

O jornalista romancista em *Nove noites*

The journalist novelist in Nine nights

Ana Cláudia Munari Domingos

Universidade de Santa Cruz do Sul (UNISC)

ana.c.munari@gmail.com

<https://orcid.org/0000-0002-6629-588X>

Nicole Petry Rieger¹

Universidade de Santa Cruz do Sul (UNISC)

nicolerieger12@gmail.com

<https://orcid.org/0000-0003-3614-5765>

RESUMO

O presente trabalho analisa a obra *Nove noites* (2016), do jornalista e romancista Bernardo Carvalho, no intuito de encontrar estratégias autoficcionais em sua elaboração. Entendemos a autoficção como uma modalidade de escrita do eu que surgiu como uma tendência de certa mentalidade contemporânea (Klinger, 2012). Cientes de que Carvalho se apropria do real na obra citada, pois insere e até brinca com dados factuais, refletiremos sobre a indicialidade jornalística e a verossimilhança ficcional, a fim de compreender como o jornalista-romancista trabalha com ambas. Nesta perspectiva, demonstraremos como o narrador de *Nove noites* apresenta estratégias autoficcionais, carregadas de biografemas (Barthes, 1984) e de uma performance. (Klinger, 2012). Os limites entre o real e o ficcional são, portanto, o que move a nossa pesquisa.

Palavras-chave: Literatura Contemporânea; autoficção; Jornalismo; narrador; Bernardo Carvalho.

ABSTRACT

This paper proposes to analyze the novel *Nine Nights* (2016), written by the journalist and novelist Bernardo Carvalho, in order to find self-fictional strategies in its elaboration. We understand autofiction as a form of self-writing that emerged as a tendency of a certain contemporary mentality (Klinger, 2012). Being aware that Carvalho uses factual elements in the mentioned work, as he includes and even plays with indexical data, we will reflect

¹ Este trabalho de pesquisa foi financiado pelo Conselho Nacional de Desenvolvimento Científico e Tecnológico (304566/2021-7).

on journalistic indexicality and fictional verisimilitude in the novel, to understand how the journalist-novelist works with both. From this perspective, we will demonstrate how the narrator of *Nine Nights* presents self-fictional strategies, full of biographemes (Barthes, 1984) and a performance. The limits between what is real and what is fictional drive our research.

Keywords: Contemporary Literature; autofiction; Journalism; narrator; Bernardo Carvalho.

INTRODUÇÃO

Iniciamos este trabalho com a apresentação do narrador de *Nove Noites* (2016). Certo dia, ele encontra um artigo de jornal o qual relata o suicídio do antropólogo Buell Quain numa aldeia indígena no Xingu. Intrigado pelas dúvidas que permaneceram mais de 60 anos após a morte do sujeito, esse narrador decide escrever um livro, e, sendo jornalista, sua obra simula uma reportagem. Além disso, discorre acerca de episódios dramáticos da própria infância quando seu pai, filho de Marechal Rondon, o levou ao Xingu para acompanhá-lo.

Esta é a fábula que sustenta a trama de *Nove noites* (2016), livro assinado pelo autor Bernardo Carvalho, também jornalista, escritor e neto do Marechal Rondon (1865-1958). Carvalho já relatou em entrevista (2011) como conheceu o caso de Buell Quain: um dia abriu o jornal e encontrou o nome de Quain e resolveu pesquisá-lo. Vejamos aqui que o narrador do início – um jornalista romancista – confunde-se com o narrador criado por esse mesmo escritor para contar (ou melhor, inventar) a história nascida de várias lacunas. Por ter passado muitos momentos de sua infância no Xingu, o autor assina a edição de *Nove noites* com uma foto de sua infância, em Xingu, na orelha do livro. Posteriormente, o livro é reeditado com a mesma fotografia da orelha agora na capa. Essa alteração no livro indica-nos a intenção de deixar sua mensagem ainda mais evidente? Refletiremos sobre essa e outras questões ao longo do artigo.

A partir dessas relações, torna-se plausível afirmar que se trata de um livro-reportagem, narrado em primeira pessoa, através da voz de Bernardo Carvalho. Ou então, que *Nove Noites* é uma obra autobiográfica, já que elabora momentos da própria vida de Carvalho. Qualquer leitor poderia, sem a contraposição do autor, ler a obra em sua relação com a realidade. Porém, há um elemento que impede tais suposições, um pacto implícito entre autor e seu leitor: na ficha catalográfica encontramos a classificação “romance”. Ou seja: trata-se de ficção.

As intersecções entre o narrador-jornalista Bernardo Carvalho e seu narrador fictício, são o que movem a análise deste trabalho. Há armadilhas na escrita que mesclam fato e ficção, confundindo e até enganando aquele que o lê, pois Carvalho se ficcionaliza em sua própria escrita.

Encaramos tal estratégia narrativa como uma ficção do eu, conforme define Shøllhammer: “logo a autobiografia se converte em autobiografia fictícia, em romance autobiográfico, ou simplesmente em autoficção” (Shøllhammer, 2011, p. 107). Para o autor, aceitar a ficcionalização de uma experiência autobiográfica implica dispensar um pacto implícito: a sinceridade confessional. Acrescenta-se a isso a *literariedade* em toda narração: escrever uma história é atravessá-la de linguagem, logo, de intenção, de ideação, de elaboração. Contar uma história, assim, mesmo com seu objeto na realidade fora dela, sempre evoca estratégias que a Literatura tomou para si. Pisamos numa terra incerta.

O REAL, O FICCIONAL E A AUTOFICÇÃO

Há um consenso em relacionarmos o Jornalismo tradicional com o real, com o factual, com a verdade; e a literatura com a ficção, com a invenção. Quando dizemos “real” ou “verdade”, não queremos fixar conceitos ou penetrar em querelas filosóficas, pois estamos apenas falando daquilo que tem existência fora da narração, quer dizer, daquilo que habita o mundo dos fatos fora da diegese ficcional. É por isso que escolhemos, a partir da Semiótica, usar a ideia de índice ou indicialidade quando nos referimos a fatos que não aqueles inventados. Esses indícios são a matéria da narrativa jornalística, pois tem referentes na realidade.

Enquanto o Jornalismo utiliza da linguagem como meio para a sua prática e não um fim, a Literatura caminha no sentido oposto – para ela, a linguagem é um signo tanto quanto a fábula; o fato é a potencialidade da expressão. A realização literária só ocorre quando a linguagem verbal está destituída de sua função cotidiana, comum. Por isso, surge a constatação de que a Literatura não é precisamente uma comunicação que busca conhecer o que existe, ainda que ela se torne um ato comunicativo em sua manifestação. Conforme Bulhões (2007), ela não tem a função de representar a realidade, mas busca recriá-la utilizando-se de recursos da *literariedade* para gerar uma experiência em seu leitor – por isso o texto literário é insubstituível. Aí jaz a distinção fundamental entre

Jornalismo e Literatura, pois enquanto o texto literário não pode ser recontado sem perder sua essência, na prática jornalística não há texto intocável – substituir textos de jornais, reescrevendo e retransmitindo-os, são práticas corriqueiras nas redações.

Para Bulhões (2007), embora haja uma tendência a afirmar que o Jornalismo e a Literatura têm pouco em comum, ambos os segmentos têm pontos de convergência e compatibilidade. O Jornalismo, segundo o autor, possui uma missão presunçosa de captar a vida, a atualidade, de apurar acontecimentos, prestando uma espécie de testemunho do real ao mesmo tempo em que tenta capturá-lo e compreendê-lo. Sua natureza é da observação, do comprovável, daquilo que pode ser palpado – os índices. Um jornalista poderia ser considerado, então, como um “historiador da vida contemporânea”, na tentativa de assimilar o Jornalismo com a História. Seu compromisso é com a verdade, a imparcialidade e a isenção diante da apuração dos acontecimentos do mundo moderno – quando se desconfia dessa apuração, o veículo de imprensa é considerado “manipulador”.

Entretanto, entre os anos 60 e 70 do séc. XX, surge no campo jornalístico uma nova tendência de escrita, o *New Journalism*, demarcado pela publicação do clássico *A sangue frio* (1996), de Truman Capote. Inaugura-se, dessa forma, a reportagem literária, momento em que o Jornalismo passa a buscar um texto que se ancore nas vivências do repórter, ao mesmo tempo em que utiliza uma linguagem que se apropria de técnicas ficcionais, de análise do ambiente ou dos personagens, por exemplo, como estratégias para a construção de um texto que insere perspectiva e impressão à narração dos fatos. Ou seja, é através de técnicas literárias que o *New Journalism* busca o encontro com o real.

Em sequência ao movimento, percebe-se, na Literatura, a partir dos estudos de Phillipe Lejeune, uma “guinada subjetiva” (Sarlo, 2007, apud Faedrich, 2015, p. 46). Neste momento de discussões entre os limites do real e do ficcional, o autor afirma que a autobiografia também poderia ser uma arte. Assim, Lejeune define, em 1975, aquilo que ele chama “pacto autobiográfico” – uma de suas maiores contribuições para os estudos teóricos – como uma espécie de “acordo” entre autor e leitor, no qual o leitor confia que, pelo autor assinar o nome como narrador e ser o protagonista, o texto será a narração de fatos “verdadeiros”.

Incluimos, para nossa análise posterior, a ideia de biografema como um elemento que é parte dessa estratégia autobiográfica. A partir da associação entre fotografia e história, realizada por Roland Barthes na obra *Câmara Clara* (1984), entendemos o biografema como esse índice, que garante a matéria biográfica ao fazer referência ao

factual, ou seja, a instantâneos documentais da vida do autor. Para Barthes “a fotografia tem com a história a mesma relação que o biografema com a biografia” (BARTHES, 1984, p. 51), ou seja, ele torna-se como uma espécie de pista para o leitor associar a fábula ao fato. Consideramos, portanto, que os biografemas são como fotografias “do real” que se tornam imagens verbais, elaboradas da fragmentação característica da memória do sujeito empírico, aquele a ser biografado. São, portanto, uma forma de garantir acesso mais autêntico ao real.

De acordo com Diana Klinger (2012), nos estudos de Teoria Literária existe uma certa polêmica sobre a relação da ficção com a verossimilhança e da Literatura com o texto autobiográfico. As constatações oscilam entre considerar que toda obra literária é autobiográfica e que autobiografia “pura” não existe (Klinger, 2012, p. 34). É também senso comum que escritores de ficção trabalham com suas experiências de vida e seu repertório para inventar, ou seja, sempre há algo de (auto)biográfico na ficção, ainda que todos os acontecimentos sejam pura invenção.

No entanto, na Literatura contemporânea ainda recente, a convergência de elementos autobiográficos com a ficção, formalizada como *ficções do eu* pela crítica, mostrou-se como uma tendência de escrita no início do século vigente. Conforme Schølhammer (2011), no mundo contemporâneo as explicações e representações da realidade estão sob forte suspeita, enquanto na Literatura permanece a construção de uma totalidade própria do mundo, propícia para a criação de espaços, histórias e personagens que acabam por ser mais verossímeis do que a realidade que vivemos. Logo, aquilo que o autor vive e experiencia, acaba por se tornar um acesso a verossimilhança. Ou seja, uma forma de extrair uma verdade que não se ocupa com a objetividade do fato, mas que busca revelar o real através da escrita – feito que o documentarismo e a biografia não conseguem lograr na mesma essência. Entretanto, aceitar a ficcionalização de uma experiência autobiográfica implica em abandonar a sinceridade confessional, um compromisso que sempre fora implícito ao gênero, convertendo a autobiografia a romance autobiográfico, ou seja, a autoficção.

O termo “autoficção” surge, então, com o romance *Fills* (1977), quando seu autor, Serge Doubrovsky, desconstrói Lejeune e cria um pacto entre autor e leitor. No seu romance, o personagem/narrador recebe o mesmo nome que ele (autor), além de haver semelhanças biográficas entre a vida do autor e a do personagem, criando a ilusão de que é uma autobiografia. Embora haja ocorrências anteriores dessa estratégia, é Doubrovsky

quem forja o termo “autoficção” para definir o pacto que seu livro afirma e para “preencher uma lacuna ao lado das memórias, da autobiografia e das escritas íntimas em geral” (Doubrovsky, 2014, p. 112).

Na discussão desses limites, Klinger (2012) considera o pacto ficcional como oposto ao biográfico, pois enquanto a biografia deseja reconstruir o factual, a ficção se utiliza do factual como um elemento para a sua construção. Entretanto, a autoficção desestabiliza essas noções, pois o pacto autoficcional é um pacto oximórico (Jacomard, 1993 apud Faedrich, 2015), que se contradiz na medida em que rompe com a veracidade do autobiográfico, mas também não adere totalmente à ficção. Pelo contrário, o acontecimento narrado surge da mistura dos dois, estabelecendo um terreno ambíguo e instável, no qual o leitor não sabe no que confiar. A autoficção é, conforme afirmou seu fundador em entrevista, uma narrativa em que a matéria é autobiográfica e a maneira, ficcional (Noronha, 2014, p. 13). Essa afirmação aproxima a estratégia autoficcional do *New Journalism*, ainda que a primeira pessoa, nesse caso, seja substituída pela terceira pessoa do jornalista-narrador que, no entanto, torna-se uma espécie de “filtro subjetivo” do fato.

Os pactos entre os leitores e as obras se apoiam, também, na indicação da ficha catalográfica. Ao encontrar o gênero autobiografia, o leitor esperará que o texto em suas mãos seja a história de vida de uma pessoa, fatos que ela conta sobre si. Por outro lado, ao ler a indicação de romance, saberá que está entrando no universo da ficção. Os pactos são estabelecidos na consideração do leitor sobre como ler e na indicação de gênero dada por seu autor. Entretanto, uma obra autoficcional instabilizará tais relações, pois mesmo que possua dados do factual, na ficha catalográfica estará a indicação de romance ou conto – nem autoficção, muito menos autobiografia.

Estabelecer uma distinção entre ficção e autoficção é meramente uma atitude crítica, mais interessada nas mentalidades que movem os fenômenos literários ou mesmo numa história da literatura, do que propriamente em estabelecer parâmetros teóricos. Diante da dificuldade em distinguir o romance ficcional do romance autoficcional, propõe-se avaliar os *horizontes de expectativas* (Arfuch apud Klinger, 2012) dos gêneros. Sabemos que embora exista referencialidade na ficção, é da narrativa autobiográfica que se espera a remissão a uma “vida real”. Mas a expectativa do texto autoficcional caberá às atitudes do leitor, que pode optar por crer ou não na matéria narrada como fato, colando ou não a figura do autor ao do narrador. Esse contrato se estabelece através de relações que o leitor tece com leituras paratextuais – como resenhas, entrevistas, contracapa,

artigos, etc – e com dados extratextuais, através de textos jornalísticos, biográficos e históricos. Assim, percebemos que o retorno do autor na literatura ocorre pela necessidade de reforçar sua presença, pois só a palavra do narrador não basta, é preciso que ela “traga a presença do autor e o traço do escritor para, assim, se fortalecer frente à diversidade de expressões da cultura contemporânea” (Jungblut, 2019).

Klinger (2012) identifica dois momentos em que podemos encontrar o recurso autoficcional sendo utilizado na escrita: a) nas passagens em que a voz do narrador e a voz do autor se confundem, em meio a relatos de vivências ancorados em referentes reais; b) nos trechos em que o processo de escritura vem à tona.

Dessa forma, a autora propõe o conceito de performance para definir o comportamento do autor que se dramatiza através da escritura, ou seja, não se volta para o real, mas para uma encenação. O próprio texto é uma dramatização, como um palco no qual um sujeito duplo encena: unem-se o real e o fictício, apresentam-se o ator e o personagem. Klinger o define como *work in progress* como “se o leitor assistisse ‘ao vivo’ ao processo de escrita” (Klinger, 2008, p. 26) nos trechos em que o autor “simula” sua escritura revelando um ato performático. Conforme Junbglut (2019), o imediatismo do processo criativo ficcional é um traço insistentemente retratado pela crítica literária brasileira contemporânea e que se relaciona ao papel do escritor como editor de seu texto, tendo até um caráter de marketing.

Buscaremos, na escrita de Bernardo Carvalho, um jornalista romancista, as colisões entre real e ficcional, entre autobiografia e romance, entre Jornalismo e Literatura. Para isso, identificaremos na obra *Nove noites*, como marcos do real: biografemas do autor, relatos em que sua vivência se confunde com a do narrador, referências extratextuais e a encenação do processo de escrita enquanto assinatura de sua autoria performática.

O JORNALISTA EM NOVE NOITES

Publicado inicialmente em 2002, *Nove noites* envolve, em sua trama, um tabu da antropologia brasileira: o suicídio do antropólogo Buell Quain, que tirou a própria vida durante sua estadia numa aldeia indígena do Xingu, entre os índios Krahôs. Já temos aqui um primeiro vínculo com o real. O fio que conduz o romance é o desejo do narrador em descobrir o que levou o antropólogo a cometer o ato. Sessenta e dois anos após o evento

fatídico, o narrador, um jornalista, encontra o nome de Quain num jornal, “Comecei a procurar informações sobre os Krahô pouco depois de ter lido pela primeira vez sobre o suicídio de Quain no artigo de jornal” (Carvalho, 2016, p. 73). E por razões pessoais, que só são reveladas ao leitor no final do livro, ele inicia uma pesquisa incessante pela biografia do antropólogo:

Ninguém nunca me perguntou. E por isso também nunca precisei responder. Não posso dizer que nunca tivesse ouvido falar nele, mas a verdade é que não fazia a menor ideia de quem ele era até ler o nome de Buell Quain pela primeira vez num artigo de jornal, na manhã de 12 de maio de 2001, um sábado, quase sessenta e dois anos depois da sua morte às vésperas da Segunda Guerra. O artigo saiu meses antes de outra guerra ser deflagrada (Carvalho, 2016, p. 13).

O primeiro encontro entre o narrador e o antropólogo já situa o acontecimento em um fato histórico, com data verídica. Existe, ainda, uma possibilidade de leitura que relaciona o artigo citado pelo narrador, que também é admitido por Carvalho, com o de Mariza Corrêa,² publicado na Folha de São Paulo, em 2001. Mesmo que o nome do veículo, o título ou o autor do artigo não tenham sido revelados no romance, podemos associá-los à antropóloga Mariza Corrêa, pois a data 12 de maio de 2001 é um segundo sábado do mês, como indica o narrador, e o próprio livro *Nove noites* é dedicado a ela. Além disso, o veículo de comunicação é o mesmo no qual o autor trabalhava na época e em que permanece até hoje, aumentando as chances de seu contato com o texto. Salientamos que Bernardo Carvalho nunca informou a autoria do artigo nem fez associação parecida, apenas assumiu ter encontrado o artigo da mesma maneira que seu narrador:³

Um dia, li no jornal uma resenha sobre um livro de correspondências de um antropólogo alemão que havia sido assassinado pelos índios no Brasil em meados do século XX. A resenha citava também Quain, antropólogo americano de 27 anos que havia se suicidado no Brasil em 1939. Aquilo me despertou: eu fiquei obcecado por aquele suicida e comecei a pesquisar (Carvalho, 2011, n. p.).

Outros referentes ao real são inseridos em diferentes instantes ao longo da trama, como o atentado às torres gêmeas, referências a Hitler, Stalin, Albert Einstein, Roosevelt, Segunda Guerra Mundial, dados da geografia brasileira, o Estado Novo no Brasil etc.

² O artigo de Mariza Corrêa, *Paixão etnológica*, está disponível em: <http://www1.folha.uol.com.br/fsp/resenha/rs1205200103.htm>

³ A informação também é confirmada pelo portal Tópico, em entrevista com Carvalho. Disponível em: <https://www.scribd.com/document/474947401/Entrevista-de-Bernardo-Carvalho-a-Flavio-Moura-pdf>

Assim, através de documentos, entrevistas, consulta a arquivos e até uma viagem à aldeia, o narrador-jornalista enfrenta sua busca.

Ainda que a voz principal seja a do jornalista, o romance inicia com um segundo narrador, marcado na escritura pelo uso do itálico, que se comporta como um narrador-testemunha. O trecho que abre a obra, causa uma primeira sensação de conversa através da inserção do pronome “você”, em que o segundo narrador parece fazer um chamado a um leitor mais atento, uma provocação para aquele que está prestes a adentrar os limites do real e ficcional, um convite para perceber a autoficção. Vejamos:

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. [...] A verdade está perdida entre todas as contradições e os disparates (Carvalho, 2016, p. 7, grifo do autor, grifo nosso).

Após a inserção da voz em itálico, voltamos ao jornalista. As primeiras páginas do romance se resumem à reunião de fatos sobre a vida empírica de Buell Quain, como se o narrador principal estivesse apresentando sua fonte ao leitor, simulando uma estratégia comum nos romances-reportagem – a fonte vira personagem. Uma série de informações sobre a vida do antropólogo é mencionada, como sua vida profissional, pessoal, acadêmica, a relação com os pais, o divórcio dos mesmos, entre outros. Até a certidão de Quain é citada, além da data e local de nascimento. Há uma preocupação recorrente por parte do narrador-jornalista com a contextualização do real nas informações que aborda:

Buell Quain se matou na noite de 2 de agosto de 1939 – no mesmo dia em que Albert Einstein enviou ao presidente Roosevelt a carta histórica em que alertava sobre a possibilidade da bomba atômica, três semanas antes da assinatura do pacto de não agressão entre Hitler e Stalin, o sinal verde para o início da Segunda Guerra e, para muitos, uma das maiores decepções políticas do século XX (Carvalho, 2016, p. 15, grifo nosso).⁴

Quando se matou, tentava voltar a pé da aldeia de Cabeceira Grossa para Carolina, na fronteira do Maranhão com o que na época ainda fazia parte de Goiás e hoje pertence ao estado de Tocantins. Tinha vinte e sete anos (Carvalho, 2016, p. 15, grifo nosso).

Buell Halvor Quain nasceu em 31 de maio de 1923, às 11h53 da noite, no hospital de Bismarck, capital da Dakota do Norte. A certidão de nascimento

⁴ Os dados informados no romance conferem com as datas que pesquisamos: Buell Quain suicidou-se em 2 de agosto de 1939, a carta de Einstein a Roosevelt foi divulgada dia 11 de agosto, mas está assinada com o dia 2 de agosto de 1939, o acordo de Hitler e Stalin foi assinado dia 23 de agosto de 1939, três semanas após o suicídio do antropólogo.

diz que foram tomadas as devidas precauções contra oftalmia neonatal, àquela altura um procedimento de praxe contra a transmissão de doenças venéreas aos recém-nascidos (Carvalho, 2016, p. 19, grifo nosso).

O narrador revela, ao longo do romance, diversas cartas que mencionam o antropólogo ou o seu suicídio. São cartas de conhecidos de Quain que se comunicavam entre eles e cartas que o próprio Quain escrevia. Entre alguns remetentes estão: Fannie Dunn Quain, mãe do antropólogo; Eric P. Quain, seu pai; Heloísa Alberto Torres, diretora do Museu Nacional do Rio de Janeiro; Ruth Benedict, sua orientadora da Universidade de Columbia, em Nova York; Manoel Perna, amigo de Quain; e o delegado Ângelo Sampaio. O próprio Quain teria deixado ao menos sete cartas para conhecidos, escritas nas últimas horas de vida. Destas, o narrador-jornalista diz ter acesso a quatro: as que foram enviadas para Ruth Benedict,⁵ Heloisa Alberto Torres,⁶ Manoel Perna⁷ e Ângelo Sampaio.⁸ Assim, o texto é marcado por várias vozes que levam o nome de pessoas empíricas, embaralhando, mais uma vez, o trabalho desse leitor de romances que precisa confiar e interpretar. Vemos que essa instabilidade não é um empecilho para a leitura, ao contrário, é a própria razão dela, pois o narrador também está buscando “a verdade” entre documentos e vazios. Enquanto ele preenche as lacunas inventando, o leitor preenche imaginando.

Posterior à apresentação de Quain feita pelo narrador-jornalista, a narrativa volta-se novamente para a voz grafada em itálico e assim segue durante a narração. Até a página 60, somos, enquanto leitores, apresentados à vida de Quain. Com diversos dados sobre sua biografia, o narrador-jornalista constrói a história do antropólogo através das informações que passa ao leitor através de documentos, cartas e correspondências trocadas entre os personagens citados e os próprios relatos de entrevista que ele teria realizado com diferentes fontes. A descrição de alguns momentos dos bastidores das entrevistas é a única ação presente na narrativa até então.

⁵ Ruth Benedict foi uma consagrada antropóloga norte americana, como informa-se aqui: <https://biomania.com.br/artigo/ruth-benedict>

⁶ Heloísa Alberto Torres aparece em fotografia inserida no romance. Foi diretora do Museu Nacional do Rio de Janeiro.

⁷ Bernardo Carvalho assume a existência de Manoel Perna em entrevista disponível em: <https://www.scribd.com/document/474947401/Entrevista-de-Bernardo-Carvalho-a-Flavio-Moura-pdf>

⁸ Destas fontes, conseguimos comprovar a existência empírica das três primeiras. Apenas sobre o delegado Ângelo Sampaio não foi possível encontrar nenhuma referência real.

Somente quando o narrador relaciona a sua própria infância com o Xingu, afirmando que o local é o “inferno” de sua infância (Carvalho, 2016, p. 60) que a ação se volta, também, para o jornalista. A afirmação parece aproximar o narrador principal de seu investigado, pois, se até então ele descrevia como o Xingu havia sido uma experiência difícil para Quain, agora o mesmo lugar se torna seu próprio inferno. A presença no mesmo espaço da história contribui para que a leitura “cole” autor e narrador, desfazendo esse último como uma construção ficcional para torná-lo um ser de carne e osso.

Assim, o narrador reconstrói sua infância, seus traumas no Xingu, sem distanciar-se de Quain, como podemos observar em: “Buell também havia acompanhado o pai em viagens de negócios. Quando tinha catorze anos, foram a uma convenção do Rotary Club na Europa [...]” (Carvalho, 2016, p. 64); “Era exatamente o mesmo cenário de fundo que eu tinha visto na foto de chegada de Quain à cidade, publicada na primeira página da edição de 18 de agosto de 1939 d’O Globo, que noticiava com algum atraso a morte do etnólogo” (Carvalho, 2016, p. 76) e “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, 2016, p. 107).

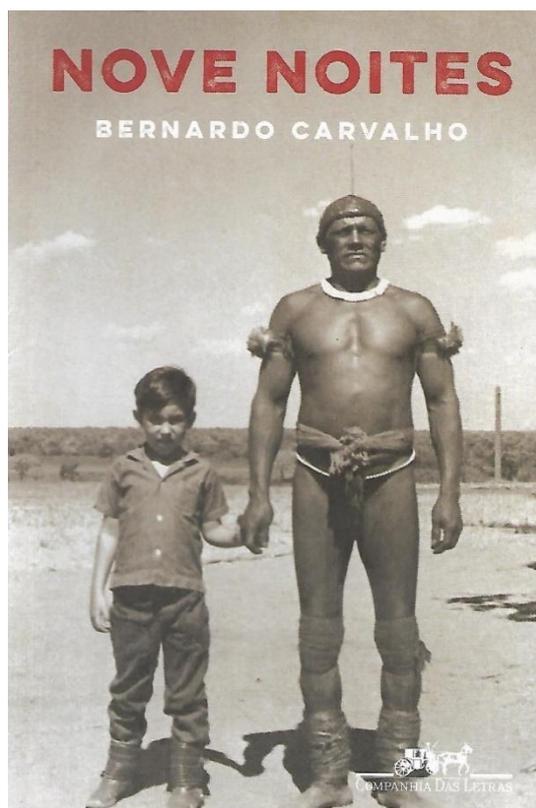
Assim, uma série de memórias do narrador-jornalista, que trazem traços em comum com a biografia de Carvalho, são introduzidas, cruzando também as vidas do personagem com a do autor. E, embora os nomes do narrador e seu pai não sejam mencionados, ele afirma ser neto de um personagem que carrega o mesmo nome do bisavô de Bernardo Carvalho: “Meu pai me fez o favor de anunciar que eu era bisneto do marechal Rondon por parte de mãe” (Carvalho, 2016, p. 66).

Carvalho pode não narrar a história do ponto de vista autobiográfico, mas ele e seu narrador-personagem são jornalistas, tiveram experiências no Xingu durante a infância, encontraram o nome de Buell Quain em um jornal, têm o “mesmo” bisavô e ambos são escritores. O narrador-jornalista também confessa que, durante a produção da pesquisa, foi-lhe oferecido um trabalho em Paris. Da mesma forma, Bernardo Carvalho trabalhou como correspondente da *Folha de São Paulo* primeiro em Paris e depois em Nova York, entre os anos 1996 e 2008. Mesmo que não tenhamos a precisão das datas, sabemos que a partir de 1996, Carvalho atuava somente em Paris, em período anterior à publicação do romance. Abre-se, assim, uma interpretação para um leitor mais curioso, que poderá *colar* autor e narrador a partir de elementos extratextuais.

Mesmo sem assinar o seu nome no miolo do livro, Carvalho confirma o pacto

autoficcional por biografemas quando insere, na orelha, uma foto dele quando criança no Xingu. O pacto é reafirmado pelo narrador-jornalista: “Ninguém nunca me perguntou, e por isso nunca precisei responder que a representação do inferno, tal como a imagino, também fica, ou ficava, no Xingu da minha infância” (Carvalho, 2016, p. 60). Na edição de 2016, a foto da orelha é transferida como imagem de capa da obra, obtendo destaque ainda maior.

Imagem 1 - Foto de capa *Nove noites*: edição 2016



Fonte: CARVALHO, Bernardo. *Nove noites*. São Paulo: Companhia das Letras, 2016.

Posteriormente, a narrativa adentra, mais uma vez, o trabalho do jornalista. Assistimos ao testemunho do narrador na aldeia indígena, imitando o próprio autor do texto que, para a construção de *Nove noites*, também passou um período entre os Krahôs, no Xingu.⁹ Assim, os relatos que o narrador-jornalista faz sobre sua visita aos indígenas não parecem ser outra coisa senão os relatos das experiências do próprio Carvalho, como vemos na frase já citada, “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

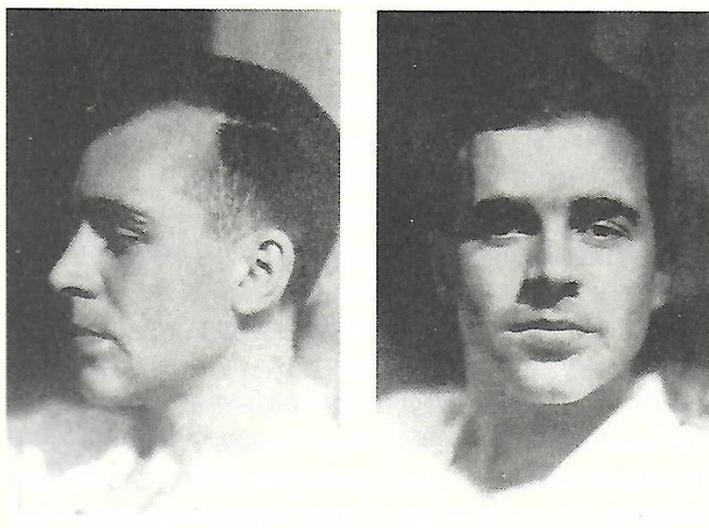
⁹ A informação é confirmada pelo portal Trópico, em entrevista com Carvalho. Disponível em: <http://www.revistatropico.com.br/tropico/html/textos/1586.1.shl>

cinco meses sozinho entre os Krahô” (Carvalho, 2016, p. 107). Por irem ambos à aldeia, autor (Carvalho), e narrador, podemos considerar que, enquanto jornalistas, eles assumem a posição de testemunha daquele povo, revelando uma ação não apenas estratégica para a construção de um romance verossímil, mas uma apuração de fatos, uma pesquisa séria em busca da compreensão do suicídio de Quain.

O narrador se revela, na semelhança ao seu autor, como um jornalista que investiga a vida do antropólogo no intuito de escrever um livro. Entretanto, não escreve um livro-reportagem, herança do *New Journalism*, mesmo que apure os fatos como se fosse um, mas um romance. Vale destacar que a ficção dentro do romance não é revelada ainda ao leitor, pois a pesquisa pelo factual permanece sendo o foco da fábula, causando a sensação de que todos os elementos compõem uma trama verídica.

Além da foto do autor quando criança, o recurso de imagens é utilizado duas vezes no romance. Numa primeira, apresentando o próprio Buell Quain em duas fotografias lado a lado. A inserção é feita em meio a voz de Manoel Perna, no momento em que comenta a segunda vez que vê os olhos de Quain. Simulando uma encenação, as imagens de Buell mostram-no primeiro olhando para o lado, numa foto de perfil, e a segunda olhando diretamente para a câmera.

Imagem 2 – Buell Quain



Fonte: CARVALHO, Bernardo. *Nove noites*. São Paulo: Companhia das Letras, 2016. p. 26.

A disposição das fotografias parece encenar a movimentação da frase anterior a elas, a frase que a introduz: “Mas foi ali, pela segunda vez, que eu vi os olhos dele”

(Carvalho, 2016, p. 26). Posteriormente, a imagem é mencionada no romance pelo narrador-jornalista, agora, no vínculo com o real:

A professora também me mostrou a reprodução de um retrato de Quain que eu já conhecia dos arquivos de Heloísa Alberto Torres e cuja cópia ele teria dado de presente à mão dela. Na foto, ele está de frente para a câmera, sentado numa cadeira, de camisa branca. Tem uma expressão irônica e desafiadora (Carvalho, 2016, p. 29).

Em outro trecho, também é possível verificar a mesma aproximação com o real:

Em outubro de 1939, aos sessenta e cinco anos, Fannie Quain mandou três fotos do filho para Heloísa Alberto Torres. A maior delas tinha sido feita num estúdio de Minneapolis, em 1935, antes de ele ir para Fiji. Os outros dois retratos, *um de perfil e o outro de frente*, foram tirados em 1937, quando Buell Quain estava trabalhando no seu apartamento, em Nova York [...] (Carvalho, 2016, p. 117, grifo nosso).

Na segunda imagem, há Lévi-Strauss, Heloísa Alberto Torres¹⁰ e outras pessoas no jardim do Museu Nacional. Novamente, também mencionada pelo narrador-jornalista com contextualização do real:

Há uma foto, de 1939, em que dona Heloísa aparece sentada no centro de um banco nos jardins do Museu Nacional, entre Charles Wagley, Raimundo Lopes e Edson Carneiro, à sua direita, e Claude Lévi-Strauss, Ruth Landes e Luiz de Castro Faria, à sua esquerda (Carvalho, 2016, p. 32).

Imagem 3 – Heloísa Torres, Lévi-Strauss e outros no Museu Nacional



Fonte: CARVALHO, Bernardo. *Nove noites*. São Paulo: Companhia das Letras, 2016. p. 31.

¹⁰ No artigo *Dona Heloísa e a pesquisa de campo*, de Mariza Corrêa (1997, Unicamp) além de sermos apresentados à vida de Heloísa Alberto Torres, podemos também encontrar outras duas imagens fotografadas no mesmo dia do que a inserida no romance. Disponível em: http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0034-77011997000100002.

A nomeação de todas as pessoas da fotografia parece ser um recurso para garantir a autenticidade daqueles personagens, como se comprovasse sua veracidade e seu trabalho enquanto jornalista. Ao final da obra, há um espaço para o crédito das imagens, onde é indicado que a primeira foi retirada da Casa de Cultura Heloísa Alberto Torres e, a segunda, do acervo da Seção de Arquivos do Museu Nacional-UFRJ. Ou seja, confirma-se seu vínculo com o espaço extratextual da realidade. Dessa forma, podemos compreender que o narrador-jornalista se utiliza delas como uma reportagem o faria. Nos três casos, a fotografia exerce uma função de documentação, simulando um recurso comum na prática jornalística.

Sendo Carvalho e seu narrador dois jornalistas, podemos observar que houve uma apuração do real que é mostrada no texto. Além do uso de dados, datas e informações verídicas, há também a utilização de fontes que no texto de ficção emanam como personagens. Cabe observar que os personagens-fontes têm suas falas inseridas através de aspas, como se fossem depoimentos extraídos de conversas gravadas. Diversos trechos mostram o que seriam “os bastidores” da entrevista através da descrição do narrador-jornalista. Dessa forma, associamos mais uma vez, as vivências do narrador com a própria prática e história de Carvalho:

Eu não soube da existência dessa carta até me aconselharem a procurar uma professora de antropologia da Universidade de São Paulo cuja tia, também antropóloga e falecida, teria visitado a mãe de Quain, nos Estados Unidos, em 1940, pouco depois da morte do etnólogo. Consegui o telefone e liguei para a professora [...] Marcamos um encontro na universidade, onde ela me confirmou o que já havia dito no telefone e, antes que eu pudesse tocar na carta, fez questão de lê-la em voz alta, em inglês, enquanto olhava para mim e arqueava as sobrancelhas, coisas que a ela pareciam significativas e a mim não diziam nada (Carvalho, 2016, p. 28).

Tirei o gravador do bolso. Foi o tempo de o velho apontar para o parêntese e dizer sem a menor cerimônia: “Estou precisando de um desses”. Fiquei sem ação. Olhei para o antropólogo, desamparado. Mal acabava de chegar e não sabia como reagir. [...] O início daquele encontro e a evidência da minha falta de tato me deixaram tão sem ação que não consegui ligar ou não me lembrei de ligar o gravador quando o velho Diniz respondeu: “Cãmtwyon”. (Carvalho, 2016, p. 79-80).

Durante o romance, é possível identificar nove personagens que são tratados dentro da diegese como fontes jornalísticas para a apuração do narrador. Entre elas estão: a antropóloga que escreveu o artigo sobre Quain que instigou o jornalista; uma professora de antropologia da Universidade de São Paulo cuja tia seria conhecida de Quain; o professor Luiz de Castro Faria, uma das últimas pessoas vivas que conheceu o

antropólogo; o índio Velho Vicente, que era criança na época que Quain passou pela aldeia mas que não chegou a conhecer o antropólogo; um casal de antropólogos que estudou os Krahô; o índio Velho Diniz, o único Krahô vivo que conheceu Quain; os dois filhos mais velhos de Manoel Perna, Raimunda, que residia em Tocantins, e o outro filho, Francisco Perna de Miranda, que lhe concedeu também uma entrevista. Assim, por coincidência ou não, nove fontes dão base para a construção jornalística das *Nove noites* de Quain.

Em toda a narração, a apuração de fatos pelo narrador-jornalista mistura-se com a composição do seu romance, revelando, mais uma vez, o compromisso com a veracidade dentro da ficção. Sua obsessão com o factual é tanta que parece ser contraditória, se considerarmos que o objetivo final do narrador-personagem é compor uma obra de ficção:

Procurei a antropóloga que havia escrito o artigo. A princípio, foi seca no telefone. Deve ter achado estranho que alguém lhe telefonasse por causa de um detalhe do texto, mas não disse nada. Trocamos alguns e-mails, que serviram como uma aproximação gradual. Preferia não me encontrar pessoalmente. Queria ter certeza de que os meus objetivos não eram acadêmicos. Mas mesmo se de início chegou a desconfiar do meu interesse por aquele homem, não perguntou as minhas verdadeiras intenções. Ou pelo menos, não insistiu em saber as minhas razões. *Supôs que eu quisesse escrever um romance, que meu interesse fosse literário, e eu não a contrariei. A história era realmente incrível* (Carvalho, 2016, p. 14, grifo nosso).

Aquela altura, eu já estava completamente obcecado, não conseguia pensar em outra coisa, e como todos os que eu havia procurado antes, eles também não quiseram saber por quê. Ninguém me perguntava a razão. Eu dizia que queria escrever um romance. [...] Eu queria visitar os Krahô e, se possível, o local do suicídio (Carvalho, 2016, p. 75, grifo nosso).

A preocupação do narrador-jornalista com a veracidade de sua história, que ele próprio considera obsessiva, se revela. É necessário ir a fundo em sua busca, querendo *interpretar* a vida de Quain.

Fazendo-me de tonto, *perguntei sobre a aparência física dele, sobre o que no geral eu já sabia, na verdade mais interessado nas impressões que havia deixado e nas reações que a sua figura podia ter provocado do que na imagem real*: “Não tinha nada de especial. Ele era moço, bastante moço”. Gordo ou magro? “Gordo ele não era, de jeito nenhum. Nem muito magro. Era uma pessoa de aspecto comum, digamos.” Louro ou moreno? “Não era louro claro, não. Era mais para o moreno. Não tinha nenhuma marca especial.” Diante da dificuldade de arrancar alguma coisa do velho professor, decidi perguntar o contrário do que queria saber. Era feio? “Não, era mais para bonito, uma figura simpática” (Carvalho, 2016, p. 33, grifo nosso).

Embora o narrador-jornalista seja aquele que guia a narrativa, como já mencionamos, retornamos a nossa atenção à segunda voz, demarcada na escritura pela grafia itálica, também em primeira pessoa. Ela se revela em cartas que falam sobre Quain,

como uma testemunha de seus últimos dias de vida, e pode ser identificada como a voz de Manoel Perna. Seria esse um segundo narrador, em modo onisciente seletivo, o qual dialoga com um “você”, como se adivinhasse que alguém, um dia, iria se interessar. Assim, o pronome pode se dirigir ao próprio jornalista que repete a carta para o seu leitor – garantindo a esse, quando continua lendo, o papel de investigador do romance. Posteriormente, na trama, descobrimos que se trata de um personagem que pode ter motivado o suicídio de Quain. Mas a descoberta, que só ocorre ao final do livro, não impede a identificação anterior por parte do leitor.

É só quando, então, o desfecho se encaminha, que o narrador-jornalista assume seu distanciamento do real ao atestar a invenção das cartas de Manoel Perna: “Manoel Perna não deixou nenhum testamento e eu imaginei a oitava carta (Carvalho, 2016, p. 135)”.

Ninguém nunca me perguntou. Manoel Perna, o engenheiro de Carolina e encarregado do posto indígena Manoel da Nóbrega, morreu em 1946, afogado no rio Tocantins, durante uma tempestade, quando tentava salvar a neta pequena. O Estado novo e a guerra tinham acabado. Deixou sete filhos, três homens e quatro mulheres. Voltava de Miracema do Tocantins para Carolina. Quem conta a história são os dois filhos mais velhos, que me garantiram que ele não deixou nenhum papel ou testamento, nenhuma palavra sobre Buell Quain (Carvalho, 2016, p. 134).

Dessa forma, por muitas páginas, a impressão que o enredo de *Nove noites* causa ao seu leitor é de uma mistura completa entre ficção e realidade. Os capítulos narrados pelo jornalista parecem ser o espaço dedicado ao real, à veracidade, ao romance-reportagem. Já os narrados por Manoel Perna, as nove cartas que relatam as últimas nove noites de vida de Quain e dão título a obra, parecem ser o espaço em que se insere a ficção, o local destinado à literatura. A própria capa do livro confirma a hipótese: o título *Nove noites* refere-se às nove noites relatadas por Manoel Perna, ou seja, nove noites de ficção, enquanto a imagem de fundo da edição mais recente mostra uma foto real de Bernardo Carvalho, quando criança, no Xingu.

O próprio autor afirma a aproximação do livro com o campo jornalístico quando confessa que a história está num plano maior que a linguagem e distancia a voz de Perna da sua, inserindo-o na ficção:

O que eu acho é que, nos outros, é como se a linguagem estivesse à procura da história, ao passo que no “Nove Noites” a história está a priori. Por isso o livro

parece mais um relato. A ideia era ele se aproximar do espírito de um livro de jornalismo. Mas apenas se aproximar. As partes em itálico, por exemplo. Muita gente veio me dizer que tinha achado lindos aqueles trechos. Quando na verdade eu nunca teria coragem de escrever daquele jeito. Acho brega. O personagem que escreve aquilo, o Manoel Perna, é um popular dos anos 40 tentando ser literato. Por isso a linguagem é floreada daquele jeito (Carvalho, sem data, n.p.).

Como se quisesse dar uma satisfação ao leitor e visando demonstrar que essa não seria a intenção inicial do romance, o narrador-jornalista explica que a ficção foi seu último recurso: “Foi só quando esgotei todos os meios de achar o que me faltava – o que chamei de a oitava carta, supondo que pudesse realmente existir, e que daria um sentido a toda a história e mais especificamente ao suicídio [...]” (Carvalho, 2016, p. 156). Assim, adentra o universo ficcional quase por frustração, confessando que a pesquisa é verdadeira, e a ficção uma “solução”:

Àquela altura dos acontecimentos, depois de meses lidando com papéis de arquivos, livros e anotações de gente que não existia, eu precisava ver um rosto, nem que fosse como antídoto à obsessão sem fundo e sem fim que me impedia de começar a escrever o meu suposto romance (o que havia dito a muita gente), que me deixava paralisado, com o medo de que a realidade seria sempre muito mais terrível e surpreendente do que eu podia imaginar e que só se revelaria quando já fosse tarde, com a pesquisa terminada e o livro publicado. *Porque agora eu já estava disposto a fazer dela realmente uma ficção. Era o que me restava, à falta de outra coisa* (Carvalho, 2016, p. 157, grifo nosso).

Até o final do romance, uma leitura possível seria compreender que a ficção foi necessária para explicar o suicídio, para a testemunha de Manoel Perna surgir na oitava carta inventada. A pesquisa mantém seu caráter de real, e as passagens sobre as memórias e vivências do jornalista também mantêm a sensação de depoimento, de confissão – na semelhança com os relatos biográficos. É quando o narrador assume a ficção em sua própria voz que o vínculo com o real, finalmente, esboroa. Adentrando as últimas páginas, ainda sem conseguir compreender o suicídio, o narrador-jornalista decide embarcar aos Estados Unidos para encontrar o filho do fotógrafo da foto de Quain, “A ficção começou no dia em que botei os pés nos Estados Unidos” (Carvalho, 2016, p. 158). Ou seja, o desfecho que o narrador encontra nos EUA – a motivação do suicídio – parece ser invenção. Mesmo assim, os laços com o real estabelecidos até então não se quebram, pois o próprio narrador admite o momento em que a ficcionalização começa.

Logo, a busca para desvendar os mistérios por trás da morte de Quain acaba por não encontrar uma resolução satisfatória. A vida não precisa ser verossímil. O narrador-jornalista não alcança a verdade e encontra na ficção uma saída, conforme ele mesmo

confessa. Ou, então, podemos compreender que o próprio autor do texto preenche as lacunas em aberto com os recursos da ficção: Manoel Perna, um novo personagem, inspirado em uma pessoa que realmente existiu, é criado e inserido na trama como um segundo narrador. A solução que o narrador-jornalista tem, de entregar-se à ficção, parece ser a mesma que Carvalho encontra, ao partir do real para criar um romance. Assim como o narrador-jornalista admite a “invenção” de Manoel Perna, o próprio autor confessa a inserção como uma alternativa:

esse personagem, o Manoel Perna, é uma espécie de desejo do autor de resolver as lacunas que não são resolvidas pela pesquisa. Várias pistas me induziam a certas conclusões, mas eu não tinha certeza. Precisava de um negócio que fechasse. E a única pessoa que pudesse ter visto era ele (Carvalho, sem data, n.p.).

Além das relações tecidas entre biografemas e dados extratextuais, a autoficção também se revela quando acompanhamos a simulação da escrita, a “montagem” do romance. Assistimos à sua busca, aos fatos que o narrador descobre, à inserção de documentos, cartas, entrevistas, a oitava carta, ao montar do quebra-cabeça de sua pesquisa. Ou seja, o leitor é apresentado a um romance que se constrói em um processo, numa escritura à qual ele assiste, num *work in progress*. Os fatos da vida de Quain são contados conforme a ordem escolhida pelo narrador-jornalista, simulando um livro reportagem; a narração do jornalista busca pelo desfecho da investigação, ao mesmo tempo em que “se monta” na frente de quem lê. A performance de Carvalho se revela nessa simulação, no livro que se constrói ao vivo diante de seu leitor.

Os trechos escritos pela segunda voz que narra são inseridos conforme a intenção do narrador, mesmo que essa inserção seja uma marca do escritor, ela é disposta de forma intencional para unir-se entre os relatos do narrador. Assim, o recurso autoficcional se repete através do *work in progress*, e Carvalho e seu narrador coincidem novamente:

Tentei lhe explicar que pretendia escrever um livro e mais uma vez o que era um romance, o que era um livro de ficção (e mostrava o que tinha nas mãos), *que seria tudo historinha, sem nenhuma consequência na realidade* (CARVALHO, 2016, p. 95).

O narrador “mostra o que tem nas mãos”, um livro que representa a ficção dentro do romance, ou seja, dentro da própria ficção, revelando um ato performático que o aproxima de seu leitor em um aqui/agora – pois este também estará segurando um

romance. Ele se insere em cena, como se estivesse num palco, escrevendo ao vivo para uma plateia que o assiste, como se o texto fosse um palco onde a performance se concretiza. Novamente, as coincidências com Carvalho se tornam gritantes:

Àquela altura, eu já estava completamente obcecado, não conseguia pensar em outra coisa, e como todos os que eu havia procurado antes, eles também não quiseram saber por quê. Ninguém me perguntava a razão. Eu dizia que *queria escrever um romance*. Diante do meu entusiasmo, que a outros podia parecer doentio e inexplicável, acho que os dois de início ficaram apenas um pouco resabiados (Carvalho, 2016, p. 95, grifo nosso).

Tentei lhe explicar que pretendia escrever um livro e mais uma vez o que era um romance, o que era um livro de ficção (e mostrava o que tinha nas mãos), *que seria tudo historinha, sem nenhuma consequência na realidade*. (Carvalho, 2016, p. 95, grifo nosso).

Não conseguia fazê-lo entender o que era ficção (no fundo, ele não estava interessado), nem convencê-lo de que o meu interesse pelo passado *não teria consequências reais, no final seria tudo inventado* (Carvalho, 2016, p. 96, grifo nosso).

A sensação que nos acompanha ao longo do romance é de uma encenação, de uma performance de um jornalista que se transforma em romancista. Como leitores, balançamos na incerteza em definir o que é verdadeiro e o que é falso. Afinal, há um paradoxo que se estabelece, pois ao mesmo tempo em que o jornalista-romancista tenta reafirmar que tudo será “historinha”, sente necessidade de basear-se no real. Reinventa o outro e a si próprio na ficção. Carvalho, em entrevista, conecta-se outra vez ao seu narrador:

Você nunca vai descobrir o que leva um suicida a se matar. Esse é o princípio do suicídio. O que me interessou na história é que ela é insolúvel. Era uma pesquisa detetivesca para a qual eu já sabia que não haveria resposta. Cheguei um ponto em que eu empacuei e não tinha mais para onde ir e a ficção aflorou. Procuo com os meus livros celebrar a subjetividade, a imaginação e não estar confinado ao funcionalismo da realidade. No livro, a realidade é para o leitor como uma armadilha ou um jogo. Uma espécie de simulacro da realidade (Carvalho, 2011, n.p.).

Nos agradecimentos finais, Bernardo Carvalho adverte que “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, 2016, p. 159). Assim, o próprio autor confirma a performance: assume que a criação de seu romance se deu da mesma forma daquele ao qual assistimos o jornalista-romancista escrever. Ambos ancoraram sua escrita em referentes reais, de documentos e fotografias, a entrevistas e testemunhos. Mas, ao final

de tudo, o que resta é “apenas historinha”. Ao discutir sobre a motivação para a escrita de seu romance, Bernardo Carvalho confirma a lógica da autoficção, a busca pelo efeito do real: “A certa altura, me dei conta de que o que realmente atraía a maioria das pessoas nesses dois romances era o efeito de realidade, a ideia de que liam uma história real, baseada em fatos reais” (Carvalho, 2007, n.p.).

Nessa brincadeira teatral, ou nesse espetáculo autoficcional que Carvalho cria, o seu leitor tem papel ativo, participando como uma espécie de coautor. Ele recebe pistas e armadilhas que brincam com as noções do real, cabendo a ele próprio pesquisar o que lhe convém. O leitor assume, por sua opção, um papel de investigador, transforma-se num repórter do próprio texto que lê. Ao ser questionado sobre os complexos limites entre real e ficcional em suas obras, o autor explica:

É consciente. Meus livros são a consequência de algo que já existia, e que talvez eu nem tivesse tanta consciência antes de escrever. Hoje há uma espécie de confusão entre ficção e realidade que é muito perturbadora. Fico impressionado com a vulgaridade do Brasil. Na internet não há distinção entre notícias sobre celebridades da TV e assuntos importantes, como a guerra. É um culto à ignorância e à grosseria em nome do comércio. Meus livros tentam ser um antídoto a essa mentalidade, pois demandam esforço. O leitor é ativo e funciona como o cocriador da obra (Carvalho, 2011, n.p.).

Portanto, no papel ativo que demanda a autoficção, três “repórteres” surgem com o texto: o próprio Carvalho, na pesquisa verídica que realizou para escrever a obra, o narrador-jornalista, que imita os passos de seu autor, e o leitor do texto, que tem a opção de seguir, ou não, as pistas deixadas pelos dois primeiros, a fim de encontrar uma solução para o que é real e o que não é, fora do texto.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Ainda que as estratégias jornalísticas em *Nove Noites* colaborem para instabilizar as noções entre o real e o ficcional, as armadilhas autoficcionais de Carvalho mostram-se, ao fim e ao cabo, como estratégias literárias que têm uma função que é própria da literatura, manter o diálogo com o leitor imergindo-o como participante da construção de sentido. “Assistimos” a Carvalho na posição de quase um cronista ao narrar seu trabalho de jornalista-escritor, sempre vinculando sua voz com a do narrador, através dos

biografemas. Estes, é preciso dizer, só são biografemas a partir do trabalho “jornalístico” do leitor, que precisa conferir a veracidade dos acontecimentos.

O romance se monta como uma grande reportagem que se apropria de índices da realidade para gerar o efeito do real. A confirmação da autoficção, sobretudo se o leitor recusa o extraliterário, surge na foto que Carvalho propositalmente insere no romance: ele mesmo, quando menino, no *locus* da trama. Como se precisasse confirmar a presença da autoficção, numa estratégia a afirmar sua intenção de brincar com o espaço da imaginação entre o real e o ficcional, e que sempre se mostrou atrativo ao leitor, a foto passa para a capa, na edição de 2016, revelando até uma possível estratégia editorial dirigida a um nicho que, na contemporaneidade, se mostrou eficiente. Entretanto, como sabemos, na ficha catalográfica, independente da vinculação com o real, permanecerá escrito *romance*.

A matéria de toda escrita ficcional – de toda a Literatura – é a vida humana, com todas as suas verdades – e mentiras. Romancistas inventam personagens, e personagens vivem suas vidas como as vivemos, com as mesmas emoções, frustrações, desejos, reações, que vivenciamos na realidade. A autoficção se mostrou uma tendência a escancarar a farsa da convivência entre personagens fictícios e personagens reais. Os leitores, fartos talvez da invenção e da performance cotidiana das vidas mascaradas nas redes sociais, quer histórias em que pode acreditar. Talvez possamos dizer, (por que não?) que a autoficção é uma prima da fofoca, e por isso tão atrativa a nós, curiosos leitores da vida alheia.

REFERÊNCIAS

BARTHES, Roland. *Câmara clara*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1984.

BULHÕES, Marcelo. *Mídia e literatura: tematizações, correlativos, conexões*. *Revista Libero*. São Paulo, n. 29, v. 15, p. 101-110, 2012.

CARVALHO, Bernardo. *Bernardo Carvalho e a literatura*. Entrevista concedida a Marco Sanchez. [30 out. 2011]. Bonn: Deutsche Welle, 2011. Ilustrada online. Disponível em: <https://www.dw.com/pt-br/bernardo-carvalho-e-a-literatura-como-ant%C3%ADdoto-da-banalidade/a-15352025> . Acesso em: 23 jan. 2024.

CARVALHO, Bernardo. *Nove noites*. São Paulo: Companhia das Letras, 2016.

CARVALHO, Bernardo. *A trama traiçoeira de "Nove noites"*. Entrevista concedida a Flavio Moura. [sem data]. São Paulo: Folha da Manhã S/A, 2002a. Ilustrada online. Disponível em: <https://www.scribd.com/document/474947401/Entrevista-de-Bernardo-Carvalho-a-Flavio-Moura-pdf>. Acesso em: 23 jan. 2024.

DOUBROVSKY, Serge. O último eu. In: NORONHA, Jovita M. G (Org). *Ensaaios sobre a autoficção*. Belo Horizonte: Editora UFMG, p.111-125, 2014.

FAEDRICH, Anna. *O conceito de autoficção: demarcações a partir da literatura brasileira*. Itinerários, Araraquara, n. 40, p. 45-60, jan./jun, 2015.

JUNGBLUT, Helena. *Quando a palavra não basta: a presença do escritor em romances contemporâneos brasileiros*. 2019. 216 f. Dissertação (Mestrado em Letras) - Programa de Pós-Graduação em Letras, Universidade de Santa Cruz do Sul, Santa Cruz do Sul, 2019.

KLINGER, Diana. *Escritas de si, escritas do outro: o retorno do autor e a virada etnográfica*. Rio de Janeiro: 7 Letras, 2012.

KLINGER, Diana. Escrita de si como performance. *Revista Brasileira de Literatura Comparada*. São Paulo, n. 12, p. 11-30, 2008.

NORONHA, Jovita Maria Gerheim (Org). *Ensaaios sobre a autoficção*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2014.

SCHØLLHAMMER, Karl Erik. *Ficção brasileira contemporânea*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2011.

Recebido em: 28/04/2024

Aceito em: 17/09/2024

Ana Cláudia Munari Domingos: professora do Programa de Pós-Graduação em Letras da Universidade de Santa Cruz do Sul. Coordenadora dos Cursos de Letras, Letras EaD e Secretariado Executivo da Universidade de Santa Cruz do Sul (2023-atual). Doutora em Letras pela Pontifícia Universidade Católica do Rio Grande do Sul (2011), na área de Teoria da Literatura. Pós-Doutorado em Comparative Studies - Intermediality, na Linnéuniversitetet, Suécia, Linhas de Pesquisa: Estudos literários e midiáticos e Estudos de Mediação em Leitura. Mestrado em Teoria da Literatura (Pucrs, 2006). Graduada em Letras. Líder do Grupo de Pesquisa - CNPq Leitura Comparada das Mídias. Membro do Grupos de pesquisa CNPq Intermídia; Coordenadora do GT Intermidialidade: Literatura,

artes e mídias (Anpoll), 2018-2023. Editora Associada da Revista da Anpoll (2024). Editora da Revista *Rizoma* (2021-atual).

Nicole Petry Rieger: atua como professora de Língua Inglesa e Língua Portuguesa no Colégio Mauá, em Santa Cruz do Sul. Possui graduação nos cursos Letras Português/Inglês (2018) e Jornalismo (2018) pela Universidade de Santa Cruz do Sul (UNISC). É mestre em Letras (2022), bolsista CAPES (Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior), pelo Programa de Pós-Graduação em Letras (PPGL), da Universidade de Santa Cruz do Sul (UNISC), com ênfase em Estudos literários e midiáticos. Atualmente, é pós-graduanda em Educação Bilíngue e Cognição pelo Instituto Educacional de Novo Hamburgo (IENH) e doutoranda em Letras pela Universidade de Santa Cruz do Sul.