejam, a vêem como um lugar mágico, um espaço edênico, um mundo perfeito.

Enquanto o povo indígena *Colastiné* representa, dupla e antagonicamente, o que a natureza humana tem de melhor e pior, ou seja, as virtudes e os vícios elevados ao seu maior grau possível, a ilha do Pavão também representa um espaço utópico onde isso acontece, i.e., onde vicejam os pecados (a vaidade, a corrupção e a luxúria), mas também as virtudes (o bom caráter, a moral e o respeito), o que configura um paradoxo que se reflete tanto no aspecto extravagante das relações sexuais, como num conhecimento pleno, em nível individual e coletivo, simbolizado pela chegada de um **tempo** novo e eterno para a Ilha do Pavão. A propósito, o etnólogo Quain de *Nove Noites* era fascinado por ilhas, como recorda o narrador Perna: “Sempre teve fascínio pelas ilhas. São universos isolados.” (CARVALHO, 2002, p.115).

A representação idealizada por Ubaldo Ribeiro, em *O feitiço da ilha do Pavão*, constitui uma perfeita ilustração, senão do engajamento, pelo menos do poder de sugestão da literatura, que não se esquivava diante de questões sociais, políticas e ideológicas. No seu

hibridismo cultural, expresso pelas variantes lingüísticas dos personagens e pela erudição do narrador, o texto ubaldiano salienta as contradições sociais remanescentes do período colonial – decorrentes da diversidade cultural e racial do nosso povo – até hoje existentes na sociedade brasileira. No processo de construção da ficcionalidade narrativa, ao lado do que existe de invenção (imaginação e fantasia) nesse enredo, não ficou de fora uma postura ideológica da parte do autor, que cria condições para um debate sociocultural, étnico e político, que reverbera em forma de utopia – de dentro do mundo ficcional criado – para o mundo real.

Na realidade, a própria feição satírica desse romance já indicia uma literatura de fundo essencialmente político, uma vez que a sátira, pelo que contém de ironia, constitui-se no recurso retórico de composição mais político da literatura, pois representa uma recusa ao presente. O satirista acredita que pode mudar o mundo, porque a sátira pressupõe uma visão politicamente correta do mundo (uma norma), expressando uma resistência, ou uma não aceitação do “aqui e agora”, tal como sentimos no debochado narrador ubaldiano, ou seja, um inconformismo da parte dele perante a vida real, o seu momento presente – traços que também apontam, de certo modo, para uma “crise da representação”.

Nesse *corpus*, notamos o fator político inserido em todas as esferas, estando historicamente presente nos quatro mundos diegéticos, de diferentes modos e medidas. Além da política, a antropologia, sociologia, economia, psicologia, e a biografia, são disciplinas que dialogam com a História nesses livros, embora o caráter ideológico da política fique mais visível nos romances *O feitiço da ilha do Pavão* e *Nove Noites*, em vista do comportamento das classes dominantes, no primeiro romance, e, no segundo, por causa da pressão exercida pelo governo sobre Quain e Lévi-Strauss, no período governamental do Estado Novo. De fato, percebemos nessas obras a ligação imanente entre a literatura e a sociedade, uma vez que, retomando Candido (1989, p.164), “[...] as sugestões e influências do meio se incorporam à estrutura da obra – de modo tão visceral que deixam de ser propriamente sociais, para se tornarem a substância do ato criador.”

Ainda vale destacar a **presença do índio** nesse *corpus* literário, distintamente focalizado em três romances, quais sejam: *O Enteado*, *O feitiço da ilha do Pavão* e *Nove Noites*. Neste sentido, o passado das representações do índio na literatura sul-americana, em especial na brasileira, açambarca um vasto período de aproximadamente cinco séculos – cujo início deu-se no descobrimento, pela teoria da bondade (ou da maldade) do homem natural, passou pelo indianismo nacionalista dos escritores românticos e, depois, pelo nacionalismo crítico dos autores modernistas do século passado, até chegar a uma visão mais ou menos

“politicamente correta” nos dias atuais, em que ficaram patentes algumas verdades, da maneira como revelam as palavras de Eduardo Coutinho:

Desde o momento da chegada dos europeus ao continente latino-americano, iniciou-se um choque de culturas até hoje ainda não resolvido. Neste longo percurso de cinco séculos, mudaram-se atores, alteraram-se cenários, e as técnicas de confronto transformaram-se consideravelmente, mas a ação central da peça, a despeito de seus muitos subenredos, continuou a mesma. O texto, que se começou a esboçar no Diário de Bordo de Colombo e se continuou a produzir ao largo do período colonial, já traz as marcas fundamentais do que seria, em séculos vindouros, o discurso sobre a América Latina. Calçados em duas figuras aparentemente dissímeis, mas marcadas no fundo por uma mesma atitude etnocêntrica, os atores desse período encararam os habitantes da nova terra, ou como idênticos a eles mesmos, projetando nos primeiros seus próprios valores, ou como diferentes, e conseqüentemente inferiores, justificando com isso, de uma maneira ou de outra, a sua subordinação. A América Latina era vista não pelos olhos destes, que raramente se erigiram como sujeitos desse discurso, mas pela ótica do conquistador, que na realidade já começara a “inventá-la” muito antes do desembarque em suas plagas. (COUTINHO, 2003, p.43).

A par dos hábitos gastronômicos e das orgias coletivas que praticavam, os índios do romance *O Enteado* são referidos pelo narrador-enteado apenas como índios, visto que não eram nomeados individualmente, pois não havia identidades individuais, apenas uma existência e identidade coletiva, i.e., a tribo *Colastiné*. Assim, os índios desse romance podem ser considerados **seres de linguagem**, posto que sua realidade existencial refletia a singular linguagem que praticavam, o que faz com que não possuam características físicas ou psicológicas definidas, parecendo meros figurantes, ou melhor, sombras dentro do enredo, imagens disformes na memória do narrador e, por conseguinte, no seu relato.

Em *O feitiço da ilha do Pavão*, o autor enfatiza o **traço picaresco** do índio brasileiro aculturado no período colonial, através da figura de Balduino, personagem astuto e sagaz no trato com as pessoas, amigas e inimigas, uma vez que demonstra conhecimento da natureza humana. Esse índio, malicioso e sem-vergonha, é responsável, em grande parte, pelas passagens risíveis da narrativa, até porque não tem consciência da própria comicidade, o que o torna mais real e verossímil para nós, que o aceitamos inteiramente no pacto ficcional. De certo modo, esse personagem também pode ser visto como um duplo do escritor João Ubaldo, pois, enquanto o seu nome lembra o nome do autor, o seu falar errado, espontâneo e engraçado (para nós, leitores) opõe-se frontalmente ao linguajar erudito (e rebuscado) do narrador ubaldiano.

Por último, *Nove Noites* representa o índio como **um ser humano complexo**, não pelo que tem de moderno e materialista, mas pela convivência difícil com a cultura dominante. Enquanto, por um lado, esse romance o recria sem qualquer idealização ou estereótipo literário, por outro, revela o seu temperamento instável (com seus “altos e baixos”), decorrente da aculturação atual. Carvalho mostra com senso de humor e realismo esse “mal-estar” do homem branco da cidade que visita uma aldeia indígena, considerando que os índios se consideram abandonados pela civilização, e expressam seu sentimento de inferioridade exercendo uma “pressão desconfortável” sobre o visitante, que passa a sentir-se em permanente débito para com eles – aspecto que *Nove Noites* registra de forma natural e realista, a ponto de nos convencer de que seja assim na realidade extraficção.

Nos quatro romances transparece, em certa medida, e nos dois planos narrativos, a influência, ainda que vaga ou difusa, do contexto histórico e político da época em que esses livros foram escritos. Decerto que percebemos isso mais facilmente nos romances brasileiros, também por serem obras relativamente recentes – ou seja, de final do século passado e do começo deste, um período de consolidação democrática neste país, mas também de muita insatisfação social, violência, preocupação e insegurança diante da chegada do novo milênio, o qual, nem bem chegou, e nos deixou estarrecidos diante da perspectiva dos ataques terroristas, como aconteceu em 2001. Quanto à predominância temática nas quatro obras, o antagonismo da existência-inexistência e questões como choque entre culturas distintas, autoconhecimento, identidade, alteridade, família, paternidade e orfandade, foram os temas mais discutidos nos mundos ficcionais desses autores.

Esses romances nos passam a impressão de que os seus autores, na representação (recriação) a que se propuseram, utilizaram a *mimesis* – enquanto cópia ou imitação da realidade – não como um recurso narrativo de composição apenas, mas como uma categoria estrutural de representação (e criação) literária, no sentido de promover uma revisão da História, e também uma revisão do próprio sentido do que seja a *mimesis* na ficção contemporânea. Tomando como exemplo o romance *O feitiço da ilha do Pavão*, vemos que ali a *mimesis* se torna recurso que não apenas representa, mas presentifica algo que está ausente, que o ato de leitura reconhece, deixando entrever uma função pragmática da literatura nesse texto de Ubaldo Ribeiro.

Assim, a nossa leitura dos quatro romances parece ter promovido, de certo modo, uma revisão do próprio conceito do que seja a representação, formalizada pela criação literária. A propósito, considerando as possíveis funções da literatura, de acordo com D’Onofrio (1999, p.23), que recorda a “plurifuncionalidade” da “arte da palavra”, vale

lembrar que essas quatro ficções não se limitam à função estética da linguagem literária – mais visível no preciosismo lingüístico de *O feitiço da ilha do Pavão*, e na poeticidade narrativa de *O enteado* –, pois colocam em evidência outras funções da literatura, como a função pragmática supradita, a função lúdica, a função cognitiva, e também a função catártica.

É lógico pensar que o velho narrador-enteado, ao término do seu relato (que justificara a vida dele até então), possa ter sentido algo semelhante a uma catarse, i.e., um sentimento de purgação (ou expiação), que lhe traria algum alívio ou atenuação de culpa. Assim, é igualmente possível, da parte do leitor de *Nove noites*, um sentimento catártico moralizante e (ou) de piedade para com o etnólogo suicida, do mesmo modo que o leitor ubaldiano em relação à problemática sexual do personagem (Iô Pepeu).

Por outro lado, o que mais caracteriza *O enteado*, *O cavaleiro inexistente* e *Nove noites* como metaficções historiográficas são as figuras reais do passado – Francisco do Porto, Carlos Magno e Buell Quain, respectivamente – repostas pela ficção, tal como diz Hutcheon (1991, p.152), não “com o objetivo de legitimizar ou autenticar o mundo ficcional com sua presença”, mas sim para nos fazer refletir sobre o que conhecemos e como é que conhecemos o passado. Assim, ao se apropriar de um determinado momento da História, essas três obras articulam-se com a intenção autoral e chamam a atenção do leitor para o referente histórico, a fim de mostrar que a “verdade” há muito deixou de ser um conceito usado no singular, uma vez que é reinventada até mesmo pelo discurso histórico. Neste sentido, ao dar asas a sua imaginação, o autor de *Nove Noites* relativiza a versão historiográfica oficial, no caso do suicídio de Quain, talvez revelando um lado obscuro da personalidade do etnólogo, o qual, sendo verdadeiro ou não, em nada diminui o interesse despertado pelo romance.

Essa recriação do mundo por meio da memória parece identificar-se com uma concepção de literatura pós-moderna, que aposta na validade do discurso literário também como uma possibilidade a mais de interpretação do passado. De acordo com o senso comum, todo bom romance mente; porém, poucos admitem que, ao mentir, o romance pode dizer grandes verdades, que relativizam as “verdades” (re)inventadas pela História. No caso específico de *Nove Noites* – cujo final deixa a desejar em relação às causas do suicídio de Quain –, é significativo o fato de o autor Bernardo Carvalho, que aparece graficamente na última página em nota de “Agradecimentos”, ter-se mostrado um tanto reticente quanto a um desfecho esclarecedor ou conclusivo da trama que construiu, o que demonstra que a investigação funcionou como um pretexto apenas (ainda que sério e realista), para ficcionalizar, i.e., para fazer literatura.

Talvez esse “**novo realismo**” literário praticado por escritores da “Geração 90” ainda contenha algo daquele primeiro realismo que ganhou força em nossa literatura a partir de meados do século XIX. Entre outros aspectos (ou convenções), era um realismo no qual predominava uma concepção materialista do mundo e em que havia uma preocupação com a verdade não apenas verossímil, mas exata em relação à realidade. Porém, o autor real de *Nove Noites*, baseado na exatidão dos elementos históricos, intencionalmente representou, no mundo possível da ficção que é o seu romance, não apenas uma realidade idealizada pela razão, mas também imaginada (fantasiada) pelos sentimentos de identidade e alteridade do personagem-autor, dentro de uma realidade ficcional materialmente verdadeira, ainda que inconclusa ou fragmentária.

Decerto que, a intenção de Carvalho foi deixar o leitor livre para imaginar o que quisesse a respeito de Quain, do seu suicídio, e do personagem que aparece no final da história, pois, tal como diz Eco (1999, p.34), quando compara o texto literário a uma “máquina preguiçosa que espera muita colaboração da parte do leitor”; ou seja, o leitor pode fazer livremente seus “passeios inferenciais” pelo texto, voltando-se “para sua própria experiência de vida ou seu conhecimento de outras histórias” (ECO, 1999, p.56). Neste sentido, o processo de construção do romance já prevê (ou pressupõe) essa capacidade intelectual latente no leitor, ou seja, um conhecimento de mundo que o habilitaria a fazer previsões (e deduções) acerca do final da história. Contudo, por mais realista que possa ser ou aparentar, *Nove Noites* ainda é uma obra de linguagem, produzida pela imaginação do autor, pois o caráter ficcional é indissociável da obra literária.

A ficção construída em cada um desses romances, a despeito dos “efeitos de realidade” que os seus competentes elementos históricos produzem, faz com que superem a antítese do ser (existir) e do não ser (não existir), do real e do imaginário, uma vez que os personagens somente existem nesses enredos porque assim representados pelo imaginário do autor-criador. Ainda que alguns deles tenham o seu correspondente histórico – (Carlos Magno, Buell Quain e Francisco do Porto) –, a maneira artística como foram recriados na ficção do romance deve destoar bastante da sua existência histórica na vida real. Desse modo, a representação da realidade efetuada nesse *corpus* literário faz com que esses romances ostentem sua particular ficcionalidade, que permite ao leitor observar o que existe de ficção em outros textos (historiográfico, jornalístico, memorialístico), considerados mais próximos da realidade.

Enfim, a nossa leitura desse *corpus* literário nos fez sentir que o ser humano tem necessidade de alguma dose de ficção, ou seja, necessita do imaginário, além do real

acontecido. Noutras palavras, parece que o homem necessita conhecer não apenas o certo, mas o possível, não somente os fatos e sucessos, mas as conjecturas, as hipóteses e os fracassos, e não apenas o que foi, mas o que poderia ter sido, uma vez que a vida humana, tanto quanto a ficção, também comporta escolhas e possibilidades que, em sua maioria, nunca chegam a se realizar. Especialmente nos romances *O Enteadado* e *Nove Noites*, sentimos que o passado é instável e movediço, que nem sequer o que nele parece já firme e a salvo é de uma vez nem é para sempre, ou seja, o que foi também está integrado pelo que não foi e o que não foi ainda pode ser. Na verdade, talvez isso faça parte de nós, ou seja, que consistamos tanto do que somos como do que não fomos, tanto do que pode ser comprovado, rememorado e quantificado, quanto do mais incerto, indeciso e difuso; e, portanto, talvez sejamos feitos, em igual medida, do que foi e do que poderia ter sido.

Ao nos revelar a importância da estrutura narrativa que produziram, buscando novos e inventivos caminhos nos quatro romances aqui estudados, a intenção desses autores foi principalmente promover uma releitura, uma revisão (utópica ou não) de um passado que não se esgotou no passado, e que pode e deve ser revisitado, investigado e refletido no presente, por meio das instâncias que sustentam a relação entre a literatura e a sociedade, quais sejam, experiência, representação e linguagem. Em suma, ao expressar a “crise” de seus narradores, na representação da realidade a que se propuseram, essas quatro obras realistas se caracterizam mais por interrogar do que por dar respostas, e surgem como resultado de um profícuo questionamento literário, social, antropológico, filosófico e histórico da parte de seus respectivos autores, já trazendo em si mesmas uma interpretação desse passado, dessa experiência do mundo, individual ou coletiva.

Para finalizar, fazemos nossas as seguintes palavras de Roland Barthes (1999, p.55), a respeito da Literatura:

“E é porque a literatura, em particular, é uma adivinhação que ela é ao mesmo tempo inteligível e interrogante, falante e silenciosa, engajada no mundo pelo caminho do sentido que com ele refaz, mas liberada dos sentidos contingentes que o mundo elabora: respostas àquilo que a consome e, no entanto, sempre pergunta à natureza, resposta que interroga e pergunta que responde.”

REFERÊNCIAS

ALBORNOZ, María Victoria. Canibales a la carta; mecanismos de incorporacion y digestion del “otro” en *El entenado*, de Juan Jose Saer. *CHASQUI: Revista de Literatura Latinoamericana*, v. 32, n. 1, p.56-74, mayo de 2003.

ALDRIDGE, Owen. Propósito e perspectivas da literatura comparada. In: COUTINHO, Eduardo F.; CARVALHAL, Tânia Franco (orgs.). *Literatura comparada: textos fundadores*. Rio de Janeiro: Rocco, 1994. p.255-259.

ARAGÃO, Luiz Tarlei de. O exemplar de uma raça em extinção. *Folha de S. Paulo*, São Paulo, 8 set. 1996. Caderno 8 mais! p.5.

ARRIGUCCI JR, Davi. Jornal, realismo, alegoria: o romance brasileiro recente. In: _____. *Outros achados e perdidos*. São Paulo: Companhia das Letras, 1999.

_____. *Humildade, paixão e morte*. São Paulo: Companhia das Letras, 1992.

AUERBACH, Erich. *Mimesis: a representação da realidade na literatura ocidental*. 5. ed. São Paulo: Perspectiva, 2004.

BAKHTIN, Mikhail. *Questões de literatura e de estética: a teoria do romance*. 5. ed. Tradução de Aurora Fornoni Bernardini, José Pereira Jr, Augusto Góes Jr., Helena Sprydis Nazário e Homero Freitas de Andrade. São Paulo: Ed. Hucitec, 2002.

_____. *A cultura popular na Idade Média e no Renascimento: o contexto de François Rabelais*. Tradução de Yara Frateschi Vieira. 3. ed. São Paulo: HUCITEC; Brasília: Ed. UnB, 1996.

_____. *Marxismo e filosofia da linguagem*. Problemas fundamentais do método sociológico na ciência da linguagem. Tradução de Michel Lahud e Yara Frateschi Vieira. 7. ed. São Paulo: Hucitec, 1995.

_____. *Estética da criação verbal*. Tradução de Maria Ermantina Galvão Gomes Pereira. São Paulo: Martins Fontes, 1992.

_____. *Problemas da poética de Dostoievski*. Tradução de Paulo Bezerra. Rio de Janeiro: Forense-Universitária, 1981.

BARROS, Diana Pessoa de; FIORIN, José Luiz (orgs.). *Dialogismo, Polifonia, Intertextualidade*: Em torno de Bakhtin Mikhail. Editora da Universidade de São Paulo, 1994. (Ensaios de Cultura, 7).

BARTHES, Roland. *Crítica e verdade*. Tradução de Leyla Perrone-Moisés. 3.ed. São Paulo: Ed. Perspectiva, 1999.

_____. *Aula*. Aula inaugural da cadeira de semiologia literária do Colégio de França. Tradução de Leyla Perrone-Moisés. São Paulo: Cultrix, 1997.

_____. O efeito de real. In: _____. *O rumor da língua*. São Paulo: Brasiliense, 1988. p.158-165.

BENJAMIN, Walter. O narrador. In: _____. *Magia e técnica, arte e política*: Ensaios sobre literatura e história da cultura. Tradução de Sergio Paulo Rouanet. São Paulo: Brasiliense, 1986.

BERGSON, Henri. *O riso*: ensaio sobre a significação do cômico. 2. ed. Rio de Janeiro: Ed. Guanabara, 1987.

BÍBLIA. Português. *A Bíblia Sagrada*: antigo e novo testamento. Traduzida em português por João Ferreira de Almeida. Brasília: Sociedade Bíblica do Brasil, 1969.

BOSI, Alfredo. *Céu, Inferno*. Ensaios de Crítica Literária e Ideológica. São Paulo: Ática, 1988 (Série Temas – vol. 4. Estudos Literários).

_____. *Mito e poesia em Leopardi* (Tese de Livre-Docência em Literatura Italiana), São Paulo: USP, 1970.

BRAIT, Beth. *Ironia em perspectiva polifônica*. Campinas, SP: Editora da UNICAMP, 1996.

CALVINO, Italo. *Il cavaliere inesistente*. Milano: Mondadori, 2005.

_____. *O cavaleiro inexistente*. Tradução de Nilson Moulin. São Paulo: Companhia das Letras, 2002.

_____. *Os nossos antepassados*. Tradução de Nilson Moulin. São Paulo: Companhia das Letras, 1997.

_____. *Palomar*. Tradução de Ivo Barroso. São Paulo: Companhia das Letras, 1994a.

_____. *Por que ler os clássicos*. Tradução de Nilson Moulin. São Paulo: Companhia das Letras, 1994b.

_____. *Seis propostas para o próximo milênio: lições americanas*. Tradução de Ivo Barroso. São Paulo: Companhia das Letras, 1991.

CAMPBELL, Joseph. *O poder do mito*. Org. por Betty Sue Flowers. Tradução de Carlos Felipe Moisés. São Paulo: Palas Athena, 1990.

CANDIDO, Antonio; CASTELLO, José Aderaldo. *Presença da literatura brasileira*. História e Antologia. Das Origens ao Realismo. 4. ed. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 1991.

CANDIDO, Antonio, et al. *A personagem de ficção*. São Paulo: Perspectiva, 1995.

CANDIDO, Antonio. *A educação pela noite e outros ensaios*. 2. ed. São Paulo: Ática, 1989.

CARVALHAL, Tânia Franco. Lugar e função da literatura comparada nos processos de integração cultural. *Gláuks* – Revista de Letras e Artes do Departamento de Letras e Artes da Universidade Federal de Viçosa, Viçosa, v.3, n.4, p.1-10, 2000.

_____. Teorias em literatura comparada. *Revista Brasileira de Literatura Comparada*. Abralic. São Paulo, n. 2, p.9-17, maio 1994.

CARVALHO, Bernardo. Ubaldo, finalmente, solta novo romance. *Folha de S. Paulo*, São Paulo, 22 nov. 1997. Disponível em: <<http://biblioteca.folha.com.br/1/29/1997112201.html>>. Acesso em: 30 Set. 2007. (Entrevista concedida por João Ubaldo Ribeiro ao jornalista e escritor Bernardo Carvalho).

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

CERVANTES SAAVEDRA, Miguel de. *Dom Quixote de la Mancha*. Tradução de Viscondes de Castilho e Azevedo. São Paulo: Nova Cultural, 2002.

CHAUÍ, Marilena. Janela da alma, espelho do mundo. In: NOVAES, Adauto (Org.). *O olhar*. São Paulo: Companhia das Letras, 1997. p.31-63.

CHEVALIER, Jean; GHEERBRANT, Alain. *Dicionário de símbolos* (mitos, sonhos, costumes, gestos, formas, figuras, cores, números). Tradução de Vera Costa e Silva e outros. 11. ed. Rio de Janeiro: José Olympio, 1997.

COMPAGNON, Antoine. *O demônio da teoria: literatura e senso comum*. Tradução de Cleonice Paes Barreto Mourão, Consuelo Fortes Santiago. Belo Horizonte: Ed. UFMG, 2001.

COSSON, Rildo; SCHWANTES, Cíntia. Romance histórico: as ficções da história. *Itinerários*, Araraquara, n. 23, p. 29-37, 2005.

COUTINHO, Eduardo F. Literatura comparada: reflexões sobre uma disciplina acadêmica. *Revista Brasileira de Literatura Comparada*. Rio de Janeiro, n.8, p.41-57, julho 2006.

_____. *Literatura comparada na América Latina: ensaios*. Rio de Janeiro: EdUERJ, 2003.

DELTA ENCICLOPÉDIA UNIVERSAL. Tradução e adaptação da obra enciclopédica original *The World Book Encyclopedia*. Rio de Janeiro: Ed. Delta, 1986, v. 1, p.1753-54.

DICIONÁRIO de Mitos Literários. Sob a direção de Pierre Brunel. Tradução de Carlos Sussekind ... [et al.], Rio de Janeiro: José Olympio, 1997.

DOMINGUES, Heloisa M. B; MONTE-MÓR, Patrícia; SORÁ, Gustavo. Retrato brasileiro dos 'tristes trópicos'. *Revista Ciência Hoje*, Rio de Janeiro, v. 24, n. 144, nov. 1998.

D'ONOFRIO, Salvatore. *Teoria do texto I: Prolegômenos e teoria da narrativa*. 2. ed. São Paulo: Ática, 1999.

EAGLETON, Terry. *Teoria da literatura: uma introdução*. Tradução de W. Dutra. São Paulo: Martins Fontes, 1983.

ECO, Umberto. *Seis passeios pelos bosques da ficção*. Tradução de Hildegard Feist. São Paulo: Schwarcz, 1999.

_____. *Sobre os espelhos e outros ensaios*. 3. ed. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1989.

_____. O cômico e a regra. In: *Viagem na irrealidade cotidiana*. Tradução de Aurora Fornoni Bernardini. 4. ed. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1984.

ESTEVES, Antonio R. O novo romance histórico brasileiro. In: ANTUNES, L. (org.). *Estudos de Literatura e lingüística*. São Paulo: Arte e Ciência; Assis: Curso de Pós-Graduação em Letras da FCL/UNESP, 1998, p.123-158.

FERNANDES, Maria Lúcia Outeiro. Ficção e História: um jogo de espelhos. In: MARCHEZAN, Luiz G; TELAROLLI Sylvia (org.). *Cenas literárias: a narrativa em foco*. Araraquara: UNESP, FCL, Laboratório Editorial; São Paulo: Cultura Acadêmica Editora, 2002. p.113-124.

FERREIRA, João Carlos Vicente. *Mato Grosso e seus municípios*. Cuiabá: Secretaria de Estado da Educação, 2001.

FIKER, Raul. *Mito e paródia: entre a narrativa e o argumento*. Araraquara: Laboratório Editorial; São Paulo: Cultura Acadêmica Editora, 2000.

FOUCAULT, Michel. *As palavras e as coisas: uma arqueologia das ciências humanas*. Tradução de Salma Tannus Muchail. 6.ed. São Paulo: Martins Fontes, 1992. (Col. Ensino Superior).

FRANCO, Affonso Arinos de Mello. *O índio brasileiro e a Revolução Francesa: as origens brasileiras da teoria da bondade natural*. Rio de Janeiro: José Olympio, 1937. (Coleção Documentos Brasileiros; v.7).

FREITAS, Maria Teresa de. *Romance e História*. Uniletras Ponta Grossa, n. 11, p.109-118. dez. 1989.

FREUD, Sigmund. *Obras psicológicas completas*. Além do princípio do prazer, psicologia de grupo e outros trabalhos. Tradução de Christiano M. Oiticica. Rio de Janeiro: Imago, 1996, v. 18, 317 p.

FREYRE, Gilberto. O indígena na formação da família brasileira. In: _____. *Casa-grande & senzala: formação da família brasileira sob o regime da economia patriarcal*. 50 ed. São Paulo: Global, 2005.

_____. *O mundo que o português criou: aspectos das relações sociais e de cultura do Brasil com Portugal e as colônias portuguesas*. Rio de Janeiro: José Olympio, 1940. (Coleção Documentos Brasileiros; v. 28).

FRYE, Northrop. *Anatomia da crítica*. Tradução de Péricles Eugênio da Silva Ramos. São Paulo: Cultrix, 1973.

GAARDER, Jostein. *O mundo de Sofia: romance da história da filosofia*. Tradução de João Azenha Jr. São Paulo: Companhia das Letras, 1995.

GENETTE, Gérard. Verossímil e Motivação. In: *Literatura e semiologia: pesquisas semiológicas*. Tradução de Célia Neves Dourado. Petrópolis: Ed. Vozes, 1972. (Coleção Novas Perspectivas em Comunicação/3).

GOBBI, Márcia Valéria Zamboni. A história forjada no impudor da ficção: uma leitura comparada de *Terra Papagalli* e de *O enteado*. In: ALTAMIRANDA, Daniel e SMITH, Éster. *Perspectivas de la ficcionalidad*. Buenos Aires: Editora Docencia (UBA), 2005. p.455-462.

GREGOLIN, Maria do Rosário. *Foucault e Pêcheux na análise do discurso: diálogos & duelos*. 2.ed. São Carlos: Editora Claraluz, 2006.

GROSSMANN, Judite. *Temas de teoria da literatura*. São Paulo: Ática, 1982.

HAMBURGER, Käte. *A lógica da criação literária*. Tradução de Margot P. Malnic. São Paulo: Perspectiva, 1975.

HANSEN, João Adolfo. Autor. In: JOBIM, J.L (org.) *Palavras da crítica*. Rio de Janeiro: Imago, 1992, p.11-43.

_____. *Anatomia da Sátira*. Departamento de Letras Clássicas e Vernáculas da FFLCH – USP, 1990 (texto manuscrito).

HAUSER, Arnold. O romantismo da cavalaria cortesã. In: _____. *História social da arte e da literatura*. Tradução de Álvaro Cabral. São Paulo: Martins Fontes, 1995, p.195-235.

HODGART, Matthew. *La sátira*. Madrid: Ediciones Guadarrama, 1969.

HOLANDA, Sérgio Buarque de. *Visão do Paraíso: os motivos edênicos no descobrimento e colonização do Brasil*. 6.ed. São Paulo: Brasiliense, 1994.

HUTCHEON, Linda. *Poética do pós-modernismo: história, teoria, ficção*. Tradução de Ricardo Cruz. Rio de Janeiro: Imago, 1991.

JAKOBSON, Roman. *Linguística e comunicação*. Tradução de Isidoro Blikstein e José Paulo Paes. São Paulo: Cultrix, 1969.

JAMESON, Fredric. *A cultura do dinheiro: ensaios sobre a globalização*. Tradução de Maria Elisa Cevalco, Marcos César de Paula Soares. Petrópolis, Rio de Janeiro: Vozes, 2001.

_____. *Pós-modernismo: a lógica cultural do capitalismo tardio*. Tradução de Maria Elisa Cevalco. São Paulo: Ática, 1996.

_____. *O inconsciente político. A narrativa como ato socialmente simbólico*. Tradução de Valter Lellis Siqueira. Rev. Trad. Maria Elisa Cevalco. São Paulo: Ática, 1992.

_____. *Marxismo e forma. Teorias dialéticas da Literatura no século XX*. Tradução de Iumna Maria Simon, Ismail Xavier, Fernando Oliboni. São Paulo: Hucitec, 1985.

JOBIM, José Luis. *Formas da teoria: sentidos, conceitos, políticas e campos de força nos estudos literários*. Rio de Janeiro: Caetés, 2002.

KAYSER, Wolfgang. *Análise e interpretação da obra literária*. Coimbra: Américo Amado, 1958.

KRISTEVA, Julia. A Produtividade Dita Texto. In: *Literatura e semiologia: pesquisas semiológicas*. Tradução de Célia Neves Dourado. Petrópolis: Ed. Vozes, 1972. (Coleção Novas Perspectivas em Comunicação, 3).

LANCIANI, Giulia; TAVANI, Giuseppe. (Orgs.). *Dicionário da literatura medieval Galega e Portuguesa*. Lisboa: Caminho, 1993.

LAS CASAS, Frei Bartolomé de. *O paraíso destruído*. Brevíssima Relação da Destruição das Índias. 4. ed. Tradução de Heraldo Barbuy. Porto Alegre: L&PM Editores, 1985. (Série: Visão dos Vencidos, vol. 1).

LEÃO, Pepita de. *Carlos Magno e seus cavaleiros*. Tradução e adaptação do texto original: *La chanson de Roland*. São Paulo: Abril Cultural, 1973, v. 43, 201 p. (Clássicos da literatura juvenil).

LEFEBVE, Maurice-Jean. *Estrutura do discurso da poesia e da narrativa*. Tradução de José Carlos Seabra Pereira. Coimbra: Almedina, 1980.

LEJEUNE, Philippe. *Le pacte autobiographique*. Paris: Éditions du Seuil, 1975.

LÉVI-STRAUSS, Claude. *Tristes trópicos*. Tradução de Jorge Constante Pereira. Lisboa: Edições 70, 1981.

LIMA, Luiz Costa. *Mimesis: desafio ao pensamento*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2000.

LUKÁCS, Georg. *A teoria do romance: um ensaio histórico-filosófico sobre as formas da grande épica*. Tradução de José Marcos M. de Macedo. São Paulo: Duas cidades; Editora 34, 2000.

LYOTARD, Jean-François. *O pós-moderno*. Tradução de Ricardo Correia Barbosa. 3. ed. Rio de Janeiro: José Olympio, 1990.

MACHADO, Cassiano Elek. A literatura brasileira dividida por quatro. *Folha de S. Paulo*, Ilustrada Página: E1, São Paulo, 26 jul. 2003. Disponível em: <<http://www1.folha.uol.com.br/fsp>>. Acesso em: 20 agosto 2007.

_____. Para escritores, faltam questões literárias. *Folha de S. Paulo*, Ilustrada Página: E3, São Paulo, 26 jul. 2003. Disponível em: <<http://www1.folha.uol.com.br/fsp>>. Acesso em: 20 agosto 2007.

MACIEL, Pedro. Italo Calvino: descobridor do fantástico no real. *Digestivo Cultural*. Ensaios. Segunda-feira, 8/9/2003. Disponível em: <<http://www.digestivocultural.com/ensaios/ensaio.asp?codigo=68>>. Acesso em: 04 Out. 2007. (Originalmente publicado no Jornal do Brasil, a 15 de julho de 2000).

MILTON, Heloisa Costa. Narrativa e Imaginário na América Espanhola. *Itinerários*, Araraquara, n. 15/16, p.151-161, 2000.

MOISÉS, Massaud. *A criação literária: Prosa II*. 18. ed. São Paulo: Cultrix, 2003.

_____. *Literatura: mundo e forma*. São Paulo: Cultrix; Ed. da Universidade de São Paulo, 1982.

_____. *A novela de cavalaria no quinhentismo português*. O memorial das proezas da segunda tábua redonda de Jorge Ferreira de Vasconcelos. Boletim n. 218 da Faculdade de Filosofia, Ciências e Letras da Universidade de São Paulo, Literatura Portuguesa n. 13, São Paulo: Ed. Depto. Letras da USP, 1957, 127 p.

MOURA, Flávio. A trama traiçoeira de “Nove Noites”. *Bernardo Carvalho fala sobre seu novo livro e a ausência de discussão literária no Brasil*. Disponível em: <<http://www.portrasdasletras.com.br>>. Acesso em: 20 Agosto 2007.

NUNES, Benedito. *O tempo na narrativa*. 2. ed. São Paulo: Ática, 1995.

_____. Tempo. In: JOBIM, J.L. (Org.) *Palavras da crítica*. Rio de Janeiro: Imago, 1992.

OLIVEIRA-JOUÉ, Elisalva. *Identidade mestiça e ilhamento na obra de João Ubaldo Ribeiro*. Disponível em: <http://www.geocities.com/ail_br/identidademesticaeilhamento.html>. Acesso em: 27 Set. 2007.

PAZ, Octavio. *O arco e a lira*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1982.

_____. Ambigüidade do Romance. In: _____. *Signos em rotação*. Tradução de Sebastião Uchoa Leite. São Paulo: Perspectiva, 1972, p. 63-74.

PELLEGRINI, Tânia. *Gavetas vazias: Ficção e política nos anos 70*. São Carlos: UFSCar; Campinas: Mercado de Letras. 1996.

PERRONE-MOISÉS, Leyla. *Flores da escrivania*. São Paulo: Companhia das Letras, 1990.

PESSOA, Fernando. *Ficções do interlúdio 4 – Poesias de Álvaro de Campos*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1983.

PIRANDELLO, Luigi. *O humorismo*. São Paulo: Experimento, 1996.

PROENÇA FILHO, Domício. *Dionísio esfacelado*: Quilombo dos Palmares Mitologia. Rio de Janeiro: Edições Achiamé, 1984.

PROPP, Vladímir. *Comicidade e riso*. Tradução de Aurora F. Bernardini e Homero F. de Andrade. São Paulo: Ática, 1992.

REIGOTA, Marcos. Da etnografia às narrativas ficcionais da práxis ecologista: uma proposta metodológica. *Revista de Estudos Universitários*, Sorocaba, v. 25, n. 1, p.36-60, junho 1999.

REIS, Carlos. *Técnicas de análise textual*. Coimbra: Almedina, 1978.

REIS, Carlos; LOPES, Ana Cristina M. *Dicionário de teoria da narrativa*. São Paulo: Ática, 1988.

RIBEIRO, João Ubaldo. *O feitiço da ilha do pavão*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1997.

_____. *Viva o povo brasileiro*. Círculo do Livro. São Paulo, 1984.

RICOUER, Paul. *A metáfora viva*. São Paulo: Edições Loyola, 2000, 500 p.

SAER, Juan José. *El entenado*. Buenos Aires: Booket, 2005.

_____. *O enteado*. Tradução de José Feres Sabino. São Paulo: Iluminuras, 2002.

SANTILLI, Maria Aparecida. *Arte e representação da realidade no romance português contemporâneo*. São Paulo: Quíron, 1979.

SARTRE, Jean Paul. *Sartre no Brasil*: a conferência de Araraquara (filosofia marxista e ideologia existencialista). São Paulo: Ed. Unesp; Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1986.

SCHWARTZ, Jorge. *Saer en la Universidad de San Pablo*. 2003. Disponível em: <http://www.avizora.com/publicaciones/literatura/textos/textos_2/0012_entrevista_saer.htm>. Acesso em: 02 Out. 2007.

SILVA, Vitor Manuel de Aguiar e. *Teoria da literatura*. 8. ed. Coimbra: Almedina, 2005.

SPINA, Segismundo. *Iniciação na cultura literária medieval*. Rio de Janeiro: Grifo, 1973.

SPINDLER, William. Realismo mágico: uma tipologia. Tradução de Fábio Lucas Pierini do original inglês “Magic realism: a typology”. *Forum for modern language studies*. Oxford, 1993, v. 39, p.75-85. Texto não publicado.

STADEN, Hans. *Duas viagens ao Brasil*. Tradução de Guiomar de Carvalho Franco. Belo Horizonte: Ed. Itatiaia; São Paulo: EDUSP, 1974.

TADIÉ, Jean-Yves. *Le récit poétique*. Paris: Presses Universitaire de France, 1978 (Tradução de Ana Luiza Silva Camarani). Texto não publicado.

THEODOR, Erwin. A Alemanha no mundo medieval. In: MONGELLI, L.M. (Coord.). *Mudanças e rumos: o Ocidente medieval (séculos XI – XIII)*. Cotia, SP: Ed. Íbis, 1997. p.109-147.

THOMAZ Paulo César. El Entenado, a práxis poético-narrativa de Juan José Saer. In: CONGRESSO BRASILEIRO DE HISPANISTAS, 2., 2002, São Paulo. *Proceedings online...* Associação Brasileira de Hispanistas, Disponível em: <http://www.proceedings.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=MSC0000000012002000300046&Ing=en&nrm=abn>. Acesso em: 14 Set. 2004.

TODOROV, Tzvetan. *A conquista da América: a questão do outro*. Tradução de Beatriz Perrone Moisés. 2. ed. São Paulo: Martins Fontes, 1999.

_____. *Os gêneros do discurso*. Tradução de Elisa Angotti Kossovitch. São Paulo: Martins Fontes, 1980.

_____. A Verossimilhança que não se pode evitar. In: *Literatura e semiologia: pesquisas semiológicas*. Tradução de Célia Neves Dourado. Petrópolis: Ed. Vozes 1972. (Coleção Novas Perspectivas em Comunicação, 3).

_____. *As estruturas narrativas*. Tradução de Leyla Perrone-Moisés. São Paulo: Perspectiva, 1969.

TRESIDDER, Jack. *O grande livro dos símbolos*. Tradução de Ricardo Inojosa. Rio de Janeiro: Ediouro, 2003.

VALÉRY, Paul. *Variedades*. Tradução de Maiza Martins de Siqueira. São Paulo: Iluminuras, 1999.

WALTY, Ivete Lara Camargos. A literatura de ficção ou a ficção da literatura? *Ensaaios de semiótica*. (Cadernos de Lingüística e Teoria da literatura). Revista da Faculdade de Letras da UFMG, Belo Horizonte, v. 4, n. 8, p.25-35, 1982.

WATT, Ian. *A ascensão do romance*: estudos sobre Defoe, Richardson e Fielding. Tradução de Hildegard Feist. São Paulo: Companhia das Letras, 1996.

BIBLIOGRAFIA CONSULTADA

BERMAN, Marshall. *Tudo que é sólido desmancha no ar: a aventura da modernidade*. Trad. Carlos Felipe Moisés e Ana Maria Ioriatti. São Paulo: Companhia das Letras, 2001.

BRAIT, Beth, (org.). *Bakhtin: conceitos-chave*. 2. ed. São Paulo: Contexto, 2005.

BRASIL-ANGOLA business. História de Angola. Disponível em:
<<http://www.brasilangola.com.br/guia/historia.asp>>. Acesso em: 06 Out. 2007.

CARDOSO, Patrícia da Silva. Italo Calvino e a especificidade do ficcional. *Revista Letras*, Curitiba, n. 48, p. 25-36, 1997.

CHIAMPI, Irlemar. *O realismo maravilhoso*. Forma e Ideologia no Romance Hispano-Americano. São Paulo: Perspectiva, 1980.

DESCARTES, René. *Discurso do método*. Trad. João Cruz Costa. Rio de Janeiro: J. Olympio, 1960.

GUELFY, Maria Lúcia Fernandes. Diálogo de máscaras em Cardoso Pires: a suspeita diante do ser e do real. *Itinerários*. v.15/16, p. 43-52, 2000.

_____. Identidade cultural numa perspectiva pós-moderna. *Gragoatá*, Rio de Janeiro, v.1, p.137-149, 1996.

HUTCHEON, Linda. *The politics of postmodernism*. New York: Routledge, 1995.

IOZZI, Adriana. *A poética da reescritura: uma leitura pós-moderna de Le città invisibile de Italo Calvino*. 1988. 148 p. Dissertação (Mestrado em Letras) – Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, São Paulo.

JAMESON, Fredric. *Pós-modernidade e sociedade de consumo*. Tradução de Vinicius Dantas. *Novos Estudos CEBRAP*, São Paulo, n. 12, p. 16-26, 1985.

JOBIM, José Luis. (org.) *Palavras da crítica*. Tendências e Conceitos no Estudo da Literatura. Rio de Janeiro: Imago, 1992.

LIMA, Luiz Costa . *Vida e mimesis*. Rio de Janeiro: Ed. 34, 1995.

LYOTARD, Jean-François. *O pós-moderno*. Trad. Ricardo Correa Barbosa. 4. ed. Rio de Janeiro: José Olympio, 1993.

_____. Resposta à questão: o que é o pós-moderno. *Arte em revista*, São Paulo, v. 7, p. 94-6, 1983.

NITRINI, Sandra. *Literatura Comparada: história, teoria e crítica*. São Paulo: EDUSP, 1997.

NOVAES, Adauto (Org.). *O Olhar*. São Paulo: Companhia das Letras, 1997.

PELLEGRINI, Tânia. *A imagem e a letra: aspectos da ficção brasileira contemporânea*. Campinas, SP: Mercado de Letras; São Paulo: FAPESP, 1999.

SUSSEKIND, Flora. *A voz e a série*. Rio de Janeiro: Sette Letras; Belo Horizonte: Ed. UFMG, 1998.

WELLEK, René; WARREN Austin. *Teoria da literatura*. 2. ed. Lisboa: Publicações Europa-América, 1971.