



**Universidade do Estado do Rio de Janeiro**

Centro de Educação e Humanidades

Instituto de Letras

Grace Amiel Pfiffer

No Coração das Trevas:

O paraíso e o inferno do outro em Bernardo Carvalho e Joseph Conrad.

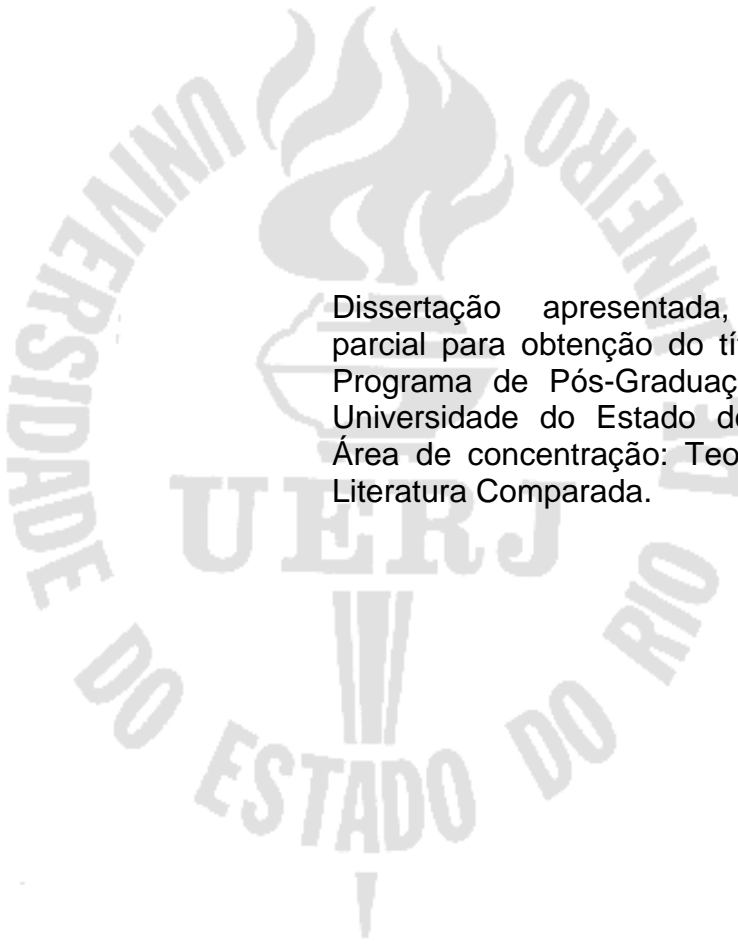
Rio de Janeiro

2011

Grace Amiel Pfiffer

No Coração das Trevas:

O paraíso e o inferno do outro em Bernardo Carvalho e Joseph Conrad.



Dissertação apresentada, como requisito parcial para obtenção do título de Mestre, ao Programa de Pós-Graduação em Letras, da Universidade do Estado do Rio de Janeiro. Área de concentração: Teoria da Literatura e Literatura Comparada.

Orientador: Prof. Dr. Geraldo Pontes Junior

Rio de Janeiro

2011

CATALOGAÇÃO NA FONTE  
UERJ/REDE SIRIUS/CEHB

P529	<p>Pfiffer, Grace Amiel No coração das trevas: o paraíso e inferno do outro em Bernardo Carvalho e Joseph Conrad / Grace Amiel Pfiffer. - 2011. 192 f.</p> <p>Orientador: Geraldo Pontes Junior. Dissertação (mestrado) – Universidade do Estado do Rio de Janeiro, Instituto de Letras.</p> <p>1. Literatura comparada – Brasileira e inglesa – Teses. 2. Literatura comparada – Inglesa e brasileira – Teses. 3. Carvalho, Bernardo, 1960-. Nove noites – Teses. 4. Conrad, Joseph, 1857-1924. Coração das trevas – Teses. 5. Alteridade – Teses. 6. Sujeito (Filosofia) – Teses. I. Pontes Júnior, Geraldo R. (Geraldo Ramos), 1964-. II. Universidade do Estado do Rio de Janeiro. Instituto de Letras. III. Título.</p> <p>CDU 82.091</p>
------	--

Autorizo, apenas para fins acadêmicos e científicos, a reprodução total ou parcial desta dissertação, desde que citada a fonte.

---

Assinatura

---

Data

Grace Amiel Pfiffer

No Coração das Trevas:

O paraíso e inferno do outro em Bernardo Carvalho e Joseph Conrad.

Dissertação apresentada, como requisito parcial para obtenção do título de Mestre, ao Programa de Pós-Graduação em Letras, da Universidade do Estado do Rio de Janeiro. Área de concentração: Teoria da Literatura e Literatura Comparada.

Aprovado em 31 de março de 2011.

Banca Examinadora:

---

Prof. Dr. Geraldo Pontes Junior (Orientador)  
Instituto de Letras da UERJ

---

Prof<sup>a</sup>. Dra. Ana Lúcia Machado de Oliveira  
Instituto de Letras da UERJ

---

Prof<sup>a</sup>. Dra. Eurídice Figueiredo  
Instituto de Letras da UFF

Rio de Janeiro

2011

## DEDICATÓRIA

A Buell Quain, já que nem Nove noites nem esta dissertação poderiam existir sem ele. A Bernardo Carvalho e Joseph Conrad pela inspiração.

## AGRADECIMENTOS

Ao meu orientador o Prof. Dr. Geraldo Pontes Junior, pela atenta e estimulante supervisão.

À Prof.<sup>a</sup> Dr. Ana Lúcia Machado de Oliveira, por ter me apresentado a tantos textos e reflexões sobre a temática indígena, fundamentais para o meu trabalho, e pelo prazer de me apresentar aos Sermões do Padre Vieira.

Aos professores da UERJ, pelos cursos enriquecedores, e em especial à Prof. Dr.<sup>a</sup> Silvia Regina Pinto pelo seu trabalho de análise da ficção contemporânea brasileira.

Aos professores Geraldo Pontes Junior, Ana Lúcia Machado de Oliveira, Eurídice Figueiredo, Maria Antonieta Jordão Borba e Leonardo Munk por participarem de minha banca.

Aos colegas de curso, que tornaram o ambiente da UERJ tão agradável e enriquecedor.

À minha família, como sempre. À minha tia Andréa Amiel, pelo carinho e apoio ao longo de todo este processo.

Aos amigos, pelo apoio. Aos meus queridos Louis e Isabel, pelas conversas tão enriquecedoras intelectualmente e, sobretudo, ao meu querido Théo, cujo discurso, pungente e articulado, sobre Godot, me fez refletir sobre questões como alteridade e território de forma muito produtiva para este trabalho.

E à minha sobrinha Isabella que nasceu quase junto com este trabalho e que tão cedo já está tendo a experiência do que é viver entre várias culturas.

Quem deve enfrentar monstros deve permanecer atento para não se tornar também um monstro. Se olhares demasiado tempo dentro de um abismo, o abismo acabará por olhar dentro de ti

*F.Nietzsche, Além do bem e do mal, aforismo 146*

## RESUMO

PFIFFER, Grace Amiel. *No Coração das Trevas: o paraíso e inferno do outro em Bernardo Carvalho e Joseph Conrad*. 2011. 192 f. Dissertação ( Mestrado em Teoria da Literatura e Literatura Comparada) – Instituto de Letras, Universidade do Estado do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2011.

Esta dissertação estuda o papel do sujeito na literatura e sua relação com a cultura e alteridade através da análise de duas obras: *Nove noites*, de Bernardo de Carvalho e *Coração das Trevas* de Joseph Conrad. As obras estudadas mostram a crise que atinge os protagonistas dos dois livros depois do encontro com outras culturas. Em *Nove noites* o outro é representado pelo índio e em *Coração das Trevas* pelos africanos. Em *Nove noites* o antropólogo Buell Quain se suicida depois de uma estada entre os índios Krahô, e em *Coração das Trevas* vemos a deterioração do homem branco representada pelo personagem de Kurtz. Considerado um homem notável e um altruísta na Europa, Kurtz teria se corrompido no contato com a realidade do Congo e se torna, nas palavras do narrador Marlow, um dos demônios da terra. A dissolução da personalidade e código moral do homem branco, representada pelos dois personagens, será estudada analisando a relação entre personalidade e cultura e como a falta de apoio e controle grupal desarticula valores até então considerados estáveis, assim como o contato com o outro. Esta desarticulação do sujeito causada pelo choque cultural se soma à crise geral do sujeito moderno e ao mal-estar na civilização, como descrito por Freud. A posição paradoxal do antropólogo, que se situa entre duas culturas, faz parte desta análise, do mesmo modo questões pertinentes a posição dos índios e africanos no Congo. No caso específico de *Coração das Trevas* trabalha-se a interseção entre a análise do sujeito, e suas implicações, e a construção do personagem de Kurtz como símbolo da violência colonial. O trabalho analisa também as semelhanças entre as duas obras, tanto temáticas como em suas técnicas narrativas e a influência da obra de Conrad nos romances de Carvalho.

Palavras-chave: Nove noites. Coração das Trevas. Sujeito. Alteridade. Ficção Contemporânea. Colonialismo.



## ABSTRACT

This dissertation studies the role of subject in literature and its relation to culture and alterity through the analysis of two works: *Nine Nights* by Bernardo Carvalho and *Heart of Darkness* by Joseph Conrad. This work shows the crisis that the protagonists of both books face after the encounter with other cultures. In *Nine nights* the Indian and *Heart of Darkness* by Africans represents the other. *Nine nights* tells the story of the anthropologist Buell Quain who commits suicide after a stay between the Indians Krahô, and in *Heart of Darkness* we see the deterioration of the white man represented by the character of Kurtz. Considered a remarkable man and an unselfish in Europe, Kurtz would have been corrupted by contact with the reality of the Congo and becomes, in the words of the narrator Marlow, one of the demons of the land. The dissolution of the personality and moral code of the white man, represented by two characters, will be studied by analyzing the relationship between personality and culture and how the lack of support and control of the group disarticulates values until then considered stable, as well as the contact with other cultures. The disarticulation of the subject caused by culture shock adds to the general crisis of the modern subject and the discontents of civilization, as described by Freud. The paradoxical position of the anthropologist, which is situated between two cultures, is part of this analysis, even as questions regarding the position of Indians and Africans in the Congo. In the specific case of *Heart of Darkness* will be studied a intersection between the analysis of the subject, and their implications, and the construction of the character of Kurtz as a symbol of colonial violence. The paper also examines the similarities between the two works, both in thematic and in narrative techniques in their work and influence of Conrad's novels Carvalho.

Keywords: *Nine nights*. *Heart of Darkness*. Subject. Other. Fiction Contemporary. Colonialism.

## SUMÁRIO

	<b>INTRODUÇÃO</b>	10
1	<b>NOVE NOITES E A BUSCA DA VERDADE</b>	14
1.1	<b>A verdade, o imaginário e o Narrador de Nove noites</b>	17
1.2	<b>O Narrador, ficção e autobiografia</b>	22
1.3	<b>O Narrador Manoel Perna</b>	36
1.4	<b>Saber o que sabem os Suicidas</b>	45
2	<b>A BRANCURA DA BALEIA: A CRISE DO SUJEITO EM NOVE NOITES</b>	55
2.1	<b>Os Paradoxos do Antropólogo</b>	59
2.2	<b>Os Paradoxos do Antropólogo</b>	63
3	<b>A REPRESENTAÇÃO DO ÍNDIO EM NOVE NOITES</b>	84
3.1	<b>Visões do índio em Nove noites</b>	90
3.2	<b>Os índios em Manoel Perna e Buell Quain</b>	95
3.3	<b>Os índios e o Narrador</b>	106
3.3.1	<u>Os órfãos da civilização</u>	110
4	<b>O CORAÇÃO DAS TREVAS</b>	123
4.1	<b>O Narrador Marlow</b>	124
4.2	<b>Coração das Trevas: o contexto histórico e ideológico da obra</b>	131
4.2.1	<u>Evolução, racismo e imperialismo</u>	135
4.3	<b>Jornada ao Coração das Trevas</b>	148
4.4	<b>Kurtz: o homem oco</b>	161

5	<b>CONCLUSÃO</b>	184
	<b>REFERÊNCIAS</b>	188

## INTRODUÇÃO

O encontro com Outro sempre foi um tema importante na literatura. O estrangeiro está presente desde o início da literatura ocidental, como mostra A Ilíada. Na Grécia clássica, o termo bárbaro era usado para definir aquele que não falava grego. Mais tarde, esse conceito se estendeu a uma noção pejorativa, que tornava tudo o que era estrangeiro ao mundo grego brutal e primitivo. A palavra 'bárbaro' adquiriu, então, a sua segunda conotação, a que conhecemos até hoje.

Bárbaros e brutais: era assim que os primeiros colonizadores se referiam aos índios americanos. Mentas primitivas, que alguns julgavam indignas da palavra de Deus, e destinadas apenas à escravidão. Outros admitem a sua capacidade de compreender a fé, mas os descrevem como uma 'gente simples'. É assim que Colombo descreve os nativos que encontra, em seu diário da descoberta da América: uma gente simples, que daria bons criados. Séculos mais tarde, na novela de Joseph Conrad, será com essa mesma palavra que o russo, um jovem que morava na África profunda, descreveria os nativos: uma gente simples. Capaz de se assustar com o apito de vapor, ou de crer que um homem que portava armas de fogo era um deus.

Ao chegar à América, Colombo será julgado um enviado de deus, do mesmo modo que Montezuma vai confundir e temer Hernan Cortez, com um temor místico. Em pouco tempo, os enviados dos deuses começam o processo de exploração daqueles povos, uma exploração que incluía o genocídio, a escravidão e, nos melhores casos, a aculturação. A conversão torna-se a justificativa da colonização do Novo Mundo. Levar a fé a povos pagãos, que permaneciam longe da luz do cristianismo e da salvação.

Séculos mais tarde, outra luz serviria como justificativa de um novo processo colonial. Num século em que os valores da fé começam a ser sobrepujados pelo ideal científico, seria a luz da civilização ocidental o que justificaria a ocupação "altruísta" dos países africanos pelas potências europeias. Kurtz, em *Coração das Trevas*, escreveria um belo relatório, sobre o meio de eliminar os costumes selvagens. Belo e eloquente, até o ponto em que ele escreve uma nota de pé de página que descreve o único meio de extinguir, em definitivo, os costumes selvagens: era eliminar todos os brutos.

A conclusão terrível do relatório de Kurtz termina por revelar a prática constante da colonização europeia, em que os povos julgados inferiores, fosse racialmente ou culturalmente, deviam ser submetidos aos homens brancos e sacrificados, em última instância, à civilização ocidental. Mas será que isso implicaria, de fato, como imaginava Kurtz, em eliminar todos os costumes selvagens? O que fazer então com os europeus, que na África eram mais bárbaros que os próprios selvagens? O que fazer com o homem branco que, só, se percebe oco e será devorado pela selva?

As duas obras que estudaremos nessa dissertação falam do choque entre homens que representavam culturas dominantes no mundo ocidental e o outro, representado por duas vertentes dos chamados povos primitivos: os índios, em *Nove noites*, de Bernardo Carvalho e, os nativos do Congo, em *Coração das Trevas* de Joseph Conrad.

Apesar da distância temporal que separa as duas obras, há muito em comum nelas. Destacaremos aqui, além do contato com o Outro, dois elementos: a relação ambígua com a verdade como um absoluto e o vazio do sujeito. Em Conrad, encontramos o personagem de Kurtz, que simboliza a crise do homem que começava a perceber a dissolução dos valores vitorianos. Já em Carvalho, encontramos Buell Quain, um homem do começo do século XX, que será recriado ficcionalmente por um autor do começo do século XXI. Será esse segundo Quain, o único ao qual o leitor tem acesso que nos interessa

Como o interesse central do trabalho é observar a crise do sujeito e seus reflexos na literatura contemporânea, o nosso principal objeto de análise será a obra de Bernardo Carvalho *Nove noites*. O romance de Carvalho se apropria de uma história real, o suicídio do etnólogo americano Buell Quain na selva brasileira, para criar uma obra de ficção que discute a impossibilidade da verdade. Os dois narradores do livro, o narrador sem nome e Manoel Perna, sabem apenas parte da verdade, e envolvem o leitor num jogo propositalmente ambíguo, no qual realidade e ficção se misturam.

Os índios, que Quain estudava antes de seu suicídio, parecem personificar essa ambiguidade da verdade, e tem uma relação muito particular com o falso e o verdadeiro. A obra de Carvalho mistura elementos que têm se destacado como temas relevantes na ficção atual. Entre eles, a questão da verdade e ficção, a mistura entre autor e narrador, e a crise do sujeito. A qualidade de sua obra tem

atraído o interesse de público e crítica e já foi objeto de diversos trabalhos acadêmicos na última década.

Beatriz Resende o chama de 'autor sintoma' de nossos dias, pela pertinência das questões em sua obra para análise do mundo contemporâneo. Partidário confesso da imaginação em detrimento do 'culto do real' de nossos dias, Carvalho mistura as categorias de real e ficção em *Nove noites*. Ele cria uma obra na qual o sujeito contemporâneo ocidental, com seu olhar, com sua crise e angústias, se torna o objeto de buscas, que costumam se revelar vazias.

A novela de Conrad será analisada depois de *Nove noites*, pois a utilizaremos como paralelo que em muitos aspectos ilumina a obra de Carvalho. A obra de Conrad exhibe também marcas de um narrador que duvida de seu relato, que ele teme nunca ser claro o bastante, mas que mesmo assim tem de ser feito. Polonês naturalizado inglês, Conrad vai emprestar ao seu principal narrador, o marinheiro Marlow, o olhar inquieto que a sua dupla identidade descrevia sobre o mundo.

*Coração das Trevas* nasce de uma experiência real de Conrad no Congo belga, do mesmo modo que *Nove noites* nasce de um fato real, a morte de Quain. E nas duas obras, vemos uma grande ambiguidade entre o real e a ficção. Conrad é, além disso, um dos autores mencionados em *Nove noites*. Em um momento importante do livro duas obras de Conrad, *O companheiro secreto* e *Lord Jim*, são mencionadas. As duas obras serão destacadas na parte do trabalho referente a *Nove noites*, mas para uma análise mais detalhada a escolha foi por *Coração das Trevas* pela afinidade temática entre essa obra e *Nove noites*.

O primeiro capítulo desta dissertação será dedicado a uma análise da obra de Carvalho *Nove noites*. Observaremos a importância dos conceitos de verdade e ficção na obra do autor e algumas das análises que sua obra tem despertado. A questão do autor e do narrador e a valorização do real na cultura contemporânea também serão abordados. A análise da narrativa de *Nove noites* se inicia pela figura dos dois narradores, que serão estudados separadamente. Em seguida, observaremos as diversas hipóteses com que trabalha o autor sobre a morte de Quain e como, através dessas hipóteses, ele desenvolve o personagem.

O estudo do personagem de Quain leva à análise de sua crise existencial, que será vista no capítulo seguinte, O branco da baleia. Aqui, utilizamos uma referência que Carvalho faz à descrição da cor branca por Herman Melville em *Moby Dick* como símbolo do vazio do sujeito contemporâneo. Esse sujeito será analisado

através de diversas reflexões, que envolvem a questão do sujeito na pós-modernidade e do outro, assim como do antropólogo.

Ao analisarmos o papel do antropólogo utilizaremos com frequência o livro *Tristes Tropiques* de Claude Lévi-Strauss. A utilização do livro de Lévi-Strauss se impôs por várias razões, em particular pela sua associação com o próprio *Nove noites*. A obra do antropólogo francês relata as suas experiências no Brasil, praticamente no mesmo período em que Buell Quain pesquisava os índios brasileiros. Além disso, Lévi-Strauss chegou a encontrar Buell Quain no Brasil, em Cuiabá, e aparece como um personagem secundário no romance. Sua obra sobre os trópicos torna-se, assim, um instrumento importante para compreender a situação do antropólogo na época e suas contradições.

O capítulo seguinte analisa a questão do choque de culturas através da alteridade radical presente em *Nove noites*: o índio. Em *Nove noites*, o índio é sempre mostrado pelo olhar do homem branco. Assim, dividimos as perspectivas sobre os índios entre os três protagonistas da obra (Quain, Perna e o Narrador), dando destaque para a experiência do narrador, que é a mais extensa. Será uma análise sempre subjetiva, e assumidamente centrada no olhar de um homem branco e urbano.

O último capítulo será dedicado a *Coração das Trevas*, a obra da qual retiramos o título de nosso trabalho. O título deste trabalho se refere à carga de idealização que a figura do outro enquanto alteridade teve sobre os personagens das duas obras. No caso, o paraíso e inferno surgem de um trecho de *Nove noites*, no qual o autor menciona a diferença entre a visão idealizada que Quain teve, por algum tempo, do outro e a sua própria percepção, que encarava o exótico como algo desagradável, quando não infernal.

Nesse paraíso e inferno do outro, Kurtz, ocupa um alto assento entre os demônios da terra. O personagem, um representante da civilização que na floresta se torna mais selvagem que os selvagens, é o centro do livro de Conrad e um personagem paradigmático dos choques culturais entre a Europa e as nações colonizadas. Em nossa análise, observaremos os diferentes aspectos da complexa obra de Conrad. O centro do nosso estudo aqui será a crise do sujeito, representado por Kurtz, o homem oco. O seu vazio, que faz a floresta ecoar nele é semelhante ao do complexo personagem que é Buell Quain, fragmentado entre olhares e versões da verdade.

## 1. NOVE NOITES E A BUSCA DA VERDADE:

O romance *Nove noites*, publicado em 2002, marca uma ruptura na carreira de Bernardo Carvalho. Romancista carioca, radicado em São Paulo, Carvalho iniciou a sua carreira nos anos 1990 com romances e coletâneas de contos. Consagrado pela crítica nos anos 1990, Carvalho muda, em *Nove noites*, o eixo de sua ficção, embora se mantenha fiel aos temas que constituem a sua obra. Depois de livros marcados pela experimentação, que enfatizavam o caráter artificial de toda a ficção, o autor busca a realidade. A inspiração de *Nove noites* veio de um fato real: o suicídio do antropólogo americano Buell Quain em 1939.

O que leva um autor que sempre louvou a imaginação como base da literatura a buscar um fato real, um episódio histórico, como inspiração? O próprio Carvalho não esconde, em suas entrevistas, que seu interesse pelo caso surgiu por questões de mercado:

*Nove noites* é baseado na história real de um antropólogo americano que se matou no Brasil entre os índios, em 1939, quando tinha 27 anos. O livro foi construído a partir desse dado, mas não é um livro sobre história real. Quando eu o escrevi, tinha escrito uns livros esquisitos, que não vendiam, que as pessoas não gostavam. Então, eu fiquei irritado e entendi o que as pessoas queriam: história real, livro baseado em história real. Pensei: "se é isso que eles querem, é isso que eu vou fazer". Mas resolvi fazer algo perverso para enganar o leitor, criar uma armadilha. O leitor acha que está lendo uma história real, mas é tudo mentira. Tinha foto, autobiografia, etc. E não é que funcionou. O pior é que a minha intenção de criar uma armadilha, de brincar, de ser irônico, foi lida em primeiro grau, não foi lida em segundo grau. A maioria não percebeu que eu estava fazendo um jogo com aquilo. (CARVALHO, 2007)

Para compreender as críticas de Carvalho ao mercado, é importante observar as suas ideias sobre literatura. O autor manifestou várias vezes, tanto em entrevistas como em crônicas, o seu desconforto com o modo como as leis de mercado têm dominado a literatura, algo que Silviano Santiago apresentava como risco desde 1984.

Na época, o escritor brasileiro se deparava com uma profissionalização do mercado literário. As editoras se assumiam como empresas, que objetivavam o lucro; o editor abandonava o papel de iluminado mecenas para assumir o de empresário capitalista. Os contratos com escritores tornavam-se profissionais, e não mais os tapinhas nas costas paternalistas, que descreve Santiago. Em tal quadro, o



escritor brasileiro poderia, pela primeira vez, sonhar em viver de literatura, mas ele deveria ter cuidado para não ser devorado pelo mercado. Era preciso ser capaz de ser crítico de sua própria obra, antes de profissionalizar-se.

Se o romancista brasileiro não pode escapar dessa emergente realidade econômica e das ingerências da indústria editorial e interferências do mercado sobre a atividade profissional, isso não significa que deve pactuar com elas ou abaixar a cabeça como um servo, passando a ser mero figurante passivo em toda a comédia dos variados enganos e desenganos do Brasil moderno. (SANTIAGO, 2002, p. 29)

No começo do século XXI o quadro, pressagiado com temor por Santiago, teria se tornado dominante no cenário literário. Tal é a visão de Bernardo Carvalho. Segundo ele, o lucro e a facilidade de venda determinariam o que deveria ser publicado e conhecido,

Para o tipo de literatura que eu faço, há cada vez menos espaço. Isso é uma coisa que já discuti com o pessoal da Companhia das Letras. Se eu começasse a publicar hoje, acho que a editora não me publicaria. Eu estou meio decepcionado. Recentemente, passei dois meses na Itália, na casa de uma baronesa que recebe escritores do mundo inteiro para ficar lá escrevendo. E essa baronesa está meio falida e recorre a países que dão dinheiro para esse tipo de iniciativa: Estados Unidos e Inglaterra. Então, a maioria dos escritores é composta por ingleses e americanos. Passei dois meses convivendo com alguns escritores anglo-saxões e me dei conta de que a importância do mercado é um negócio chocante. Esses escritores só funcionam em função do mercado porque se você for um escritor nos Estados Unidos e na Inglaterra e não funcionar no mercado, você não existe. Não tem vez para você. Para mim, fazer literatura com essa preocupação é algo muito sem graça (CARVALHO, 2007)

A imposição de mercado leva à criação de uma literatura uniforme, na qual a verossimilhança é valorizada, assim como a escrita “clássica”, em contraposição às vanguardas do século XX. Carvalho denomina o grupo de escritores que proclamam tal tipo de escrita como os “neoconservadores da literatura”. Ele cita o exemplo do escritor americano Jonathan Franzen que numa entrevista critica certos romances, entre os quais *Dom Quixote* e *Moby Dick*, livros que não teria conseguido terminar de ler por achá-los difíceis e enfadonhos. Carvalho escreve sobre as ideias de Franzen,

Para Franzen, que foi criado como protestante, a arte e a literatura precisam ter uma função e uma utilidade. A inadequação o incomoda. Para ele, os “romances difíceis” são apenas uma forma de os autores encobrirem as próprias deficiências. Não é um ponto de vista original. O assustador é que essa ótica convencional seja hoje defendida por quem pratica, segundo o mercado, “alta literatura”. (CARVALHO, 2005, P. 27)

Em seguida Carvalho reflete sobre o que poderia ser um bom romance, fora da prática dos neoconservadores:

O romance é o que se faz dele, e as possibilidades são infinitas. Um bom romance não precisa ter necessariamente[...] uma boa história com personagens psicologicamente bem construídos e verossímeis. Pode ser também um livro sem história, em que os personagens são um pretexto para o desenho de uma visão de mundo. Cada caso é um caso. (idem, p. 27)

A descrição de Carvalho corresponde à sua própria literatura. Seus livros têm tramas elaboradas, mas nelas é menos importante encontrar a “verdade” do que penetrar na visão de mundo do autor e, através dessa visão, experimentar a sensação de estranheza de um mundo onde realidade e identidades são fluidas, como escreve Schollhammer:

Com extrema argúcia, Carvalho cria enredos que têm a complexidade das narrativas policiais, em que detetives são personagens a procura de uma compreensão de sua identidade e, com frequência, de sua origem familiar, como em alguns enredos do americano Paul Auster, nos quais os personagens circulam numa intensa atividade interpretativa, que eles mesmos redefinem para tentar entender os acontecimentos, lendo a vida como se lessem um livro. [...] Obcecados pela tarefa de elaborar respostas, os personagens de Carvalho estão em movimento de investigação dos fatos e eventos que escreveram suas histórias e fornecem pistas que levam à origem familiar e à identidade, mas sempre numa construção de realidade realista apenas em aparências e que, no desenrolar dos eventos, vai perdendo verossimilhança e congruência. (SCHOLLHAMMER, 2009, p.34-35)

*Nove noites* se inscreve numa estratégia na qual o autor tenta se aproximar dos desejos do mercado utilizando para isso uma história “real”. Ao mesmo tempo, ele “perverte” tais expectativas, e cria uma obra de ficção que reflete sobre a possibilidade da verdade.

A tensão entre o real e o ficcional, entre o desejo do escritor e o desejo do mercado, marca *Nove noites* e os romances de Carvalho nos anos 2000. Antes, essa questão já tinha sido diagnosticada por Luiz Costa Lima(2002), ao escrever sobre *Teatro* (1998). Em sua crítica ao romance de Carvalho, Costa Lima menciona o conceito de *doença da linguagem*, que Rancière desenvolve no livro *Políticas da Escrita*. Para Rancière, a literatura moderna seria uma *doença da linguagem*, que serviria de sintoma para o estado da sociedade. Mas, para que um texto se revele doença da linguagem, ele tem que “diminuir suas concessões ao leitor, isto é, não pode conceder que ele o receba como divertimento.”(COSTA LIMA, 2002, p. 275). Isso levaria o romancista a um dilema: como construir uma obra incomum sem perder a maior parte dos leitores, que usualmente se interessam pelo enredo? Em

*Teatro*, Costa Lima acredita que Carvalho não conseguiu o equilíbrio adequado entre as duas vertentes, e menciona:

...Bernardo Carvalho, seja pela (justa) obsessão com o leitor-de-enredos, seja por outra razão, apresenta uma falha: as ações [ em *Teatro*] de tal modo se explicam e justificam que tornam evidentes o seu caráter de inventadas. [...]Ela parece estar na busca extremada de transformar o inverossímil em verossímil; em não deixar brechas para uma leitura diversa. (COSTA LIMA, 2002, p. 276)

Em *As Iniciais*, livro de 1999, Costa Lima vê uma considerável evolução. Ele acredita que Carvalho superou a necessidade de tornar o inverossímil em verossímil e transformou a incongruência da trama num elemento de reflexão sobre a própria literatura:

É por esse caminho que o autor ultrapassa o que consideráramos ainda falho em *Teatro*. Agora, o encaixe dos detalhes é apenas aparente. Em troca, torna-se mais aguda a afirmação da ficção mistificante, da individualidade que, aparentando desprender-se do religioso, faz de si o centro de uma religiosidade amorfa, anômica, em escala industrial, ela mesma alimentadora e alimentada pela indústria de cultura. Poucos textos, ficcionais, ensaísticos, filosóficos ou políticos são mais veementes do que *As Iniciais* na denúncia da globalização mistificante; da ficcionalidade que, ao se perverter, controla o impulso questionante da própria ficção. (COSTA LIMA, 2002, p. 282)

O caminho descrito por Costa Lima, o de uma ficção que denuncia a sua própria ficcionalidade e, ao mesmo tempo, o esvaziamento do impulso questionador da ficção pela massificação do mercado, será retomado em *Nove noites*. Neste romance se soma um elemento perturbador: o real. O real e as zonas de sombra da história são usados como uma armadilha pelo autor. Ele os usa para atrair esse leitor interessado em enredos, em especial nos “verdadeiros”. É o que acontece em *Nove noites*. Neste romance, Carvalho se utiliza de um fato real e de uma estrutura jornalística, mas o propósito do livro não é revelar a “verdade” sobre a morte de Quain. A obra de Carvalho se torna não uma afirmação da verdade, mas uma investigação sobre a própria imaginação e seu efeito sobre o real.

### **1. 1. A verdade, o imaginário e o narrador de *Nove noites*:**

O que é imaginação e o que é verdade em *Nove noites*? Esta pergunta, presente na entrevista que Carvalho concedeu ao jornalista Flavio Moura, reflete a dúvida da maioria dos leitores em um livro que parece real, mas que, ao mesmo tempo, se assume como uma ficção. O primeiro elemento real de *Nove noites* é o

episódio que dá origem ao livro: o suicídio de Buell Quain, em 1939. Pouco conhecido do grande público, o episódio teria se tornado uma espécie de “tabu” na antropologia brasileira. O narrador do romance tenta descobrir a causa desse suicídio, numa pesquisa que parece seguir as normas do jornalismo. Além disso, vários elementos biográficos associam um dos narradores ao autor, Bernardo Carvalho, o que aumenta a “veracidade” da trama. Mas, no final do livro, vemos que o romance não é de modo algum a “verdade” sobre Quain e o autor. *Nove noites* é, diz Carvalho nos agradecimentos, uma mistura de imaginação e memória, como todos os romances.

A ambiguidade presente entre a verdade e a imaginação em *Nove noites* é mais do que um simples instrumento mercadológico. Ela funciona como uma ampliação do campo de reflexões sobre os limites da ficção na obra do autor, como já mencionado por Costa Lima. O que até então se limitava à pura ficção se torna mais complexo em *Nove noites* por misturar elementos do mundo “real”.

É interessante lembrar aqui, a definição de Iser, que fala da relação entre real, imaginário e o ato ficcional,

The triadic relationship among real, the fictive, and the imaginary is basic to the literary text, and from it we can extrapolate the special nature of the fictionalizing act; Whenever realities are transposed into text, they turn into signs for something else.<sup>1</sup>

Em seguida ele distingue entre as características do imaginário e do ficcional,

In our ordinary experience, the imaginary tends to manifest itself in a somewhat diffuse manner, in fleeting impressions that defy our attempts to pin it down in a concrete and stabilized form. [...] And so ideally it distinguishes itself by its absolute arbitrariness. The act of fictionalizing is therefore not identical to the imaginary with its protean potential. For the fictionalizing act is a guided act. Its aim is something that in turn endows the imaginary with an articulate gestalt - a gestalt that differs from the fantasies, projections, daydreams, and other reveries that ordinarily give the imaginary expression in our day-to-day experience. (ISER, 1993, p.3)<sup>2</sup>

<sup>1</sup> O relacionamento da tríade entre o real, o fictício, e o imaginário é básico para o texto literário, e disso nós podemos extrapolar para a natureza especial do ato ficcional. Sempre que realidades são transpostas em texto, elas se transformam em signos de alguma coisa diferente. (tradução minha)

<sup>2</sup> Em nossa experiência comum, o imaginário tende a se manifestar de certa maneira difusa, em impressões fugidias, que desafiam as nossas tentativas de fixá-los numa forma concreta e estabilizada. [...] Por isso, ele se distingue pela sua absoluta arbitrariedade. O ato ficcional não é, portanto, idêntico ao imaginário com o seu potencial mutante. O ato de criar ficção é um ato guiado. Ele almeja dotar o imaginário de uma forma articulada – uma forma que se diferencia das fantasias, projeções, devaneios, e outras *reveries* que usualmente são a expressão do imaginário em nosso cotidiano. (tradução minha)

Carvalho acredita que em nossos dias o equilíbrio ficcional entre o real seria afetado pelo mercado que teria um interesse muito maior pelo real. Obras “de imaginação” estariam sendo desvalorizadas nessa obsessão pelo “real”:

...a imaginação na literatura parece gozar de um desprestígio crescente entre os leitores, mesmo os mais cultos. Não é preciso muito esforço para notar que não só os livros jornalísticos e as biografias mas também os romances “baseados em histórias reais” interessam mais aos leitores do que as “obras de imaginação”. O que prende o leitor a um livro em que há ambiguidade entre realidade e ficção é a realidade e não a ficção. A ficção, para ele, é a parte supérflua. (CARVALHO, 2005, 123)

É possível refletir sobre a valorização do real em relação ao imaginário nas obras de ficção da atualidade. Em seus primórdios, o romance se desenvolve como gênero de descrição da realidade e incorpora elementos do real, inseridos na sua ficção. Na literatura contemporânea essa inserção não se limita a um realismo literário, que pretende capturar o real graças à ficção, mas a uma valorização das obras que são inspiradas em histórias reais ou em fatos autobiográficos.

Em seu texto de 1984, Silviano Santiago fala da ascensão de uma forte vertente autobiográfica na literatura brasileira, inspirada, em parte, nos relatos sobre os anos da ditadura militar. Nos anos 1990 e 2000, essa tendência se acentua com o desenvolvimento da internet e o surgimento dos textos, muitas vezes autobiográficos, dos blogs. O caso mencionado por Carvalho inscreve-se, porém, numa esfera mais ampla do que o ambiente dos blogs. O sucesso dos *realities shows*, e o destaque dado à recriação da “realidade” em diversas mídias, como o cinema, sugerem que essa fascinação pelo real com objeto privilegiado da criação artística, teria base no estado da sociedade atual e sua relação com a cultura.

Em *A dialética do esclarecimento*, Adorno e Horkheimer descrevem a indústria cultural como reflexo do mundo industrializado do capitalismo avançado. A arte seria limitada ao papel de um entretenimento, minuciosamente controlado pela indústria cultural, interessada em reafirmar os valores capitalistas. Esse contexto levaria a uma massificação da produção e da cultura. Na época em que os autores escreveram seu livro, o cinema era a principal difusor da cultura de massa. O poder de influência do cinema se originava, em grande parte, de sua capacidade de recriar o real com uma precisão que as outras artes nunca conseguiram alcançar:

Le monde entier est contraint de passer dans le filtre de l'industrie culturelle. La vieille expérience du spectateur de cinéma qui retrouve la rue comme prolongement du spectacle qu'il vient de quitter – parce que celui-ci vise à reproduire exactement

le monde des perceptions quotidiennes – est devenue un critère pour la production. [...] Il ne faut pas plus que la vie réelle puisse se distinguer du film. (ADORNO, HORKHEIMER, 2010, 135)<sup>3</sup>

O processo, que visa transformar o filme em algo indiscernível da realidade, deve cristalizar as mensagens da indústria cultural. Em suas horas de lazer, o operário se vê refletido na tela de cinema e por isso aceita as informações subliminares da indústria, que sugerem a adaptação ao mundo imposto pelo capitalismo, como o único possível. O mundo, recriado pelo cinema, se torna o objeto da ideologia da indústria cultural, e substituí os velhos valores em crise:

L'ideologie nouvelle a pour objet le monde comme tel. Elle utilise le culte du fait en se contentant – par une représentation aussi précise que possible – d'élever la réalité déplaisante au rang de monde des faits. Ce transfert fait de l'existence elle-même un succédané du sens et du droit. (idem, 157)<sup>4</sup>

Tal fixação no suposto real do mundo virtual, mostrado na tela, se acentua na segunda metade do século XX com a televisão, e mais tarde com a internet. A reprodução da realidade torna-se cada vez mais perfeita, assim como a inserção da vida privada na esfera do público. Guy Debord descreve o mundo atual como uma “sociedade do espetáculo”, em que “aparecer” ocuparia o lugar do antigo ter no mundo capitalista. Walter Benjamin (1994) já mencionava, em seu ensaio sobre *A arte no tempo da reprodutibilidade técnica*, a crença generalizada de que todo indivíduo mereceria “ser filmado”, tal a fascinação exercida pelo cinema. No mundo pós-moderno, as experiências virtuais da internet são capazes de substituir esse desejo, graças à criação efetiva de celebridades instantâneas na rede.

Assim, surge um mundo dominado pelo simulacro, tema que tem sido estudado por autores como Baudrillard e Zizek. Neste mundo virtual, a valorização de uma arte ancorada no real surge como um aparente paradoxo, mas um paradoxo que termina por se justificar pela proliferação de identidades no mundo virtual. Por um lado, o desenvolvimento da tecnologia aumenta drasticamente a capacidade da mídia de recriar o real, o que gera um desejo de permanecer ancorado a uma ficção

---

<sup>3</sup> O mundo inteiro é obrigado a passar pelo filtro da indústria cultural. A velha experiência do espectador de cinema que encontra a rua como prolongamento do espetáculo que ele abandonou – porque aquele visa reproduzir exatamente o mundo das percepções cotidianas – se tornou um critério para a produção. [...] É necessário que a vida real não possa mais se distinguir do filme. (tradução minha)

<sup>4</sup> A nova ideologia tem como objeto o mundo como tal. Ela utiliza o culto do fato se contentando – por uma representação tão precisa quanto possível – de elevar a realidade desagradar ao mundo dos fatos. Essa transferência faz da existência ela mesma um sucedâneo para o sentido e o direito. (tradução minha)

que se inscreva, ela mesma, na recriação do real. Paralelamente, o elemento virtual, disseminado na cultura contemporânea, leva a uma desvalorização da narrativa puramente ficcional. Num mundo em que, sem dificuldade, todos podem criar ficções virtuais sobre si mesmos, o interesse de ler a “fantasia” de um outro se torna reduzido. O interesse, voyeurístico, termina por se voltar para histórias que dão ao espectador o sentimento de participar da realidade e compartilhar os segredos de outrem. Além disso, o esvaziamento da cultura em função do entretenimento, já prefigurado por Adorno e Horkheimer, esvazia a arte de parte do seu papel social.

Num mundo dominado pela técnica e pelo conhecimento “útil”, a arte tem dificuldade em se inserir como valor. A crise final dos movimentos de vanguarda, marcada pelo pós-modernismo, acentua o esvaziamento da arte e da literatura, que surgem extemporâneas no mundo do capitalismo avançado. Em tal quadro o valor se liga a “utilidade” que a literatura possa ter. Esta utilidade pode ser “entretenimento”, característica essencial para a maioria dos leitores, a literatura que chama a atenção do grande público costuma trazer algo que seja considerado útil. A utilidade pode vir de mensagens otimistas, de experiências religiosas ou de romances que oferecem ao público algum tipo de “conhecimento” extra que se some à ficção, como “aprender” sobre a obra de um artista ou filósofo célebre lendo alguma mistificação literária.

O valor “real” do conhecimento obtido por essas obras é usualmente nulo, mas isso não afeta a visão do leitor de que ali há algo que pode enriquecê-lo culturalmente. Essa visão adiciona ao livro um valor prático que a simples leitura de uma obra de ficção de qualidade não teria. Os clássicos são a exceção, talvez, pois fornecem ao público a mesma sensação de valor pela sua posição como estimáveis objetos culturais. A valorização do real nas obras literárias, descrita por Carvalho, insere-se nesse amplo ambiente intelectual do mundo pós-moderno. A presença de elementos reais numa trama acrescenta um novo valor à obra. Ele se deve a dois elementos: a sensação do leitor, de que vai conhecer algo “real”, portanto mais útil, confiável e interessante do que uma simples ficção; e a satisfação da necessidade voyeurística característica de um tempo marcado pela exposição da intimidade.

Carvalho reconhece essa tendência e a utiliza num jogo de espelhos entre real e ficção em *Nove noites*.

## 1.2. O Narrador, ficção e autobiografia:

O romance de Bernardo Carvalho tem dois narradores. Ambos são personagens que se situam na fronteira entre o real e a ficção: o Narrador<sup>5</sup> sem nome, e Manoel Perna, um sertanejo de Carolina que teria conhecido Quain. Mas, se no caso de Manoel Perna a mistura entre real e ficção não atraí, de imediato, o olhar do leitor, que o imagina como um personagem puramente fictício, o mesmo não acontece com o Narrador sem nome. No caso deste muitos elementos o aproximam do autor Bernardo Carvalho, o que leva a uma confusão entre autor/narrador.

O Narrador, como Carvalho, é um jornalista que morou no exterior e na época morava em São Paulo. Ele tem a mesma idade do autor, e, como ele, é bisneto do marechal Rondon. No romance sabemos que o Narrador, cujo nome nunca é mencionado, esteve entre os índios em criança. Ora, na orelha do livro vemos uma foto do autor criança ao lado de um índio no Xingu, exatamente como na experiência descrita pelo Narrador. A identificação entre autor/narrador coloca o leitor numa posição de dúvida quanto aos limites do real e da ficção no romance. O próprio Carvalho estava plenamente consciente desse jogo, como ele manifesta na entrevista citada, mas apesar dos supostos elementos autobiográficos presentes, ele diz não ter se sentido “exposto” com *Nove noites*:

Quando eu entreguei o livro, as pessoas disseram que eu me expunha muito. Engraçado. Eu não me senti assim. Não acho confessional. Não me senti exposto em nada, me senti totalmente à vontade. De todos que escrevi, talvez esse seja o livro em que eu me sinto menos constrangido. Como se nesse tivesse menos verdade que nos outros. Os outros são mais eu do que “Nove Noites”. (CARVALHO, 2002a)

A frase do escritor parece confirmar aquilo que, nas palavras de Philippe Lejeune(2008) configuraria um preconceito associado à autobiografia, de que ela seria sempre mistificadora, pois ninguém pode se revelar por completo em público, enquanto na ficção transpareceria a “verdade” sobre o autor,

Diante de uma narrativa de aspecto autobiográfico, a tendência do leitor é, frequentemente, agir como um cão de caça, isto é, procurar as rupturas no contrato (qualquer que seja ele). Daí nasceu o mito do romance “mais verdadeiro” que a autobiografia: sempre se considera mais verdadeiro e mais profundo o que se descobriu através do texto, a despeito do autor. (LEJEUNE, 2008, p. 27)

---

<sup>5</sup> Para tornar o texto mais claro sempre que a palavra narrador estiver escrita com letras maiúsculas estarei mencionando o Narrador sem nome de *Nove noites*.



Mas, como ele afirma essa crença seria equivocada. Afinal, ao “diminuir” a autobiografia se estaria diminuindo o próprio tipo de saber que torna o romance mais “verdadeiro”, o saber sobre o autor:

Tratar-se-á agora de mostrar em que ilusão ingênua se fundamenta a teoria tão propagada segundo a qual o romance seria mais verdadeiro (mais profundo e autêntico) que a autobiografia. Esse lugar-comum, como todo lugar comum, não tem autor; foram-lhe emprestadas várias vozes. Por exemplo, André Gide: “As Memórias só são sinceras pela metade, por maior que seja a preocupação com a verdade: tudo é sempre mais complicado do que dizemos. Talvez se chegue mais perto da verdade no romance”[...] Longe de ser uma condenação a biografia, essas frases, tão citadas são, na realidade, uma forma indireta de pacto autobiográfico, pois estabelecem de qual ordem é a verdade última a que visam seus textos.[...]Qual seria essa verdade da qual o romance permite chegar mais perto, senão a verdade pessoal, individual, íntima, do autor, isto é, aquilo que todo projeto autobiográfico visa?(idem, p. 41-42)

O pacto, ou contrato, a que o autor se refere, fala das diferentes estratégias literárias utilizadas em obras de cunho autobiográfico. Em relação a esses textos, ele define um “pacto autobiográfico”, no qual o leitor sabe que o narrador corresponde a uma experiência real do autor e acredita nisso. Outro tipo de relação se estabelece em textos que, apesar de declaradamente ficcionais, têm claro elemento autobiográfico. Seria o caso do “pacto romanesco”, que inclui dois aspectos: a prática patente da não-identidade (o autor e o narrador não teriam o mesmo nome), e o atestado de ficcionalidade, que seria a própria designação da obra como romance.

No caso de *Nove noites* a situação é mais complexa. Primeiro, a mistura de realidade e ficção no texto se situa em dois níveis: no episódio histórico envolvendo Buell Quain e nos elementos que associam o Narrador ao autor. O livro possui o atestado de ficcionalidade, já que se define como romance, mas as semelhanças entre narrador-autor são inegáveis. A mistura de ficção e real, que poderia se limitar apenas à história de Quain surge também na relação entre o Narrador e Bernardo Carvalho.

Outros elementos enfatizam a semelhança entre os dois. Ao longo do livro, o Narrador entrevista pessoas reais, e, no final do livro o autor agradece a algumas dessas pessoas pelas suas entrevistas. No livro, Narrador passa alguns dias entre os Krahô e na nota final o autor agradece aos Krahô que o receberam. A maior parte da Narrativa de *Nove noites* se compõe da pesquisa que o Narrador efetua sobre Buell Quain, pesquisa que, obviamente, também foi realizada pelo autor. Assim, o

que é mentira e o que é verdade? Caso a identidade entre o Narrador e autor seja admitida, teríamos em *Nove noites* um romance que relata não apenas a história de Quain e da infância do Narrador, mas a da própria realização do livro. Ao descrever a pesquisa que realizou para escrever seu livro, Carvalho transformaria o processo criativo no tema da própria obra.

A situação ambígua de *Nove noites*, talvez se refletisse melhor no que Lejeune chama de “pacto zero”. Aqui, o autor não firmaria nenhum tipo de pacto, e o leitor poderia ler a obra como desejasse, acreditando ser ela uma expressão da biografia do autor ou não. Claro, *Nove noites* é declaradamente um romance, mas os elementos autobiográficos evidentes permitem uma dupla leitura do texto, assim como da vida e morte de Buell Quain.

O Narrador toma conhecimento da história de Quain através de um artigo de jornal que mencionava o suicídio do antropólogo. O motivo de seu interesse pela morte de Quain é julgado por todos puramente ficcional, mas o texto insinua que um motivo “secreto” teria levado o Narrador a se interessar pela história. Todas as intervenções do Narrador serão marcadas pela frase “Ninguém nunca me perguntou e por isso não precisei responder”, que ele repete obsessivamente. Nas primeiras páginas, o romance fornece outra indicação de que haveria algo unindo o Narrador ao antropólogo morto: “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 Buell Quain pela primeira vez num artigo de jornal.” (CARVALHO, 2002, p. 13)

A misteriosa ligação entre o Narrador e Quain será esclarecida no final do romance, e se relaciona à morte do pai do Narrador. O personagem acompanha seu pai, gravemente doente, a um hospital paulista. Eles estão num quarto duplo e o outro paciente é um americano idoso, também em estado grave. Em dado momento o americano se mostra muito agitado ao ver o Narrador. Ele o chama de Bill Cohen e demonstra grande alegria com sua visita, afirmando que jamais acreditou em sua morte. A emoção da visita do suposto “Bill Cohen” seria forte demais para o americano. Ele entra em agonia e morre horas depois, sob os olhos do Narrador.

Anos mais tarde, ao ler num artigo de jornal o nome de Buell Quain, e a história de seu suicídio, o autor descobre de quem o velho falava,

Mas foi só ao ler o artigo da antropóloga há oito meses, e ao repetir em voz alta aquele nome que eu não conhecia e ainda assim me parecia familiar: "Buell Quain, Buell Quain", que de repente me lembrei de onde o tinha ouvido antes e, fazendo a

devida correção ortográfica na minha cabeça, descobri de quem falava o velho americano no hospital, quem era a pessoa a que ele se referia e que havia esperado por tanto tempo. Fiquei na maior inquietação. Precisava falar com a antropóloga. (idem, 147)

A descoberta do nome pronunciado pelo velho inicia o processo de investigação que dará origem ao romance. Como vários elementos biográficos do Narrador e do autor coincidem, talvez o leitor se pergunte se a romanesca hipótesedo americano agonizante poderia ser verdadeira. Mas, além do caráter bastante ficcional que emana do episódio, o fato de o autor nunca tê-lo mencionado nas muitas entrevistas sobre a obra parece confirmar o episódio como puramente ficcional. Ele seria a opção narrativa escolhida pelo autor para justificar a obsessão de seu personagem por Quain.

O velho americano seria um elo necessário para justificar a obsessão do Narrador por Quain. Sua existência parece ter sido sugerida por uma carta, aparentemente autêntica, da mãe de Quain, na qual ela se refere a um amigo fotógrafo de Quain. Tal amigo teria invadido a casa de Quain para fotografá-lo de improviso. A partir desse breve episódio, Carvalho constrói uma parte importante de sua narrativa, que repercute tanto no relato do Narrador como nos trechos de Manoel Perna. O personagem do fotógrafo será responsável, ainda, pelo desfecho do romance, em que o autor sugere uma nova possibilidade quanto aos motivos do suicídio de Quain.

A cena do hospital, a menção do nome de Bill Cohen/Buell Quain e a subsequente obsessão do Narrador, são elementos que não apresentam a mesma coerência dramática da maior parte da narrativa. É como se a busca da verdade, e as hipóteses que se estabelecem nessa busca, fossem mais sedutoras do que uma possível resposta. Em Bernardo Carvalho esse quadro, no qual a busca parece mais importante que as respostas, não se restringe a *Nove noites*. Outras obras do autor, como *Teatro* e *Mongólia*, apresentam estrutura semelhante.

Assim, o personagem do fotógrafo surge para esclarecer elementos obscuros da narrativa, mas ele mesmo é um personagem ambíguo. Primeiro temos a cena com o Narrador e o nome Bill Cohen/Buell Quain. Teria o Narrador escutado realmente o nome Buell Quain? Bill Cohen é um nome comum nos Estados Unidos, e seria mais provável que o fotógrafo conhecesse um hipotético Bill Cohen a ter conhecido Buell Quain. O espaço de tempo entre a cena do hospital e a leitura do artigo da antropóloga não pesa pela verossimilhança da hipótese. Mais de dez anos

teriam se passado entre a cena do hospital e o artigo em que o autor lê uma referência a Quain,

Mas foi só ao ler o artigo da antropóloga há oito meses, e ao repetir em voz alta aquele nome que eu não conhecia e ainda assim me parecia familiar: "Buell Quain, Buell Quain", que de repente me lembrei de onde o tinha ouvido antes e, fazendo a devida correção ortográfica na minha cabeça, descobri de quem falava o velho americano no hospital, quem era a pessoa a que ele se referia e que havia esperado por tanto tempo. (CARVALHO, 2002, p. 147)

O próprio Narrador não tem certeza se o americano pronunciou o nome do antropólogo, mas, apesar disso, ele será engolido por sua obsessão por Quain, que dá origem ao romance. O final da narrativa, após o encontro com Schlomo Parsons, será o momento em que o autor, livre de sua "inércia", pode começar a escrever o romance. *Nove noites* situa-se na linhagem de romances ( que tem no *Em busca do tempo perdido* de Proust um de seus exemplos paradigmáticos) em que o autor termina o romance começando a escrevê-lo.

A figura de Andrew Parsons, o velho fotógrafo, que talvez tenha sido amigo de Quain, ocupa o centro do romance em suas últimas páginas. Seria a ele, provavelmente, que Manoel Perna, o segundo narrador, dedica o seu relato, e seria a visita ao seu filho Schlomo, que fornece um tipo de desfecho para a história. É uma versão hipotética, na qual o papel de detetive cabe ao leitor, que deve compor as peças do quebra-cabeça criado pelo autor.

Tal quebra-cabeça se estrutura a partir de duas narrativas: a do Narrador e a de Manoel Perna. As duas narrativas se completam. Perna vai complementar as informações que o Narrador obtém em suas pesquisas e vice-versa. No caso do Narrador, quase todo o texto se estrutura como uma pesquisa sobre Quain e os motivos de seu suicídio. Num estilo propositalmente jornalístico tomamos conhecimento da biografia de Quain e, de modo detalhado, de sua estada no Brasil. Nesse relato cartas, trechos de entrevistas e outros documentos são usados, numa polifonia de vozes sobre Quain.

A pesquisa sobre o antropólogo é intercalada às lembranças do Narrador, relacionadas à sua infância e ao seu pai. À medida que o romance evolui, vários elementos revelam semelhanças entre o Narrador e Quain. Ambos vinham de famílias abastadas, ambos tinham pais separados e mantinham uma relação difícil com seus pais. A questão da paternidade é um tema que se destaca no livro, como diz Carvalho,

Tem também uma coisa que eu só percebi depois: o livro é sobre a paternidade. Todo mundo está à procura de um pai. Os índios estão querendo um pai, pois de alguma maneira são órfãos da civilização. O Quain tinha uma relação complicadíssima com o pai, e ao mesmo tempo faz o papel de pai com os índios. O narrador, do mesmo modo, contrapõe a história do antropólogo com a do próprio pai. Tudo gira em torno da linhagem paternal. É curioso. É uma ficção que tem a ver com antropologia e que acaba sendo sobre as relações de parentesco. (CARVALHO, 2002a)

A possível paternidade de Quain, que o Narrador insinua ser o verdadeiro pai de Schlomo Parsons, completa o quadro de “relações de parentesco” em *Nove noites*. Mas, as semelhanças e assimetrias entre o Narrador e Quain não justificam a obsessão do Narrador pelo antropólogo, que só será “justificada” no fim do romance pela entrada em cena de Andrew Parsons. Este episódio surge depois de uma ruptura na narrativa. Ela ocorre na página 135.

Pouco antes, o leitor teve acesso ao último relato de Manoel Perna. O relato termina com o seguinte parágrafo: “O que lhe conto é uma combinação do que ele me contou e do que imaginei. Assim também, deixo-o imaginar o que nunca poderei lhe contar ou escrever” (CARVALHO, 2002, p. 134) Perna revela ao leitor a necessidade de completar a narrativa a seu modo, com aquilo que “nunca poderei contar ou escrever”. Cabe a questão: não pode porque não sabe ou porque não quer? Isso também caberá ao leitor imaginar.

Em seguida, o Narrador fala da morte de Perna, e do seu encontro com os filhos deste em Carolina. Depois, ele escreve: “Manoel Perna não deixou nenhum testamento e eu imaginei a oitava carta” (idem, 135).

A atitude de Carvalho, ao revelar o estratagema ficcional que determinara até então o romance (o testemunho relato de Perna, a oitava carta enviada por Quain, que explicaria sua morte), abre caminho para o momento mais ambíguo da narrativa, em sua intercessão verdade/ficção. Aqui, pela primeira vez, a questão “não dita” do Narrador (nunca me perguntaram, por isso não tive de explicar, diz em suas intervenções) será tocada e conheceremos a razão do seu interesse por Quain, graças ao episódio com Andrew Parsons.

Num ponto posterior o Narrador diz: “A ficção começou no dia em que botei os pés nos Estados Unidos” (ibidem, 158). A frase se situa num contexto genérico, em que o Narrador descreve a manipulação de notícias pelo governo americano, mas serve também como aviso ao leitor, do mesmo modo que a frase de Perna que abre o romance: “Isto é para quando você vier. É preciso estar preparado. Alguém terá de

preveni-lo. Vai entrar numa terra em que a verdade e a mentira não têm mais os sentidos que o trouxeram até aqui”. (CARVALHO, 2002, p. 7)

Se na frase de Perna o autor nos avisava da ambiguidade entre o real e o fictício em seu romance, na página 158 ele será categórico: tudo que vamos ler a partir daquela página é ficção e apenas ficção. Mas, antes desse aviso, o desmonte da estratégia narrativa usada pelo autor, presente na página 135, abre já caminho para a pura ficção.

Curiosamente, será a partir desse momento “verídico”, em que o autor despe a máscara do Narrador e denuncia o caráter ficcional de seu relato, que a narrativa se torna claramente ficcional. Mas, como o “aviso” sobre o começo da ficção só surge páginas depois, podemos imaginar que entre as páginas 135 e a 158 elementos “reais” se misturam ainda à ficção de Carvalho. Afinal ele, como o Narrador, trabalhou em Paris e, como este morava em São Paulo. Se o pai do Narrador e o do autor são a mesma pessoa, ou se ele morreu do modo descrito no livro, é algo a que o leitor não terá acesso. Numa entrevista, Carvalho fala da confusão entre o real e a ficção em seu livro através de uma anedota,

Quando eu mostrei o livro à editora, eles ficaram apreensivos com a possibilidade de alguém me processar. Então consultaram um advogado. Ele leu o livro e disse que apenas uma pessoa poderia entrar na justiça contra mim. Mas esse perigo eu não corria, porque, de todas as que ele analisou aquela era a única que tinha sido inventada. Foi aí que percebi que o livro estava funcionando como ficção. (CARVALHO, 2002a)

Uma boa suposição quanto a quem seria o personagem fictício tomado como real é Schlomo Parsons. A descrição que Carvalho faz dele, com dados precisos sobre sua vida, e o modo como o encontra, podem ter levado o advogado a julgá-lo real, a despeito do alerta do autor de que ali “começava a ficção”. Outro elemento que pode ter chamado à atenção do advogado é o nome próprio.

O nome próprio costuma ser um índice de realidade e ele assegura uma identidade. Em *O que é um autor?* Michel Foucault reflete sobre a questão do nome do autor e de sua associação ao nome próprio e ao texto literário,

O nome do autor é um nome próprio; apresenta os mesmos problemas que ele. [...] Não é possível fazer do nome próprio, evidentemente, uma referência pura e simples. O nome próprio (e, da mesma forma, o nome do autor) tem outras funções além das indicativas. Ele é mais do que uma indicação, um gesto, um dedo

apontado para alguém; em uma certa medida, é o equivalente a uma descrição. Quando se diz "Aristóteles", emprega-se uma palavra que é equivalente a uma descrição ou a uma série de descrições definidas, do gênero de: "o autor das Analíticas"<sup>4</sup> ou: "o fundador da ontologia" etc. (FOUCAULT, 2001, p. 278)

O nome próprio, sobretudo quando associado ao autor, funciona como uma verdadeira descrição, que implica em características específicas, usualmente associadas à obra de um determinado autor. O nome confere um sentido de realidade também ao personagem, e, como mostra Ian Watt(2010) seu uso se associa à ascensão do romance,

[...] a grande atenção que o romance dispensou à particularização da personagem é um tema tão amplo que consideráramos apenas um de seus aspectos mais maleáveis: a maneira pela qual o romancista tipicamente indica sua intenção de apresentar uma personagem como um indivíduo particular nomeando-a da mesma forma que os indivíduos particulares são nomeados na vida real.

Logicamente o problema da identidade individual tem íntima relação com o status epistemológico dos nomes próprios; assim, nas palavras de Hobbes, "os nomes próprios trazem à mente uma única coisa; os universais lembram muitas a todos". Os nomes próprios têm exatamente a mesma função na vida social: são a expressão verbal da identidade particular de cada indivíduo. Na literatura, contudo, foi o romance que estabeleceu essa função.

Nas formas literárias anteriores evidentemente as personagens em geral tinham nome próprio, mas o tipo de nome utilizado mostrava que o autor não tentava criá-las como entidades inteiramente individualizadas. (WATT, 2010, p. 19)

No caso de *Nove noites*, a ausência de nome no Narrador reflete o desejo de confundir, tanto o registro realista do romance, mencionado por Watt, quanto a questão autoral, mencionada por Foucault. No texto mencionado, Foucault diferencia o escritor real do autor. Foucault se coloca entre duas dificuldades teóricas: a morte da figura tradicional do autor (como descreve o célebre ensaio de Barthes) e a dificuldade de apagar a figura do autor dos estudos literários. Diante desse paradoxo ele sugere situar o autor como uma função: a função autor. Diz Foucault (2001):

É sabido que, em um romance que se apresenta como o relato de um narrador, o pronome da primeira pessoa, o presente do indicativo, os signos da localização jamais remetem imediatamente ao escritor [...]; mas a um autor *ego* [...]. Seria igualmente falso buscar o autor tanto do lado do escritor real quanto do lado do locutor fictício: a função autor é efetuada na própria cisão - nessa divisão e nessa distância.

O escritor real não está nem no autor e nem na função autor, embora seja o sujeito que atua nas duas instâncias. No romance de Carvalho, a questão da identidade entre o eu autoral que escreve, o narrador do livro e o escritor real é ainda mais complexa pelo proposital apagamento das linhas de separação entre verdade e ficção. Se as semelhanças autobiográficas reforçam tal apagamento, a ausência de nomes próprios, em quase todos os elementos associados ao Narrador, acentua a indefinição entre o autor e o narrador, pois retira do romance a individualização do personagem citada por Watt.

Carvalho, que dialoga com a tradição realista para transmutá-la, utiliza o índice de realismo que é o nome próprio de modo particular em sua obra. Em *As Iniciais* nos deparamos com personagens citados apenas por suas iniciais; em *Teatro* o nome Ana C. se mostra um signo mutável, que é associado a diferentes personagens. Um exemplo ainda mais marcante será o de *Mongólia*. Neste romance todos os personagens mongóis, até os mais irrelevantes, têm nomes próprios, enquanto que nenhum dos ocidentais o tem. Eles são designados apenas por epítetos, sendo o protagonista designado apenas como o Ocidental.

Em *Nove noites* o jogo de verossimilhança através dos nomes se processa de forma mais sutil. Todos os personagens ligados à trama de Quain, isto é, ao lado jornalístico da trama, têm nome e sobrenome. Reais ou não, esses homens e mulheres são materializados por nomes. Já os personagens ligados ao Narrador não têm nome.

Seu pai será descrito apenas como pai, a irmã como irmã, e as várias mulheres de seu pai são descritas por características: a atriz, a cubana ou ainda a libanesa. Mesmo os antropólogos que levam o Narrador aos Krahô jamais terão seus nomes mencionados, assim como a autora do artigo sobre Quain. Apenas nos agradecimentos o autor diz o nome do casal de antropólogos que o levou aos Krahô e o nome da antropóloga Mariza Corrêa, autora do texto que citava a morte de Quain.

A ausência de nomes próprios na parte relacionada ao Narrador serve para o ambíguo jogo de referências biográficas do romance. O Narrador na primeira pessoa é um eu sem nome, o que esvazia o jogo autobiográfico. Se ele recusa a dar ao personagem/narrador o nome de Bernardo (contra a prática de alguns autores contemporâneos que emprestam seus nomes para personagens), mas ele se recusa também a individualizar o Narrador e seu mundo com nomes próprios, o que



prolonga a dúvida quanto aos limites entre autor/narrador. O autor prefere estabelecer a ficção como território neutro, em que verdade e ficção não têm o mesmo sentido de antes.

Ora, a partir do momento em que a trama do Narrador se volta para a história do fotógrafo americano os nomes próprios surgem também nesta parte da narrativa, o que deveria ser um índice de realidade. A associação da trama “real” de Quain impõe essa mudança, para tornar verossímil o encontro do Narrador com Schlomo e o desfecho do romance.

Será também um nome próprio, e a identidade a ele vinculada, o que marca o início da obsessão do Narrador por Quain. Ele escuta o nome Bill Cohen ser pronunciado pelo fotógrafo e mais tarde julga que esse nome é na verdade Buell Quain. Mas talvez o detalhe fundamental seja o fato de que o Narrador tenha sido confundido com Quain. O velho americano vê outras pessoas durante sua internação: médicos, enfermeiros, o seu leitor, Rodrigo, mas pelo que sabemos não confunde nenhum deles com Quain. Apenas o Narrador inspira no velho fotógrafo tal confusão de identidade. Ele o toma por Quain, imaginando ter no Narrador a visita que por tanto tempo esperara em vão.

Ser tomado por outro evidenciaria uma semelhança, ou mesmo um tipo de identificação entre o Narrador e Bill Cohen/Buell Quain. Será essa identificação, forjada pelo delírio do americano, a base da obsessão do Narrador. Ele quer conhecer o homem com o qual foi identificado, como desejaria conhecer um alter ego.

A ideia de Quain como um fantasmático “outro” do Narrador é reforçada em vários momentos do romance. Primeiro, temos o reconhecimento do nome de Quain no jornal. Ainda que indeciso quanto a ter sido realmente aquele o nome pronunciado pelo americano, ele se fascina pela história. Assim, toda a narrativa de *Nove noites* nasce de uma projeção do Narrador que decide ter sido Buell Quain o nome que escutara, e suspeita ter sido este Buell Quain, e não um anônimo Bill Cohen, a pessoa com a qual ele foi confundido. O romance nasce do desejo do Narrador ver em Buell Quain o outro com o qual ele teria sido confundido pelo fotógrafo. Ele diz: “Ninguém me perguntou, e por isso também não precisei responder. Todo mundo quer saber o que sabem os suicidas” (CARVALHO, 2002)

Essa frase encerra uma confissão do próprio Narrador “todo mundo quer saber o que sabem os suicidas”. Seria esta a curiosidade que move o Narrador?

Seria o desejo de saber o que sabem os suicidas, o que o leva a supor que havia sido Quain o objeto da espera do americano? Mas essa frase ambígua implica em outras possibilidades.

O que é saber o que sabem os suicidas? No caso do Narrador saber o que sabem os suicidas seria compreender o motivo da morte de Quain, o que o levou a se matar. O conhecimento dos suicidas, velado ao resto do mundo, se refere, portanto, ao momento em que a corda se rompe e a vida perde por completo seu sentido. Albert Camus considera, em *O mito de Sísifo*, que o suicídio impõe uma questão filosófica fundamental, ou mesmo a única questão filosófica importante: “Só existe um problema filosófico realmente sério: é o suicídio. Julgar se a vida vale ou não vale a pena ser vivida é responder à questão fundamental da filosofia.” (CAMUS, 2004, p. 17).

Compreender a questão filosófica do suicídio implicaria em saber o que faz com que a vida se torne impossível de ser vivida. Quais situações, crenças e sentimentos fariam um homem suportar o sofrimento inerente ao mundo ou, ao contrário, acreditar que a vida não merece mais ser vivida. A questão do suicídio estaria ligada a outra questão essencial da filosofia: o sentido da vida. O suicida evidenciaria a falta de sentido da vida em seu estado máximo, e com tal amargura que esse sentimento o levaria ao suicídio,

Mas, se é difícil fixar o instante preciso, o procedimento sutil em que o espírito se decidiu pela morte, é mais fácil extrair do próprio gesto as conseqüências que pressupõe. Matar-se é de certo modo, como no melodrama, confessar. Confessar que se foi ultrapassado pela vida ou que não se tem como compreendê-la. Mas não nos deixemos levar tanto por essas analogias e voltemos à linguagem corrente. É somente confessar que isso “não vale à pena”. Naturalmente, nunca é fácil viver. Continua-se a fazer gestos que a existência determina por uma série de razões entre as quais a primeira é o hábito. Morrer voluntariamente pressupõe que se reconheceu, ainda que instintivamente, o caráter irrisório desse hábito, a ausência de qualquer razão profunda de viver, o caráter insensato dessa agitação cotidiana e a inutilidade do sofrimento. (idem, 19)

Camus nota, porém, que a associação entre o sentido da vida e o suicídio, que a princípio parece tão elementar, está longe de ser simples. Muitas pessoas que acreditam no sentido da vida se matam, enquanto outros, que negam seu sentido, morrem de uma tranquila morte natural. Os próprios filósofos apresentam atitudes ambíguas quanto ao suicídio e o sentido da vida,

Ao contrário, acontece muitas vezes que aqueles que se suicidam estavam convencidos do sentido da vida. Tais contradições são constantes. Pode-se mesmo

dizer que elas nunca foram tão vivas quanto neste ponto em que a lógica, inversamente, parece tão desejável. É um lugar-comum comparar as teorias filosóficas com o comportamento daqueles que as professam. Mas é preciso ressaltar que, entre os pensadores que não admitiram um sentido de vida, [...] nenhum conciliou sua lógica a ponto de recusar sua vida. Por zombaria, mencionasse muito Schopenhauer ao fazer o elogio do suicídio ante uma mesa bem fornida. Aí não há nenhum motivo para brincadeira. Esse modo de não levar a sério o trágico não é tão grave, mas acaba por julgar um homem. ( *ibidem*, 21)

A confissão, presente em todo o suicídio, forneceria este “saber que sabem os suicidas”, sobre os limites da condição humana. O suicídio seria um teste, que mostraria tanto o vazio da vida como a superação do mais primitivo dos medos humanos: a morte. A análise da disparidade entre a crença ( no sentido da vida) e o ato suicida apresenta, portanto, problemas. A causa de um suicídio pode ser menos esclarecedora do que parece num primeiro olhar. Em geral se busca um motivo palpável, um processo depressivo que explique tal ato. Mas, como descobre o Narrador de *Nove noites*, é difícil determinar o momento exato em que a corda se rompe e a vida se torna insuportável. Muitas vezes, as grandes “causas” são menos importantes do que elementos, aparentemente irrelevantes, mas que podem servir como a gota d’ água que inicia todo o processo. Esses elementos seriam, em última instância, o que levam o suicida ao seu limite:

Há muitas causas para um suicídio e, de um modo geral, as mais aparentes não têm sido as mais eficazes. Raramente alguém se suicida por reflexão (embora a hipótese não se exclua). O que desencadeia a crise é quase sempre incontrolável. Os jornais falam freqüentemente de “profundos desgostos” ou de “doença incurável”. Essas explicações são válidas. Mas seria preciso saber se no mesmo dia um amigo do desesperado não lhe falou em tom indiferente. Este é o culpado. Pois isso pode ser o suficiente para precipitar todos os rancores e todos os aborrecimentos ainda em suspensão. (CAMUS, 2004, p. 19)

É este motivo, talvez irrelevante, mas que levaria ao fim de uma vida, o que fascina o Narrador e o que ele busca em sua pesquisa. Ao investigar a morte de Buell Quain, o Narrador tentaria não apenas encontrar o motivo de uma morte, mas o sentido da vida de um possível duplo. Através dessa projeção, a morte de Quain poderia, talvez, explicar elementos de sua própria vida, do mesmo modo que, em *Coração das Trevas* a trágica história de Kurtz lança uma luz sobre tudo o que dizia respeito a Marlow, nas palavras do personagem.

A referência a Conrad no romance de Carvalho, reforça a ideia de Buell Quain ser um duplo fantasmático do Narrador. No episódio do fotógrafo, duas obras de Conrad são mencionadas: *O companheiro secreto*<sup>6</sup> e *Lord Jim*.

Os livros de Conrad são lidos por um jovem leitor para o velho americano, durante sua estada no hospital. O Narrador, que acompanhava seu pai no mesmo quarto, presencia a cena e se surpreende que, entre as obras lidas para o americano, esteja uma das obras favoritas de sua adolescência *O companheiro secreto*. As duas obras de Conrad mencionadas, em particular *O companheiro secreto*, lidam com a questão do duplo. Em *O companheiro secreto* temos a relação entre um jovem capitão, que inseguro quanto ao seu ofício sente-se um estranho entre seus subordinados, e um bandido que foge. O capitão termina protegendo um criminoso em fuga, que ele instala em sua própria cabine, e com frequência é descrito pelo capitão como um “outro eu”,

Ele esconde o outro no beliche como se estivesse escondendo a si mesmo; o que permite ao outro dizer que agia como se houvesse esperado a sua vinda. É que o narrador sentia-se quase tão estranho a bordo como ele. [...] O foragido apenas dá realidade à divisão do seu ser, que se sentia “mais dual do que nunca”. (CANDIDO, 2006, p. 75)

E em seguida: “Antes de Leggatt desaparecer afinal, o capitão chegou a conhecer a alma secreta com que vive. Sua mente mudou. Uma nova visão da humanidade rompeu através do regime mascarado e impessoal dos seus dias.” (ZABEL apud Candido, idem, 76)

No caso de *Lord Jim*, a relação outro/duplo é mais sutil. Jim comete um erro ao fugir do navio em que era imediato e que estava em vias de afundar, deixando no navio centenas de passageiros. Ele vai a julgamento por seus atos e termina coberto de opróbrio, o que o impede de voltar para a Inglaterra. Ele começa a fugir e vai cada vez mais longe, se afastando da civilização para fugir da lembrança de seus atos. Acaba na remota Patusan. Lá, reconstrói a sua vida e torna-se uma pessoa respeitada, o líder da comunidade, até ser, novamente, vítima de um erro, mas desta vez de um erro magnânimo.

Em *Lord Jim* as relações de espelho com o outro podem ser encontradas tanto entre Jim e Marlow, o narrador, que descreve Jim como “um dos nossos,” quanto nas relações de Jim com o bandido Brown, que funciona como um duplo

---

<sup>6</sup> Outra tradução para o título desta obra é *O Parceiro Secreto*, como consta nas referências deste trabalho.

negativo do honesto Jim. Mas a relação mais interessante para nosso tema será a que se estabelece entre Jim e o capitão Brierly. Brierly seria o mais brilhante capitão em atividade, e teria obtido todo tipo de glória, graças tanto ao seu talento como à sua ética como marinheiro. Ele, com sua coragem, é o oposto de Jim, o covarde, que abandonou seu navio. Pelo destaque que tem em sua posição, Brierly é escolhido como perito náutico no julgamento de Jim.

Quando o julgamento se inicia, ele parece entediado, mas a Marlow ele revela algo estranho. O perfeito Brierly oferece dinheiro a Marlow, para que ele o oferecesse a Jim que assim poderia fugir e evitar o julgamento. O motivo alegado era o bom nome da marinha, pois ele acredita que o escândalo com o julgamento de Jim prejudicaria a classe. Ao falar de Jim, Brierly diz que o melhor para Jim seria desaparecer embaixo da terra, sugerindo que o marinheiro deveria cometer um suicídio “de honra”. Jim não aceita a proposta é julgado e condenado. Pouco depois de seu julgamento Brierly, o homem perfeito com a vida perfeita, o homem que todos invejavam, se atira no mar de seu navio e morre. Não havia nenhum motivo para o seu suicídio, o que leva Marlow a especular que ele seria efeito da extraordinária perturbação que sentiu com o caso de Jim. Como escreve Antonio Candido,

Com efeito, depois de tomar as providências do dever, o rutilante Brierly salta a murada, como Jim, - mas para a morte. Sem motivo, sem justificativa, sem qualquer explicação[...] A inquietude que o sacudiu durante o inquérito abre caminho, todavia, para uma interpretação muito cabível dentro dos métodos de Conrad, e que não escapou a crítica. Como Leggatt para o jovem comandante de *The secret sharer* Jim representa para Brierly o outro, o duplicata obscuro e temível em que se desdobra o ser, que a oportunidade traz a consciência. (ibidem, 86)

Jim atuaria, assim, como um duplo obscuro de Brierly. O contato com o ato indigno de Jim o leva a cometer uma espécie de suicídio de honra, em que ele encenaria aquilo que teria esperado de Jim.

A presença dessas obras de Conrad, no momento que marca o início da obsessão do Narrador por Buell Quain, sugere que uma relação de duplo tenha se estabelecido entre eles. É importante notar que a temática do duplo aparece em outras obras de Carvalho, como na dupla do Ocidental e do Desajustado em *Mongólia*. Diversos elementos na vida do Narrador, como já mencionado, acentuam a sua semelhança com Quain, entre elas a experiência que o Narrador teve em sua infância com os índios, que será analisada posteriormente.

O encontro com o Outro marca sempre uma mudança de percepção de si mesmo, como vemos em *O companheiro secreto*. Para o Narrador, Buell será esse outro, um Outro construído, como toda alteridade, de fatos e imaginação.

A duplicidade entre o Narrador e Quain é repetida no romance graças ao segundo narrador, Manoel Perna.

### **1. 3. O Narrador Manoel Perna:**

A vida de Buell Quain surge no romance de Carvalho pelo olhar de diversas pessoas que o conheceram. A mãe e a irmã de Quain; Ruth Benedict, a sua orientadora americana e Heloisa Torres Alberto, diretora do Museu Nacional, estão entre essas pessoas. Suas vozes entram na narrativa através de cartas, entrevistas ou relatos de terceiros, e são inseridas dentro do texto do Narrador/Jornalista. Mas um dos personagens que conheceram Quain adquire voz própria, e se destaca do Narrador em primeira pessoa: é Manoel Perna, um amigo de Quain, que é o segundo narrador do romance. Numa entrevista Carvalho justifica a escolha de Perna como narrador:

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 podia ter visto era ele. Por isso logo no início percebi que ele seria um dos narradores. No livro ele aparece como engenheiro. Na verdade, ele era barbeiro. Mas achei que ia ficar muito inverossímil, ele escrevendo daquele jeito empolado com essa profissão. Foi a única coisa que eu mudei com relação a ele. (Carvalho, 2002, Trópico)

O narrador Manoel Perna surge como uma estratégia narrativa destinada a preencher lacunas no texto, elementos a que o Narrador não poderia ter acesso. Perna estava próximo a Quain pouco antes de sua morte, e, dos que conheceram o antropólogo, seria o único que poderia saber algo sobre os motivos de seu suicídio. Perna é responsável, também, por um dos momentos cruciais do drama: graças a ele, Quain recebera o seu último lote de cartas entre as quais, segundo Perna, estaria a carta que motivou a sua morte.

Perna descreve baseado nos relatos feitos pelos índios que acompanhavam Quain, a reação do antropólogo a essas cartas. Ele teria ficado muito abalado, num profundo abatimento psicológico, não físico, segundo os índios. Em seguida, Quain decide voltar à cidade de Carolina. No meio do caminho, pede aos índios que construam uma cabana para ele, pois não pode mais continuar. O suicídio ocorre pouco depois.

Manoel Perna teria sido o único amigo de Quain em Carolina. Ele foi, além disso, o destinatário de uma das cartas de despedida escritas pelo antropólogo. Tais elementos teriam motivado Carvalho a escolhê-lo como um dos narradores, trocando, porém, a profissão de Perna, que de barbeiro torna-se engenheiro. O texto do fictício engenheiro Manoel Perna se diferencia do texto do Narrador por dois elementos: a escrita em itálico e o estilo. Em *Nove Noites* o autor contrapõe o estilo seco e jornalístico, nos trechos do Narrador, ao estilo “beletrista” de Perna. Um estilo que Carvalho abomina, como declara numa entrevista:

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, 2002a)

Apesar de distintos quanto ao estilo, os dois narradores de *Nove Noites* mantêm uma relação semelhante com a veracidade da história que narram. Para Perna, como para o Narrador, a verdade é algo ambíguo, que parece impossível de ser atingido:

Isto é para quando você vier. É preciso estar preparado. Alguém terá que preveni-lo. Vai entrar numa terra em que a verdade e a mentira não têm mais os sentidos que o trouxeram até aqui. Pergunte aos índios. 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 os disparates. Quando vier à procura do que o passado enterrou, é preciso saber que estará às portas de uma terra em que a memória não pode ser exumada, pois o segredo, sendo o único bem que se leva para o túmulo, é também a única herança que se deixa aos que ficam, como você e eu, à espera de um sentido...(Carvalho,2002, p.7)

E ainda:

Mas não me peça o que nunca me deram, o preto no branco, a hora certa. Terá que contar apenas com o imponderável e a precariedade do que agora lhe conto, assim como tive de contar com o relato dos índios e a incerteza das traduções do professor Pessoa. As histórias dependem antes de tudo da confiança de quem as ouve, e da capacidade de interpretá-las.(idem,p.8)

O personagem/narrador Perna foi desenvolvido por Carvalho para esclarecer lacunas do texto, mas como se pode perceber pelos trechos acima, mesmo ele não teve acesso a toda a verdade, a esse saber o que sabem os suicidas. Seu relato é marcado por lacunas e por uma boa dose de especulação. A escrita de Perna recria, de certo modo, a busca do Narrador em sua investigação sobre o suicídio de Quain. Seu relato é uma mistura do que escutou de Quain com a própria imaginação, tentando desvendar os motivos de sua morte.

O caráter elíptico do relato de Perna se explica também pelo seu destinatário. A frase “Isto é para quando você vier”, que introduz as intervenções de Perna, pode induzir o leitor a imaginar um destinatário neutro, que poderia ser um improvável estudioso de Buell Quain ou o próprio leitor. Claro que, num jogo metalinguístico, os relatos de Perna são destinados ao leitor do romance, mas aqui o “você” está longe de ser uma designação indeterminada. O ‘você’ ao qual Perna se refere é uma pessoa específica. Este personagem teria tido papel importante na vida e na morte do antropólogo. Quain leu, pouco antes de seu suicídio, uma carta desse personagem, pois nome dele figurava no último lote de cartas que Perna entregou a Quain. Além disso, o personagem seria o destinatário de uma das cartas de despedida de Quain, a já citada oitava carta. É o que lemos em vários trechos do relato de Perna:

Desde então eu o esperei, seja você quem for. Sabia que viria em busca do que era seu, a carta que ele lhe escrevera antes de se matar e que, por segurança, me desculpe, guardei comigo, desconfiado, já que não podia compreender o que ali estava escrito — embora suspeitasse — nem correr o risco de pedir ao professor Pessoa que me traduzisse aquelas linhas. Foi a única que não remeti ao Rio de Janeiro.[...] Posso ser um simples sertanejo, mas não sou tolo. Dos envelopes fechados, aquele era o único cujo destinatário, até onde eu sabia, não era da família do dr. Buell nem tampouco outro antropólogo ou missionário. Peço que me entenda. Eram tempos difíceis. Tudo o que fiz foi por amizade, para protegê-lo. Você não pode imaginar, seja lá quem for. As cartas seguiam para o Rio de Janeiro antes de serem remetidas aos Estados Unidos. Nada me garantia que não fossem abertas e lidas, como fizeram as autoridades maranhenses ao submetê-las ao professor Pessoa em busca de uma explicação, ou que não se extraviassem. Ainda mais se fosse instaurado o inquérito.

Guardei comigo esta única carta, para protegê-lo, e aos índios. Jurei que ninguém além de você poria os olhos nela. Mande-lhe um bilhete no lugar da carta, um bilhete cifrado, é verdade, em código, que o professor Pessoa me ajudou a redigir em inglês, sem saber a quem me dirigia o que objetivo, pensando que se tratava de um parente do morto, uma vez que anteriormente já lhe pedira ajuda para escrever uma carta de pêsames que decidira enviar à mãe. Nunca pude me certificar de que você tenha recebido esse bilhete, ou que o tenha compreendido, já que não veio atrás do que lhe pertencia. Faz anos que o espero, mas já não posso me arriscar ou desafiar a morte. Este mês começa as chuvas. Amanhã pego a balsa



de volta para Carolina, mas antes deixo este testamento para quando você vier.(CARVALHO, 2002, p. 12/13)

Este trecho, no começo do romance, constitui a justificativa do relato de Perna e o motivo de suas lacunas. O próprio Perna não tinha lido as cartas que Quain recebera antes de morrer (o antropólogo teria queimado várias cartas antes de morrer) nem a oitava carta, que permanecia lacrada. Além disso, o destinatário de seu relato conhecia Quain, e seria capaz de entender as referências cifradas de Perna. Como neste trecho:

Só você pode entender o que quero dizer, pois tem a chave que me falta. Só você tem a outra parte da história. Esperei por alguns anos, mas já não posso contar com a sorte. O que eu tenho a dizer só pode fazer sentido junto com o que você já sabe. Também teria muito a lhe perguntar. Sobre as lembranças que ele guardava da ilha a duas horas da cidade, por exemplo. Ele me falou da casa na praia e eu procurei imaginar, e foi assim que vi uma construção de madeira e vidro entre as dunas na frente do mar e dois vultos numa janela do sótão ao cair de uma tarde de chuva, depois da revelação que modificou para sempre a vida de ambos. Só você pode saber do que estou falando. Só pode ter sido na casa da praia que ele lhe falou dela pela primeira vez. Se não, por que teria associado, bêbado, numa das noites em que me procurou em Carolina, o mar e a chuva à decepção que infligia aos que o amaram? (idem, 2002, 122)

A identidade do personagem ao qual são dirigidas as cartas de Perna e a oitava carta de Quain, não surge em seu relato. Ela só será revelada, de modo ambíguo, no relato do Narrador. Sem jamais ter certeza dos fatos o Narrador monta um jogo de suposições e pistas, que levam o leitor a uma hipótese para o desfecho da trama. O destinatário da carta de Quain seria o velho fotógrafo americano Andrew Parsons, o mesmo homem que pronunciara o nome Bill Cohen/Buell Quain diante do Narrador.

As hipóteses de Perna, somadas às do Narrador, compõem uma imagem de Buell Quain que apresenta lógica narrativa e unifica as duas partes da trama. O texto de Perna, quase tão hipotético e subjetivo quanto o do Narrador, apresenta elementos importantes da personalidade de Quain, que tornam o seu suicídio não tanto um ato súbito, mas o ápice de um processo de estranhamento quanto a si mesmo e ao mundo.

É do texto de Perna que vem o nome do romance. As *Nove noites* do título se referem aos encontros de Perna e Quain.

Se faço as contas, vejo que foram apenas nove noites. Mas foram como a vida toda. A primeira, na véspera de sua partida para a aldeia. Depois, mais sete durante a sua passagem por Carolina em maio e junho, quando vinha à minha casa em

busca de abrigo, e a última quando o acompanhei pelo primeiro trecho de sua volta à aldeia, quando pernoitamos no mato, debaixo do céu de estrelas. A última noite foi por minha conta. Ele não havia requisitado a minha companhia, mas senti que devia acompanhá-lo a cavalo, nem que fosse apenas no primeiro trecho do percurso, como se de alguma maneira soubesse o que àquela altura não podia saber, que nunca mais o veria. O que agora lhe conto é a combinação do que ele me contou e da minha imaginação ao longo de nove noites. Foi assim que imaginei o seu sonho e o seu pesadelo. O paraíso e o inferno. (idem *ibidem*, 2002, p. 46)

“Foram apenas nove noites. Mas foi como se fosse a vida toda”- a frase de Manoel Perna destaca a contradição entre a breve duração de sua amizade com Quain e sua intensidade. O relato de Perna será marcado pelo seu forte envolvimento afetivo com o etnólogo. Sobre a morte dele, Perna escreve que nada o abalou tanto. Esses elementos nos oferecem indicações que permitem delinear o personagem/narrador Manoel Perna, um personagem que, como o próprio Quain, parece ter as suas zonas de sombra.

Em *Nove noites* encontramos uma característica presente em outras obras de Bernardo Carvalho: o não dito. Sua trama labiríntica exige uma constante participação do leitor, que deve completar as lacunas da trama e escolher entre diversas possibilidades de sentido. A narrativa na primeira pessoa acentua a incerteza na trama.

O narrador na primeira pessoa, o eu, é sempre menos confiável. Eco (1996) menciona um pacto ficcional que se manifesta entre o leitor e o autor numa obra de ficção. Esse pacto lembra o que Coleridge chamava de “suspensão de descrença”: o leitor sabe que está lendo uma obra de ficção, mas mesmo assim suspende sua descrença, e passa a ler o texto como se fosse verdade, julgando, por esse parâmetro, que o autor está sendo verdadeiro na sua ficção. Nos textos narrados na terceira pessoa esse pacto pode funcionar sem problemas, mas no caso do narrador na primeira pessoa a dúvida quanto à veracidade do que lemos se insere na própria estrutura narrativa. Afinal, se acreditamos ler um sujeito diferente do autor devemos admitir que este eu-narrador pode montar o texto de modo que o favoreça e calar sobre detalhes inconvenientes. Essa ambiguidade entre os narradores e a suposta verdade do texto é descrita também por Barthes:

A terceira pessoa, como o “*passé simple*”, devolve pois esse ofício à arte romanesca e fornece aos seus consumidores a segurança de uma fabulação credível e no entanto continuamente manifestada como falsa.

Menos ambíguo o “eu” é por isso mesmo menos romanesco: é então ao mesmo tempo a solução mais imediata, quando a narrativa fica aquém da convenção( a obra de Proust, por exemplo, não quer ser senão uma introdução a Literatura), e a

mais elaborada, quando o “eu” se coloca além da convenção e tenta destruí-la, devolvendo a narrativa à falsa naturalidade de uma confidência (tal é o aspecto arrevesado de algumas narrativas gidianas). Da mesma forma, o emprego do “ele” romanesco implica em duas éticas opostas[...] De qualquer maneira, ela é o signo de um pacto inteligível entre a sociedade e o autor, mas é também para este último o primeiro meio de fazer com que o mundo se mantenha do jeito que ele quer. É mais que uma experiência literária portante: um ato humano que liga a criação à História ou à existência. (BARTHES, 2000, p. 33)

Em *Nove noites*, livro no qual a impossibilidade da verdade é um dos temas, a escolha da falsa confidência da primeira pessoa é quase uma imposição narrativa. No caso do narrador Manoel Perna temos um personagem que, além de não saber toda a verdade de Quain, fala muito pouco de si mesmo. Sua vida e personalidade são apagadas para que sobressaía apenas o relato das nove noites com Quain. Pouco sabemos de Manoel Perna: ele era um engenheiro, se definia como um sertanejo, foi encarregado de um posto indígena e era bem mais velho que Quain – isso é tudo que sabemos de Perna. Mas apesar do pouco que sabemos de sua biografia ele é um personagem importante, pois sua subjetividade domina os relatos que escreve, descritos pelo próprio como sendo em grande parte produto de sua imaginação. Será através desse relato que podemos conhecer, nas entrelinhas, a personalidade de Perna.

Logo nas primeiras páginas ele escreve sobre Quain:

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)

A frase de Perna insinua que ele compreendeu tão rápido o drama de Quain e tornou-se, como diz, seu aliado, por ter se reconhecido nele. Por reconhecer em Quain aquilo que ele mesmo tentava esconder. À medida que a narrativa evolui, percebemos que o segredo de Quain se referia à sua bissexualidade. Assim, podemos pensar que Perna, ao escrever que reconheceu em Quain aquilo que ele mesmo tentava esconder, estaria confessando, tacitamente, a sua homossexualidade.

A possível homossexualidade de Perna torna outros elementos de seu relato coerentes. Ela explicaria a intensidade de sua breve relação com Quain, e o motivo

pelo qual o antropólogo o escolheu para seu confidente. Como diz Perna: “Ele [Quain] tinha acabado de chegar. Só mais tarde é que entenderia as circunstâncias e as vantagens de ter um aliado em mim.”(Carvalho, 2002, 9). A experiência subjetiva de Perna, que poderia lutar para esconder ou reprimir seu desejo, confere uma dimensão ambígua ao relato que faz de Quain e dos motivos de sua morte.

Por um lado, a sua experiência pessoal o tornaria apto não só a ser o confidente de Quain, mas a completar a história que este lhe contou sobre a traição dos que o amaram. Pelos traços fugidios em que a história é narrada por Perna, o antropólogo parece ter revelado pouco. “Ele era ambíguo no que dizia”, escreve Perna sobre Quain. Em outro ponto, Perna mostra como desenvolveu a hipótese sobre o destinatário da oitava carta:

Só você pode entender o que quero dizer, pois tem a chave que me falta. Só você tem a outra parte da história. Esperei por alguns anos, mas já não posso contar com a sorte. O que eu tenho a dizer só pode fazer sentido junto com o que você já sabe. Também teria muito a lhe perguntar. Sobre as lembranças que ele guardava da ilha a duas horas da cidade, por exemplo. Ele me falou da casa na praia e eu procurei imaginar, e foi assim que vi uma construção de madeira e vidro entre as dunas na frente do mar e dois vultos numa janela do sótão ao cair de uma tarde de chuva, depois da revelação que modificou para sempre a vida de ambos. Só você pode saber do que estou falando. Só pode ter sido na casa da praia que ele lhe falou dela pela primeira vez. Se não, por que teria associado, bêbado, numa das noites em que me procurou em Carolina, o mar e a chuva à decepção que infligia aos que o amaram? Devem ter discutido sobre aquela mulher. Ele pensava que você não soubesse dela. E foi quando se revelou a traição. Pois naquela noite chuvosa você lhe disse não apenas que sabia de tudo, mas que também estava envolvido com ela. E para ele foi um choque cujas conseqüências você não podia imaginar. Tenho cá para mim que no fundo nada pode surpreender quem se permite ouvir nos outros a própria voz. Ele me falava de você sem me dizer o seu nome. Ele me falava do homem que o havia traído. Mas, se isso puder ajudá-lo, saiba que ele reconheceu a sua amizade. O que ele chamou de traição era no fundo o que o atormentava nos seus próprios atos. Saiba que, de um modo ou de outro, ele reconheceu que também o havia traído. (idem, 2002,p.122/123)

A possível homossexualidade de Perna o levaria a compreender as lacunas de uma história que talvez soasse incompreensível ou inadmissível a outro homem. Das poucas informações de Quain, ele constrói um elaborado enredo, que envolve um triângulo bissexual e a dupla traição, a que Quain e seu amante se expuseram ao se envolverem com a mesma mulher. Mas se a homossexualidade reprimida de Perna o transformaria no interlocutor privilegiado de Quain, ela torna, ao mesmo tempo, o seu relato questionável. Na descrição da ruptura de Quain com seu amante, Perna diz “Tenho cá para mim que no fundo nada pode surpreender quem se permite ouvir nos outros a própria voz”, o que leva o leitor a se perguntar até que ponto a descrição de Perna refletia Buell Quain ou refletia o próprio Manoel Perna. A

versão da morte de Quain, sugerida por Perna, não poderia ser uma projeção das fantasias do próprio narrador?

Sem ter tido acesso às cartas que seriam a peça fundamental de sua teoria, o relato de Perna torna-se apenas uma hipótese do narrador. O fato de que Quain fosse, como parece ter sido, homossexual, não justifica seu suicídio e nenhuma hipótese passional pode ser confirmada. Ainda que o relato de Perna não fosse uma ficção, e que a oitava carta realmente existisse, nada prova ter sido ela ligada diretamente ao suicídio de Quain. Toda a narrativa de Perna, a despeito de sua proximidade com Quain, não tem nenhuma base concreta.

Outro elemento ambíguo de Perna é o momento em que escreve. Ele escreve para purgar a sua culpa pela carta que não enviara, e para preservar em seu texto aquilo que o destinatário da carta gostaria de saber sobre a morte de Quain. O motivo que o leva a escrever seu texto é o medo de não estar mais vivo “quando você vier”: “Faz anos que o espero, mas já não posso me arriscar ou desafiar a morte. Este mês começam as chuvas. Amanhã pego a balsa de volta para Carolina, mas antes deixo este testamento para quando você vier.” (idem, p.13)

Perna se refere ao texto como um testamento, e, nesse ponto, ele soa como uma carta de despedida. Depois, escreve que teme desafiar a morte e completa dizendo que no dia seguinte pegaria a balsa para Carolina. Ora, sabemos, pelo Narrador, que seria numa viagem de barco para Carolina que Perna morreu afogado. Num autor atento aos detalhes como Carvalho é improvável que a frase tenha sido escrita por acaso. Seria uma estranha coincidência que Perna tenha escrito um testamento por temer desafiar a morte e morresse em seguida. Sua morte teria sido acidental, como o Narrador descreve:

Manoel Perna, o engenheiro de Carolina e ex-encarregado do posto indígena Manoel da Nóbrega, morreu em 1946, afogado no rio Tocantins, durante uma tempestade, quando tentava salvar a neta pequena.[...]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. Francisco Perna, de Miracema, disse que o pai "voltava para Carolina pelo rio, houve uma tempestade e a balsa virou. Ele já estava doente dos intestinos. O coração não agüentou. Tentou nadar e salvar a neta sobre uma mala, mas o corpo dele afundou. A neta foi salva por um amigo que conseguiu nadar até a margem". Só dias depois do acidente os filhos tiveram notícia de que o corpo do pai, levado pela correnteza, tinha sido achado e enterrado em algum lugar rio abaixo, que não sabem onde é. Foi enterrado e esquecido como Buell Quain, no meio do mato.(idem, ibidem, 134)

O verdadeiro Manoel Perna, o barbeiro de Carolina, não deixou, como o Narrador nos informa, nenhum testamento, e morreu, diante de testemunhas, ao tentar salvar a neta. Mas aqui falamos de outro Manoel Perna, do personagem narrador de Carvalho que deixou um testamento. A morte desse personagem se torna “suspeita” quando sabemos que ele, pouco antes de embarcar para a morte, preparava um testamento. A ligação final entre o corpo de Perna e o de Quain, ambos enterrados na selva, sugere que um suicídio não pode ser descartado.

O fascínio por Quain e sua morte sugerem que para Perna o suicídio não era algo tão distante, mas uma sombra perturbadora que podia incomodá-lo. Além disso, Perna era, como Quain, um estranho em seu ambiente, como podemos perceber pelas suas intervenções, e por isso se identificava com Quain e com os índios. Apegado aos índios desde sua infância, Perna tinha sofrido ainda a humilhação de perder a chefia no posto indígena, por indicação de Quain,

“[...] sr. Cildo Meirelles, inspetor do Serviço de Proteção dos Índios, três anos depois da tragédia, quando ele me recomendou que dali por diante eu deixasse o meu coração a cinco léguas de distância do posto e me afastasse para sempre dos índios – não queria me ver pela frente.”  
(CARVALHO, 2002, p.10)

Não se sabe o motivo de sua demissão, nem se ele conseguiu deixar seu coração a cinco léguas do posto. A incapacidade de permanecer no posto ou de proteger os índios de um massacre, um ano depois da morte de Quain, pode ter reforçado o fascínio que o suicídio do antropólogo parece exercer sobre Perna. Ele poderia ver em Quain um espelho, numa relação semelhante a de Brierly e Jim em Conrad. O ato de Quain repercutiria no sertanejo durante sete anos, anos que Perna descreve como “de tristeza de desilusão”, até que ele decide não mais desafiar a morte. Escreve seu testamento, acerta suas contas com Quain, e em seguida morre ou deixa-se morrer.

A morte de Perna se torna, assim, mais um elemento de dúvida na complexa trama de *Nove noites*. Manoel Perna é parte de um duplo jogo metaficcional. Para preencher as lacunas de sua pesquisa, o autor precisava de um personagem que conhecesse Quain e estivesse próximo dele na época de sua morte. Por isso escolhe o barbeiro Manoel Perna. Este personagem, modificado pela ficção, se torna o Manoel Perna ficcional, ele mesmo um personagem ambíguo, cuja vida e relato estão repletos de lacunas. O narrador Perna completa a pesquisa do jornalista

narrador, mas não chega a fornecer garantias de uma verdade incontestável sobre a morte de Quain, ao contrário. O relato de Perna ao acrescentar novos fatos sobre Quain acrescenta novas dúvidas à narrativa. Ao fim percebemos que, como diz o personagem, a única verdade possível será sempre uma ficção, que vai depender da credibilidade de quem conta a história e de como vai interpretá-la quem a escuta.

#### **1.4. Saber o que Sabem os Suicidas: o labirinto de hipóteses em Nove Noites.**

*Nove noites* é um romance que busca uma verdade: compreender o que levou o jovem antropólogo Buell Quain ao suicídio. A busca dessa verdade se torna, por motivos diversos, uma obsessão tanto para o Narrador quanto para Manoel Perna, sem jamais ser atingida por completo. Trata-se, como diz Flávio Carneiro, de um romance policial às avessas “em que há detetives demais e verdades de menos”(Carneiro, 2005, p. 43), no qual o leitor também assume o papel de investigador “tendo que seguir suas próprias pistas, e investigando o próprio discurso do investigador, caso queira chegar a alguma possível conclusão a respeito do caso”(idem, 142).

A crítica Beatriz Resende completa a observação de Carneiro, ao mostrar o papel da imaginação na obra de Carvalho,

Em recente entrevista, Bernardo Carvalho afirmou que o que há de mais libertário e surpreendente na literatura é não precisar de nenhuma razão.[...] perante a constatação final de que não há o que ser explicado, que nenhuma carta ou revelação feita à beira da morte justificaria a decisão final, a morte de Buell Quain e a criação do romance aproximam-se de forma definitiva. O que há de libertário, surpreendente e imensamente doloroso no suicídio é que para este, como para a literatura, não é preciso haver nenhuma razão.  
(RESENDE, 2008,p. 82)

Se a falta de sentido da morte de Quain pode ser associada à literatura, que não precisa de nenhuma razão para existir, ao mesmo tempo será a construção dessa busca de sentido que constitui o próprio romance. Analisar *Nove noites* implica, portanto, em analisar a pluralidade de pistas e versões que compõem a narrativa. E será através dessas versões que vemos surgir o personagem Buell Quain, pulverizado pelos olhos de outros, e pelas versões contraditórias de sua morte. Na falta de um sentido, o romance se torna a história de uma investigação e o modo como esta é descrita cria o próprio texto.

A busca pela verdade sobre Quain começa quando o Narrador lê num artigo de jornal sobre a morte do antropólogo. A passagem é extremamente sucinta:

O artigo tratava das cartas de outro antropólogo, que também havia morrido entre os índios do Brasil, em circunstâncias ainda hoje debatidas pela academia, e citava, de passagem, em uma única frase, por analogia, o caso de "Buell Quain, que se suicidou entre os índios krahô, em agosto de 1939.  
(CARVALHO, 2002, p. 14)

Intrigado, telefona para a antropóloga que escreveu o artigo. Ela é seca no telefone, e antes de falar qualquer coisa se certifica de que o interesse do Narrador não era acadêmico. Depois, ela começou a responder, apesar de "desconfiar de meu interesse por aquele homem"(idem). Ela supõe que o interesse do Narrador fosse literário, pois, como ele escreve:

A história era realmente incrível. Aos poucos, conforme me embrenhava naquele caso com as minhas perguntas, passou a achar natural a curiosidade que eu demonstrava pelo etnólogo suicida. Talvez por discricção e por sentir que, de alguma forma e por uma experiência que ela não teria podido conceber, eu também havia intuído naquele caso algo que mais tarde ela própria me revelaria ter suspeitado desde sempre, quando por fim nos encontramos e ela me fez a pergunta. Foi ela quem me indicou as primeiras pistas.  
(idem, ibidem)

O Narrador atrai a curiosidade do leitor para a história de Quain e ao mesmo tempo começa a guiá-lo num labirinto de não ditos, elipses, de verdades que parecem terríveis demais para que possam ser mencionadas. O caso Quain teria se tornado uma espécie de tabu na antropologia brasileira.

As primeiras hipóteses sobre a morte de Quain configuram o que podemos chamar de "versão oficial" da história. É a versão que consta dos arquivos e das cartas de despedida de Quain. Em suas cartas o antropólogo alegava estar morrendo de uma doença contagiosa. O suicídio de Quain seria uma espécie de "eutanásia" face à morte inevitável. O problema dessa versão é que ela é contraditada pelo próprio Quain, que fornece aos índios outro motivo para seu suicídio. Nessa versão ele diz que sua mulher o traía com seu irmão, coisa que ele teria descoberto na última remessa de cartas. Seria esse o motivo de seu abalo psicológico e subsequente suicídio.

Para o Narrador nenhuma das versões parece muito verossímil. Mesmo o estado civil de Quain é colocado em dúvida. No registro de estrangeiros ele se descreve como casado, mas várias pessoas alegam que ele não era casado, ou ao



menos que não se apresentava como tal. Além disso, a declaração de Quain ser casado no registro oficial poderia ser uma manobra para facilitar a sua estada no país, já que a preferência era dada a antropólogos casados. O puritanismo da época, declara um antropólogo, preferia ver um homem casado a um solteiro entre os índios, temendo um possível contato sexual de um antropólogo solteiro com os índios. Mas outro elemento além do estado civil tornava a versão que Quain contara aos índios inverossímil: ele não tinha irmão.

À hipótese passional sucede outra, desta vez relacionada a uma doença. Em viagem a Cuiabá, onde preparava sua expedição para estudar os Trumai, Quain conhece o antropólogo Lévi-Strauss, que também preparava uma expedição. Os dois antropólogos se aproximam e Quain termina confessando a Strauss seu temor de ter contraído sífilis:

Estava muito angustiado na ocasião. A julgar por certos sintomas na pele, achava que tinha contraído sífilis em consequência de uma aventura casual com uma moça que teria encontrado durante o Carnaval no Rio. Segundo ele, a moça em questão havia lhe inspirado confiança ao se dizer enfermeira. Lévi-Strauss o aconselhou a voltar ao Rio para confirmar o diagnóstico e se tratar, mas Quain não lhe deu ouvidos. Anos mais tarde, em Nova York, o antropólogo francês fez o relato desse encontro a Ruth Benedict. (CARVALHO, 2002, p. 40)

Outro antropólogo, Alfred Métraux, registra uma conversa em 1939, com um antropólogo americano, que pelas referências parece ser Quain, que também sofria de sífilis e falava da doença com grande franqueza. Métraux diz que as brincadeiras que o antropólogo(Quain) fazia com a sua sífilis lhe pareciam uma “bravata desesperada”(idem, 130). Seria a sífilis o motivo do suicídio de Quain ou um dos elementos que o desencadearam?

Problemas familiares também surgem no curso da pesquisa como possível motivação para o suicídio. Seus pais teriam se divorciado pouco antes, deixando a mãe do antropólogo em situação difícil. Segundo ele, seu pai sofria de um tipo atenuado de demência senil e Quain temia que ele dilapidasse os bens da família. Situação semelhante à vivida pelo Narrador, que terá de intervir, de forma violenta, para impedir que seu pai doente perdesse todos os bens no fim da vida.

Ao problema com os pais se une as possíveis dificuldades financeiras da irmã. A irmã de Quain, Marion, passa ao primeiro plano quando o Narrador encontra documentos que relacionam o suicídio de Quain às dificuldades financeiras de sua irmã. Por um motivo não especificado, Quain parece ter acreditado que a sua morte resolveria os problemas financeiros da irmã. Na carta de despedida que ele

escreveu para sua orientadora, Ruth Benedict, ele mostra uma evidente preocupação com a irmã:

"Vou morrer. Desculpe-me por ter fracassado tão desafortunadamente no projeto brasileiro depois de tanto tê-la preocupado. Mas tenho certeza de que há males que vêm para bem. Muito trabalho ainda pode ser feito no Brasil — desejo boa sorte todo o meu afeto a você pessoalmente. Preciso lhe pedir (me desculpe por isso) que, à exceção dos quatro mil que desperdicei no Brasil e que lhe pertencem, meu dinheiro seja entregue à minha irmã e à minha sobrinha, que estão quebradas e precisam dele. Você receberá esta carta bem depois da minha morte. (idem, 87)

O tema retorna na correspondência entre a irmã de Quain e Ruth Benedict. Em suas cartas Marion deseja que o fundo permaneça com Benedict e nega, com uma ponta de orgulho ferido, as dificuldades financeiras:

No dia 13 de setembro de 1939, Marion Quain Kaiser, a irmã de Buell, escreveu, de Chicago, uma carta estranhíssima a Ruth Benedict. "Já que minha mãe tem se correspondido com a senhora, não senti que havia necessidade de lhe escrever. Mas a sua carta que chegou hoje endereçada à minha mãe me convenceu de que preciso esclarecer a questão do testamento de Buell, se eu puder. Em primeiro lugar, meu pai, que lhe escreveu de Seattle, logrou afastar-se mais ou menos da família ao se divorciar da minha mãe de maneira insensata no último inverno. Nunca se interessou pelo trabalho ou pelos objetivos de Buell. Temo que essa tragédia não o tenha atingido como a nós. Entretanto, o fato de Buell desejar que seus investimentos fossem repassados à senhora preocupou o meu pai, já que ele sempre se importou muito com DINHEIRO. Só espero que o relato sobre as cartas que recebera e que o deixaram transtornado seja falso. Mas a nota que ele lhe enviou dá a entender que fui eu a causa que o levou a decidir que ele seria mais útil a todos se estivesse morto. Sei que normalmente Buell não seria tão tolo. Fico doente só de pensar que alguma bobagem que eu tenha escrito possa ter desencadeado tudo. O fato de que nenhum de nós provavelmente jamais conhecerá os fatos torna ainda mais difícil nos desembaraçarmos deles. Não estou quebrada e certamente não estou desesperadamente necessitada de fundo nenhum. E Buell também sabia disso muito bem".

Marion exortava Ruth Benedict a ficar com o dinheiro e a usá-lo na pesquisa antropológica, como queria o irmão. "Pelo menos, o trabalho de Buell será publicado, e talvez outras pesquisas possam ser realizadas com o dinheiro dele." Anexou à carta um documento manuscrito em que cedia a Ruth Benedict todo o direito de beneficiária dos investimentos do irmão. "Meu pai é bem capaz de forjar um sofrimento primoroso em situações em que haja algo a ganhar. Por favor, não deixe que ele ou qualquer outra pessoa mude o rumo da lei." (ibidem, 88)

Mas uma hipóteserelacionada à irmã e ao cunhado de Quain continua a inquietar o Narrador. O contato com os filhos de Perna revela ao Narrador um detalhe até então ignorado: Quain não teria dito aos índios que sua mulher o traíra com um irmão inexistente, mas com o cunhado. Esse fato intriga o Narrador, que lembra ter sido o cunhado um dos destinatários das cartas de despedida de Quain que, por outro lado, não escreveu à própria irmã nem à mãe. A hipótese de que o cunhado tivesse "traído" Quain perde a força quando o Narrador descobre que a palavra usada na língua dos índios para definir cunhado poderia se referir também a

um amigo. Assim, um simples amigo poderia ter traído Quain e não alguém de sua família.

Esses dados, e o caráter insatisfatório das hipóteses descobertas, levam o Narrador a se voltar para uma hipótesetotalmente ficcional, que o atraiu desde o começo: a de uma oitava carta, na qual Quain explicaria as razões de seu suicídio:

No início, deixe-me levar pela suposição fácil de que aquela só podia ter sido uma morte passional e concentrei a minha busca nesses vestígios. Devia haver uma outra pessoa envolvida. Ninguém pode estar totalmente só no mundo. Tinha de haver uma carta em que ele revelasse os seus desejos e sentimentos.(idem, ibidem,27)

Ora, a “fácil hipótese passional” seria retomada pelo Narrador quase ao fim do texto, e que parece se fixar como a mais provável, dentro da ficção de Carvalho. Essa hipótese se completa com a visita do Narrador a Schlomo Parsons. A semelhança entre Schlomo e Quain, e elementos da história do velho americano, parecem sugerir que Quain seria seu pai. Schlomo, que foi abandonado pelo pai, o fotógrafo Andrew Parsons, pouco depois do seu nascimento, também não conheceu a mãe. Ela teria morrido de uma rara leucemia galopante antes da partida de Andrew. Aos dezessete anos ele recebeu uma carta de Andrew, na qual ele afirmava não ser o seu verdadeiro pai. O verdadeiro pai de Schlomo teria morrido do coração no Brasil quando tentava voltar aos Estados Unidos para conhecer o filho. Schlomo não acredita na história. Ele imagina que seu pai, Andrew, mentia ou falava de si mesmo como se falasse de outro.

"Minha tese é que ele enlouqueceu com a morte da minha mãe e foi embora para o Brasil. Aquilo era uma forma de dizer que não podia mais me ver. Quando dizia que o meu pai tinha morrido, era uma forma desesperada de me pedir para esquecê-lo, de se livrar de toda responsabilidade".

Sem que eu pudesse me controlar, deixei escapar um murmúrio: "Não".(Carvalho, 2002, 165)

O murmúrio do Narrador deve ter ecoado também em seus leitores, já que, seguindo as “pistas” do romance, tudo levava à hipótesede que o pai de Schlomo fosse Buell Quain, que teria morrido ao voltar para a cidade de Carolina. Aqui a morte do coração seria um eufemismo para o suicídio. Utilizando os relatos de Perna, do Narrador e de Schlomo teríamos uma nova versão para a morte de Quain, que se relacionaria à paternidade. No triângulo bissexual com Andrew, a mãe de Schlomo teria engravidado de Quain. Mesmo assim, Parsons casa-se com ela.

Depois, ele escreve para Quain anunciando o nascimento de seu filho, provavelmente na carta mencionada por Perna como a “sentença de morte” de Quain. Em seguida, o antropólogo tenta voltar para Carolina, com a intenção de retornar aos Estados Unidos para conhecer o filho, mas termina se matando no caminho.

A hipótese mencionada soa como um “desfecho” para o romance, mas ela mantém vários pontos obscuros. Primeiro, o motivo da morte de Quain. O simples fato de ter se tornado pai não parece um motivo verossímil para um suicídio. Seria necessário um profundo trauma psicológico ligado à paternidade para justificar tal atitude. Como não recebemos no romance nenhuma informação que indique isso, devemos considerar que essa hipótese não existe como elemento ficcional. Outro problema é o tempo. Quain estava no Brasil há um ano e cinco meses quando se mata. Caso ele fosse o pai de Schlomo, este deveria ter sido concebido antes da partida de Quain dos Estados Unidos e, já teria nascido há pelo menos seis meses. Por que Parsons esperou seis meses para notificar Quain do nascimento de seu filho?

Uma hipótese mais razoável, se considerarmos “verídico” o relato de Schlomo e a intuição do Narrador, seria que a carta fatal mencionada por Perna se referisse à morte da mãe de Schlomo. O próprio Schlomo sabe pouco da morte de sua mãe, já que seus avós paternos, que lhe contaram a história, eram pessoas pouco confiáveis. Segundo eles, a morte da mãe de Schlomo teria sido causada por uma rara leucemia galopante, mas estariam falando a verdade? Ou será que a “doença rara” era uma máscara ( como a possível “morte do coração” de Quain) para encobrir um suicídio? Ou talvez uma morte por sífilis.

Quain parecia sofrer de sífilis e não seria impossível que compartilhasse a doença com a mãe de Schlomo. Em seu relato a Lévi-Strauss, Quain datava a sua possível contaminação por sífilis de uma aventura no Carnaval do Rio, mas estaria falando a verdade? Talvez ele tenha mentido ao antropólogo francês, achando que uma aventura no Carnaval fosse mais aceitável que uma vida sexual com prostitutas (como sugere Perna) . Se a sífilis de Quain fosse anterior à sua chegada no Brasil, ele poderia tê-la adquirido ou transmitido à mãe de Schlomo, e poderia ter sido essa a causa da morte dela. Quain poderia sentir-se culpado pela morte de sua amante e ter sido esta morte, cuja notícia ele receberia na carta mencionada por Perna, o motivo que desencadeou o seu suicídio. Obviamente, essa é apenas uma

hipótese, na qual temos de agir como o Narrador e Manoel Perna, e unir a imaginação ao que sabemos, em busca de uma solução provável para o enigma. Uma hipótese possível, mas que nada garante ser a verdade, mesmo porque outras possíveis causas para o suicídio de Quain são apontadas ao longo do romance. Novas hipóteses que não invalidam e nem confirmam uma hipótese passional.

Tanto no relato de Perna como no do Narrador, a possível homossexualidade de Quain é destacada. Manoel Perna escuta uma confissão a esse respeito, em seu último encontro com Quain, e fica angustiado com o que ouviu. Seria a homossexualidade confessada de Quain o que leva Perna a esconder a oitava carta, temendo que ela contivesse elementos comprometedores? Era o período do Estado Novo, os estrangeiros estavam sob suspeita e eram vigiados. Suas cartas eram violadas com frequência, e Perna temia que a carta de Quain pudesse revelar detalhes comprometedores para o antropólogo e para os índios.

O que ele queria dizer era outra coisa. Não sei se você se dá conta das conseqüências do que ele me contou, do que aquilo podia provocar se chegasse aos ouvidos das autoridades. Imaginariam o pior, tudo seria pretexto para concluir que ele teria cometido atos na aldeia que, contrários à natureza humana, justificavam que os índios o matassem. O mais fácil era perseguir os índios.[...] Ele só não podia imaginar o tamanho do meu medo. Não podia imaginar que, por temor, eu acabaria preferindo a segurança de guardar uma das cartas a correr o risco de enviá-la. Por pura desconfiança. O que ele me contou com displicência diante do fogo, entre uma história e outra, tornava os índios suspeitos de um crime presumido de vingança ou autodefesa. Você não pode entender o que eram aqueles tempos ou o que é este país, um mundo absurdo gerido pela desconfiança. Tente me desculpar. Tudo me levava a crer que a carta que ele lhe deixou ao morrer podia revelara verdade, qualquer que ela fosse. A verdade e a mentira não têm os sentidos que o trouxeram até aqui. E eu não podia me arriscar. Era a única coisa que eu não podia deixar vir à tona. Se os índios temiam tanto ser acusados, não era certamente porque o mataram, mas porque podiam ter razões para tanto. Embora nada tenham feito e ele tenha sido bastante enfático e magnânimo para deixar isso bem claro. Ele se matou para que não pairassem dúvidas sobre a sua morte. E para inocentá-los, porque só a sua existência — e a sua presença na aldeia — já os incriminava. Foi o que terminou por entender na sua loucura. Entre as cartas que deixou, só estavam fechadas as que endereçara ao pai, ao cunhado e a você. As outras não isentam apenas os índios de toda responsabilidade; elas eximem o etnólogo da própria culpa e o põem acima de qualquer suspeita. O suicídio elimina não apenas a hipótese do homicídio, mas os motivos de quem tivesse razões para matá-lo, um pai ou uma mãe vingando o filho, um marido vingando a mulher, irmãos vingando um irmão. Saem todos honrados. São todos inocentes. Estou certo de que o que ele me contou aos poucos, ao longo daquelas nove noites, foi uma confissão, mas de alguma coisa além do que parecia confessar. Foi a preparação da sua morte. Não acho que tenha feito nada. O que ele queria me dizer é que era capaz de fazer e que já não podia se controlar. Sempre foi muito ambíguo no que dizia.[...] O meu medo era que, na sua loucura, ele tivesse usado a carta que lhe endereçara, fechada, para lhe revelar o que passei a suspeitar no final de nove noites de conversas[...]

(CARVALHO, 2002,p. 130/132)

Na hipótese descrita por Perna, o motivo do suicídio estaria ligado à homossexualidade de Quain e a sua relação com os índios. Assombrado por sua

sexualidade, Quain teria cometido, ou estaria em vias de cometer, atos que poderiam levar os índios a assassiná-lo. As cartas inocentando os índios quanto a sua morte seria uma maneira, segundo Perna, de livrá-los de qualquer problema e, ao mesmo tempo, de inocentar Quain pelos atos impróprios que ele teria cometido na aldeia. A carta de Quain à diretora do Museu Nacional, responsável no Brasil por sua missão junto aos índios, parece confirmar isso: “Não pense o pior de mim. Apreciei a sua amizade.[...] Espero que Lipkind e Wagley cumpram com suas expectativas.”(Carvalho, 2002, 22/23) Lipkind e Wagley eram dois jovens antropólogos de Columbia, que como Quain, desenvolviam pesquisas no Brasil. Na carta ele falava, a princípio, do fracasso de sua missão, mas a frase “não pense o pior de mim” parece muito forte no contexto. Afinal, Quain não estava cometendo um crime, exceto contra si mesmo.

A frase se torna mais clara quando a comparamos a outra carta, escrita por Heloísa Torres e endereçada a Quain. Usando uma linguagem cifrada, ela lamenta não ter podido confiar por completo em Quain e escreve:

Preciso ter total confiança em você e fico ressentida ao pensar em certas coisas que sei que você andava fazendo no Rio. Muitas vezes quis ter falado com você sobre isso. Talvez tivesse podido ajudá-lo. Estou certa de que sabe o que quero dizer. Além do mais, você não deve esquecer que, se algo desagradável ocorrer na aldeia ou mesmo nas cidades civilizadas, isso será do conhecimento do Serviço [de Proteção aos índios], e eu receberei queixas a respeito dos meus amigos. Pode estar certo de que serei a primeira a sofrer as conseqüências de qualquer coisa errada. Buell, sei que você não vai levar pinga para a aldeia. Sei que não vai beber demais quando estiver em Carolina. Sei que não vai tocar em nenhuma índia. Escreva e me diga que posso confiar em você. Tenho de confessar que às vezes você me dá medo; acho-o muito instável, e temo pelo seu futuro. Gostaria de que você tivesse confiado mais em mim e me falado sobre o que andava fazendo. Espero que a sua estada no Brasil lhe faça muito bem, e acredito que quanto mais tempo ficar, melhor. Ficarei muito feliz em ajudá-lo e quero que esteja certo de que esta sua velha amiga é bem mais compreensiva com as misérias humanas do que pode parecer. (*idem*, 119)

A menção às misérias humanas, deixa implícito que dona Heloísa sabia mais sobre Quain do que revela na carta. Talvez, os elementos mais “escandalosos” desse conhecimento tenham sido velados numa carta que poderia ter sido violada. A carta acima reforça a hipótese de que Quain pudesse fugir da aldeia para fugir de si mesmo, e do que poderia fazer ou ter feito aos índios. A ideia de que os índios estivessem de algum modo envolvidos na morte de Quain, e soubessem mais do que diziam, será levantada também pelo Narrador. Em sua estada entre os Krahô para pesquisar a morte de Quain, ele se vê envolvido num temor paranóico. No

ocasião em que tenta entrevistar o velho Dinis, o único da aldeia a ter conhecido Quain, sente-se intimidado:

Sentamos num canto do caramanchão e logo fomos cercados por outros índios curiosos e desconfiados. No começo, achei que já sabiam o que eu queria e estavam ali para me intimidar e dar apoio ao velho, mas aos poucos fui compreendendo que não sabiam de nada. Estavam tão curiosos quanto eu. Eram jovens, sabiam que alguma coisa séria, que podia prejudicá-los, tinha acontecido num passado remoto, mas não sabiam exatamente o quê. Se o cercavam, era ao mesmo tempo para protegê-lo e controlá-lo, para garantir que não revelaria coisa nenhuma, se é que havia algo a ser revelado. (ibidem, 79)

Em sua estada na aldeia o Narrador fica muito impressionado com um menino índio, que afirma, sem nenhum motivo especial, que todos estariam mentindo para ele (o Narrador). O Narrador sente-se inquieto e acuado, pois não sabe se o que o menino fala é verdade ou a que ele se refere: à morte de Buell Quain ou a um ritual pelo qual o Narrador deveria passar no dia seguinte?

A paranoia não é, porém, um traço exclusivo do Narrador: ela parece ter afetado o próprio Quain. Um quadro paranóico grave poderia ser um dos motivos do suicídio. O clima de delação e espionagem contra estrangeiros no Estado Novo acentuaria a fragilidade psicológica do etnólogo, que talvez, como disse o Narrador, tivesse algo a esconder. Perna diz que Quain se sentia perseguido e imaginava ser seguido e observado, mesmo na selva:

Quando voltou a Carolina, mais de dois meses depois de ter partido com os índios e mais de dois meses antes de se matar, achava-se num estado deplorável. Preferia se esconder. Disse que não confiava em ninguém. Mas não podia desconfiar de mim, tanto que me procurou. Devia se lembrar da primeira noite em que veio à minha casa, logo que chegou à cidade, quando me falou dos Trumai. Chegou sujo e sem sapatos. Estava envergonhado, intimidado pelos brancos que antes havia desprezado e aos quais já não ousava se dirigir em português, com medo de não conseguir se expressar. Eu só o ouvia.

Tanto que veio à minha casa. Com os outros, preferia ficar calado. Quando me procurava, era para falar. Às vezes, quando bebiam, não dizia coisa com coisa. Achava que estivessem atrás dele, que aonde fosse eles o encontrariam. Não via saídas. Eu perguntava, mas ele não me dizia quem eram eles. Me contou que tinha vivido sob vigilância no Rio de Janeiro. Queria dizer que era vigiado onde quer que estivesse. Sabiam de tudo o que fazia, por mais que se escondesse, por mais que agisse em segredo, por mais que não contasse nada a ninguém. E então se calava, bebia mais um trago e de repente retomava o que interrompera. Achava que existia uma rede de informações no Brasil. Não era só a polícia no Rio ou os inspetores do SPI na selva que o assombravam. Dizia que todos os seus passos eram observados desde que havia pisado no Brasil. Nunca vi ninguém tão só. (CARVALHO, 2002, 110)

É possível interpretar o medo paranóico de Quain como uma projeção de seu superego, que o fazia sentir-se perseguido pelas coisas que ele desejava fazer com os índios, mas que se recusava a fazer, fosse pela sua posição como antropólogo

na aldeia ou por uma recusa à sua homossexualidade. A esse respeito, o Narrador cita o diário do antropólogo Alfred Métraux, que anos depois da morte de Quain conversava sobre ele com um antigo colega do morto. Ele escreve sobre Quain: “Filho de pai alcóolatra, mas rico, e de mãe neurótica e dominadora. Obriga-se à homossexualidade com negros, dos quais ele tem horror.” (idem, 130).

Em seguida a veracidade da afirmação é esvaziada, pois seu autor (Mishkin) seria um caluniador insuperável, nas palavras de Métraux. Resta, como usual em *Nove noites*, a dúvida.

Caso a afirmação de Mishkin fosse verdadeira, ela revelaria um aspecto perturbador da personalidade de Quain, que se obrigaria a praticar sexo com os negros aos quais teria horror. Este fato pode indicar uma não aceitação de sua sexualidade, já que para expressá-la ele escolheria praticá-la, ou melhor, “se obrigaria” a praticá-la com pessoas às quais teria horror. Claro, é uma afirmação impossível de ser verificada, já que seu autor seria um caluniador, segundo Métraux. Além disso, a possível aversão de Quain aos negros parece improvável. Nas ilhas Fiji, onde ele realizou uma longa pesquisa de campo, os índios eram negros, o que não impediu Quain de considerá-los o modelo do selvagem ideal.

Assim, no terreno minado de dúvidas e hipóteses de *Nove noites*, é possível traçar um retrato de Buell Quain, no qual surgem vários elementos que poderiam tê-lo levado ao suicídio: problemas com a família, sífilis, homossexualidade, talvez reprimida; uma possível hipótese passional; a paranoia de ser assassinado e a possibilidade de ter cometido entre os índios atos que o levassem a temer um assassinato. As hipóteses levantadas tentam compor um quadro de sua personalidade, mas nenhuma delas explica por completo a sua morte.

O que falta para compor a imagem de Quain que encontramos em *Nove noites* é o elemento que transparece, ao fim, em todas as hipóteses: a sua crise de identidade e o mal-estar que sentia no mundo. Um mal-estar que Quain tentava mitigar no contato com o outro, até que o contato com esse outro se tornou opressivo demais para sua personalidade.



## 2. A BRANCURA DA BALEIA: A CRISE DO SUJEITO EM NOVE NOITES.

A busca da razão de um suicídio, do “saber dos suicidas”, apresenta problemas para o investigador. Entre eles a subjetividade daqueles que deveriam esclarecer o Narrador e o leitor sobre o morto. O suicídio impõe um olhar ambíguo, que se estende sobre o suicida e sua vida. O impacto do gesto final marca a vida do suicida. Sua vida surge como uma prefiguração desse gesto, a partir do qual todos os seus atos serão julgados. A dor, a tristeza, o isolamento, que talvez parecessem banais em outra vida, tornam-se no suicida indícios do ato que há muito se preparava.

Em *Nove noites* o retrato de Buell Quain é recriado através de sua morte, o que influencia o olhar de todos envolvidos: testemunhas, narradores e leitores. Sua morte é o mistério que serve como chave para a sua vida. Outro elemento que impressiona na “história fantástica” de Quain, como escreve o Narrador, é o ambiente em que ela ocorre.

Buell Quain poderia ter se matado em muitos lugares, mas ele morre na selva, depois de uma longa estada entre os índios Krahô. Caso Quain tivesse se matado no Rio de Janeiro, na pequena pensão da Lapa em que se hospedou, é improvável que a sua morte tivesse se tornado um tabu entre os antropólogos brasileiros, e é improvável que ela chamasse a atenção de Bernardo Carvalho. O que à primeira vista causa estranheza e choque na morte de Quain é que ela ocorre em meio a uma missão entre os índios. A ideia de que um antropólogo se mate em meio a selva sempre desperta a suspeita, ainda que errônea, de que o ambiente e a cultura em que ele estava inserido naquele momento foi determinante para o seu suicídio.

O choque de culturas e o sentir-se ‘estrangeiro’ são causa de desajuste bastante comum. Kristeva (2007) lista um grande número de problemas, inclusive psicossomáticos, que costumam ser associados à experiência de ser estrangeiro. Aqui, porém, lidamos com um tipo de estrangeiro e um tipo de alteridade muito particular. A alteridade em questão é o índio, o selvagem, aquele que Rognon descreve como a “alteridade radical” para o Ocidental. E, quanto ao estrangeiro que penetra em tal mundo, temos um antropólogo. Um homem que, pela sua formação, deveria ser capaz de penetrar na vida da aldeia e compreender o outro.

Lévi-Strauss descreve a atitude do antropólogo em relação ao seu objeto de estudo como uma mistura de distância e proximidade. O antropólogo tem de estar distante o bastante para ser capaz de compreender uma cultura diferente da sua de forma objetiva e, ao mesmo tempo, próximo o bastante para ser capaz de compreendê-la. Afinal, como diz Todorov (2001/1989), a etnologia é a disciplina moderna que tem na diferença entre culturas o seu objeto.

Surge, portanto, o grande paradoxo do suicídio de Buell Quain: o antropólogo era um homem preparado intelectualmente para encontrar o outro; um homem que já tinha executado antes trabalhos de campo. Como a experiência entre os índios Krahô pôde ser tão devastadora a ponto de arrastá-lo, cinco meses depois, ao suicídio?

As hipóteses analisadas no tópico anterior não são sólidas o bastante para que se possa ter certeza do motivo da morte de Quain. Manoel Perna sugere, numa de suas últimas intervenções, que a estada entre os Krahô poderia ter afetado o etnólogo, e que o choque de culturas poderia ter intensificado o conflito de Quain em relação à sua homossexualidade. Mas, o relato de Perna nunca representa a verdade absoluta, o “preto no branco”, como ele diz. Permanece a dúvida se a estada de Quain entre os índios foi determinante para seu suicídio ou se ele aconteceria mesmo sem a presença dos índios.

Os conflitos existenciais de Quain podem sugerir que a presença dos índios foi irrelevante para sua morte, mas a hipótese de que a estada entre os Krahô tenha desencadeado o processo suicida não pode ser descartada. Mesmo colegas de Quain, antropólogos como ele da Universidade de Columbia, achavam que essa era uma hipótese razoável. Como percebemos neste trecho:

Anos depois, numa absurda intriga de departamento, Ruth Benedict foi acusada por inimigos de ter mandado Quain para o Brasil já com a idéia de herdar o seu legado, como se previsse a morte do aluno e tivesse o conhecimento prévio da decisão dele de doar seus bens para um fundo de pesquisa por ela administrado, o que era totalmente inverossímil. (CARVALHO, 2002, p. 35)

Se a acusação de que Ruth Benedict pudesse saber da doação póstuma de seu aluno e pudesse tentar se apossar dela soa absurda, outro aspecto que se destaca do trecho é o fato de que antropólogos experientes achassem verossímil a hipótese de que a estada entre os Krahô tenha determinado o suicídio de Quain. Ela

parecia provável a ponto de sua orientadora ser acusada de tentar “matá-lo” ao enviá-lo ao Brasil para, deste modo, receber a sua herança.

Os motivos que tornam verossímil a acusação contra Benedict podem ser analisados sob três aspectos: o choque de culturas, a personalidade de Quain e a crise geral de identidade.

Antonio Candido fala do choque de culturas e de seu poder desestabilizador no indivíduo em seu estudo sobre Conrad em *Tese e Antítese*:

Diz o romancista que o grupo sustém o indivíduo de tal modo que a sua incapacidade não aparece, nem ele cria problemas graves enquanto vive em rebanho. Mas em face das condições primitivas impostas pelos países exóticos, o civilizado se encontra entregue a si mesmo, e se não possuir forças interiores suficientes desmorona, pela ausência de amparo grupal.

(CANDIDO, 2006, p. 69/70)

O homem civilizado precisaria do apoio de seu grupo para sentir-se estável. Ao ser confrontado a condições diferentes e árduas, ele não resistiria e se desintegraria. O confronto com outra cultura marcaria uma ruptura no padrão de interação do indivíduo com o mundo. Segundo Geertz, o homem seria um animal incompleto, que se completaria apenas pela ação de uma cultura, no sentido amplo do termo: « Entre ce que notre corps nous dit et ce que nous devons savoir pour fonctionner normalement, il y a un vacuum que nous devons nous-mêmes remplir, et que nous remplissons avec la information(ou de la désinformation) fournie par notre culture »<sup>7</sup> (GEERTZ apud TODOROV , p. 54)

O papel da cultura estaria, portanto, na constituição do próprio indivíduo. A personalidade nasce do choque entre o “eu” e o mundo, mas o mundo se apresenta ao indivíduo por intermédio de uma cultura específica. No caso de Buell Quain foi o da cultura ocidental e, em particular, a de um americano cristão do começo do século passado. O choque entre esse eu, formado em parte pelas diretivas de uma cultura, e um ambiente cultural radicalmente diferente, leva a uma desestabilização, na qual o sujeito perde a capacidade de suportar angústias que talvez permanecessem latentes caso ele tivesse o “apoio da civilização”.

A morte de Quain parece sintomática dessa crise na qual o sujeito se desestabiliza ao permanecer no entre-lugar de duas civilizações. O lugar de sua

---

<sup>7</sup> Entre aquilo que nosso corpo nos diz e aquilo que nós devemos saber para funcionar normalmente, existe um vácuo que nós preenchemos com a informação (ou a desinformação) que nos fornece a nossa cultura. (tradução minha)

morte, no meio da selva, num ponto entre a aldeia dos Krahô e Carolina, a civilização à qual ele não consegue chegar, serve como símbolo de seu drama. Uma metáfora à situação de um homem que parecia ter se perdido entre duas culturas, e que não se sentia mais capaz de se inserir em nenhuma delas.

Um exemplo interessante da desestabilização causada pelo afastamento da civilização surge em outro romance de Conrad, *Nostramo*. Um dos personagens secundários de *Nostramo* é um homem feliz e sociável, a personificação do homem bem inserido em seu ambiente. Num ponto do romance, ele precisa fugir, e tem de permanecer só numa ilha deserta. O silêncio na ilha torna-se, para esse homem sociável e feliz, insuportável, pois o faz confrontar-se com ele mesmo, coisa que na vida mundana ele podia obliterar. Após um curto período na ilha ele se suicida. Um suicídio tão surpreendente e paradigmático como o do perfeito Brierly em *Lord Jim*.

Outro personagem de Conrad esfacelado ao afastar-se de sua sociedade é Kurtz de *Coração das Trevas*. A figura de Kurtz será estudada em outro capítulo, mas podemos observar já alguns elementos que aproximam Kurtz e Quain. Os dois homens tinham uma forte crença no progresso e na civilização ocidental. A missão de ambos junto aos povos “primitivos” se relaciona aos ideais dessa civilização. Em relação a Quain podemos citar Bernardo Carvalho:

Quain tinha orgulho de ser americano e uma noção de superioridade em relação ao Brasil que era muito irritante. Por incrível que pareça, mesmo querendo estudar antropologia, no fundo ele se achava superior. Por outro lado, as críticas que ele faz ao provincianismo, ao atraso brasileiro, são muito pertinentes. De alguma maneira, acho que isso torna a personalidade dele mais complexa. (CARVALHO, 2002a)

Esse orgulho se manifesta também numa crença no progresso e tecnologia, com atesta o Narrador em *Nove noites*. E no caso de Kurtz é importante lembrar que o motivo que as potências europeias alegavam para explorar economicamente os países da África era oferecer a estes povos as vantagens da civilização. Os dois homens, dois representantes da civilização, se descobriram incapazes de cumprir a sua missão: Kurtz enlouquece e se torna um tirano, Quain se suicida.

Mas, ao contrário de Kurtz, Quain não pretendia oprimir os povos que encontrava. Ele não pretendia impor a sua civilização aos índios, mas estudar a cultura deles. Seu interesse era conhecer a cultura dos índios

para poder inseri-los nas regras de sua disciplina, a etnologia. O aspecto positivo do trabalho do etnólogo não deixa, porém, de estar inscrito numa grande ambiguidade, que nasce de diversos paradoxos, que marcam a complexa relação entre o Ocidente e o outro.

### 2.1. Os Paradoxos do Antropólogo:

É possível perceber a complexa situação do antropólogo quanto a seu objeto de estudo através da análise de Silviano Santiago, a partir de *Tristes tropiques* de Lévi-Strauss,

O antropólogo seria a *consciência infeliz* do viajante e do colonizador europeu. Duplamente infeliz. Primeiro, porque é ele que descobre e presta contas ao Ocidente da destruição do Outro operada em nome da conquista etnocêntrica a que ele dá continuidade. Segundo, porque é ele que pode dar voz a um saber que está que “já morto” (o dos povos destruídos), e este saber – em nítida oposição ao seu - é de pouca utilidade para o país que o gerou e que se quer moderno. (SANTIAGO, 2002: 234)

O caráter ambíguo da atividade do antropólogo é destacado pelo próprio Lévi-Strauss. O selvagem é seu objeto de estudo, mas ele não deve ser tratado como objeto:

Si elle [l'ethnologie] s'est rendue capable de prendre des phénomènes humains une vue plus objective qu'on ne le faisait auparavant, elle doit cet avantage épistémologique à un état de fait dans lequel une partie de la humanité s'est arrogé le droit de traiter l'autre comme objet. (LÉVI-STRAUSS 1989 apud Todorov ,p. 215)<sup>8</sup>

O trabalho do antropólogo se constitui a partir desse e de outros paradoxos. Ele deve dar voz a um outro já destruído, ou em vias de destruição; ele traz informações sobre o passado para países que buscam não mais as suas raízes, mas o progresso e modernidade ocidental. Seu trabalho seria a “consciência infeliz do colonizador”, pois enquanto o colonizador destruía ou isolava os povos nativos de sua história e cultura, o antropólogo tenta compreendê-los. O trabalho dessa consciência infeliz

<sup>8</sup> Se ela [a etnologia] se tornou capaz de oferecer uma visão mais objetiva dos fenômenos humanos do que se fazia anteriormente, ele deve esta vantagem epistemológica a uma situação na qual uma parte da humanidade se deu o direito de tratar a outra como objeto. (tradução minha)

se depara, porém, com um novo paradoxo, já que a etnologia deve seu crescimento ao passado colonial.

Lévi-Strauss se inquieta com os paradoxos de sua atividade, que o levam a questionar sua posição de antropólogo e também a recepção que o trabalho antropológico recebia na Europa. No início de *Tristes tropiques* o autor relata a sua relutância em escrever sobre sua experiência no Brasil, a despeito (e talvez por causa) da extraordinária popularidade que os relatos de etnólogos e viajantes gozavam no período:

C'est un métier, maintenant, que d'être explorateur; métier que consiste, non pas, comme on pourrait le croire à découvrir au terme d'années studieuses des faits restés inconnus, mais à parcourir un nombre élève de kilomètres et à rassembler de projections fixes ou animées [...] grâce à quoi on remplira une salle, plusieurs jours de suite, d'une foule d'auditeurs auxquels platitudes et des banalités sembleront miraculeusement transmutes en révélations pour la seule raison qu'au lieu de les démarquer sur place, leurs auteurs les aura sanctifiées par un parcours de vingt mille kilometres (LÉVI-STRAUSS, 2010,p. 10)<sup>9</sup>

Intrigado com a fascinação que esses relatos exerciam sobre o público, ele decide analisar tal interesse como etnólogo. Para isso, usa como exemplo algumas tribos da América do Norte. Nestas tribos a posição social do indivíduo era determinada pelos rituais de iniciação de sua adolescência. Os rituais eram marcados por privações violentas, escolhidos pelo próprio indivíduo. Tais privações deveriam deixá-lo num estado próximo ao delírio, pois seria nesse estado que ele receberia a visita de um animal mágico. Esse animal seria seu protetor e determinaria a sua identidade, indicando que poderes particulares ele teria e o papel que ocuparia na sociedade tribal.

Strauss compara esse ritual à relação dos europeus com seus exploradores. As viagens e seus perigos seriam vistos como um ritual de iniciação particular, que confere poder e prestígio aos exploradores. O importante seria a aventura e o modo como ela representaria uma ruptura

---

<sup>9</sup> É uma profissão, agora, a de ser explorador; profissão que consiste não, como se poderia acreditar, em descobrir ao fim de anos de estudo fatos até então desconhecidos, mas em percorrer um número elevado de quilômetros e coletar projeções fixas ou animadas [...] graças a isso se enche uma sala, vários dias em seguida, de uma multidão de espectadores aos quais platitudes e banalidades pareceram miraculosamente transmutadas em revelações pela simples razão que no lugar de observá-las onde vivem, seus autores as santificaram por um percurso de vinte mil quilômetros. ( tradução minha)

momentânea com os limites da civilização ocidental. Os resultados científicos da empreitada não importariam para o público.

Vis-à-vis des resultats qu'on voudrait appeler rationnels de ces aventures, la société affiche une indifférence totale. Il ne s'agit ni de découverte scientifique, ni d'enrichissement poétique et littéraire[...] C'est le fait de la tentative qui compte et non pas son objet. (idem, 40)<sup>10</sup>

A provação à qual os exploradores modernos se submetem, e que tanto fascina o público, refletiria ainda certa mistificação do grupo por ele mesmo. Ela mostra a relação ambígua do ocidental/ europeu com o mundo "selvagem". Um mundo que ele pretende valorizar, já que ele se tornou objeto de um estudo privilegiado, mas que só é estudado por ter sido dominado. O selvagem, a alteridade radical, enquanto estava no seu apogeu cultural, não inspirava simpatia, inspirava medo:

Car ces primitifs á qui il suffit de rendre visite pour en revenir sanctifié,[...] sont à des titres divers les ennemis d'une société qui se joue à elle-même la comédie de les anoblir au moment où elle achève de les supprimer, mais que n'éprouvait pour eux qu'effroi et dégoût quand ils étaient des adversaires véritables. ( idem ibidem 40)<sup>11</sup>

O outro só desperta interesse e se torna um exotismo fascinante quando foi castrado de seu poder como alteridade pelo avanço da sociedade ocidental. Este avanço insere o antropólogo num novo paradoxo, entre pureza e intercâmbio cultural. O contato com o ocidente fez com que as culturas primitivas perdessem, progressivamente, a sua individualidade e isso faz com que o objeto de estudo da antropologia se perca:

Quand fallait-il voir l'Inde, à quelle époque l'étude des sauvages brésiliens pouvait-elle apporter la satisfaction la plus pure, les faire connaître sous la forme la moins altérée ? [...] Chaque lustre en arrière

<sup>10</sup> Em relação aos resultados que se poderia chamar de racionais dessas aventuras, a sociedade mostra uma indiferença total. Não se trata da descoberta científica, nem de enriquecimento poético e literário.[...] É o fato da tentativa que conta, não seu objetivo. (tradução minha)

<sup>11</sup> Pois esses primitivos, aos quais é suficiente visitar para retornar santificado,[...] são sob diferentes aspectos os inimigos de uma sociedade que se engana com a comédia de enobrecê-los no momento em que ela termina de suprimi-los, mas que não sentia por eles que medo e nojo quando eles eram verdadeiros adversários. (tradução minha)

me permet de sauver une coutume, de gagner une fête, de partager une croyance supplémentaire. (idem, ibidem,42- 43)<sup>12</sup>

Lévi-Strauss sabe, porém, que uma viagem de volta ao passado não resolveria o problema do antropólogo como observador de costumes primitivos. O contato entre culturas se as perverte, é também o que nos permite compreender as outras culturas. Foi graças aos séculos de contatos, e aos estudos que nasceram destes contatos, que o antropólogo tem a capacidade de compreender o que vê,

Em fin de compte, je suis prisonnier d'une alternative : tantôt voyageur ancien, confronté à un prodigieux spectacle dont tout ou presque tout lui échappait – pire encore inspirait raillerie et dégoût ; tantôt voyageur moderne, courant après les vestiges d'une réalité disparue.(LÉVI-STRAUSS, 2010 :43)<sup>13</sup>

Mas as ambiguidades do papel do antropólogo não se encerram nessa questão. O objeto de estudo do antropólogo é o índio e sua cultura, mas todos os instrumentos teóricos e técnicos que ele utiliza para fazer contato com os índios são ocidentais. Sua ciência deve compreender o outro, resgatar a sua cultura, mas a compreensão da cultura indígena será feita por meio do saber ocidental e inserida em seu método científico. Um antropólogo recolhe os mitos dos índios, mas o conhecimento que nasce deles dependerá de uma teoria antropológica que os interpretará e classificará. A atividade do antropólogo pode parecer a mais perfeita demonstração de interesse pelo outro e, ao mesmo tempo, esta abertura para o outro só será possível a partir do momento em que a alteridade radical do selvagem possa ser inserida num discurso científico ocidental. O saber sobre o outro é articulado na linguagem do conquistador, para ser lido e estudado por ele.

Nesse contexto Buell Quain surge como representante de um saber ocidental, um tipo de saber que lhe permitia conhecer o outro. Sua morte poderia indicar o fracasso desse projeto de conhecimento, que se

<sup>12</sup> Quando se deveria ver a Índia, em que época o estudo dos selvagens brasileiros podia trazer a satisfação mais pura de conhecê-los em sua forma menos alterada? Cada lustro para trás me permite de salvar um costume, de ganhar uma festa, de partilhar uma crença suplementar. (tradução minha)

<sup>13</sup> Ao fim das contas, eu sou prisioneiro de uma alternativa: tanto ser o viajante antigo, confrontado a um prodigioso espetáculo em que tudo, ou quase tudo, lhe escapava – pior ainda lhe inspirava o riso e o nojo; tanto ser o viajante moderno, correndo atrás dos vestígios de uma realidade desaparecida. ( tradução minha)



depararia com os limites do próprio sujeito Quain e sua incapacidade de conviver com o outro e consigo mesmo sem o apoio da civilização.

Mas em *Nove noites* a questão que se desenha em relação a Quain não pode ser reduzida apenas a esse aspecto. O antropólogo não era como o personagem de Conrad antes mencionado, um homem integrado em sua cultura que tem de encarar o vazio e nem, como Kurtz, um colonizador opressivo. Buell Quain tinha uma característica comum a outros personagens de Carvalho: buscava o outro como meio de compreender a si mesmo e as zonas obscuras de sua personalidade.

## 2.2. Identidade e Alteridade em *Nove noites*:

A vida de Buell Quain foi marcada por viagens, tanto as que fez como antropólogo, como viagens pessoais. Tão pessoais que caberiam mal na rubrica de “viagens turísticas”, um tipo de viagem descrito por Segalen como “proxenetismo do exótico”. A respeito de Quain lemos em *Nove noites*,

Buell Quain também havia acompanhado o pai em viagens de negócios. Quando tinha catorze anos, foram a uma convenção do Rotary Club na Europa. Visitaram Holanda, a Alemanha e os países escandinavos. E daí em diante não parou mais de viajar. (CARVALHO, 2002, 64)

Ao terminar o ginásio, aos dezesseis anos, Buell já tinha atravessado os Estados Unidos de carro. Em 1929, antes de entrar para a universidade, passou seis meses na Europa e no Oriente Médio, percorrendo Egito, Síria e Palestina. Nas férias do ano seguinte, foi para a Rússia. Depois de prestar os exames, em fevereiro de 1931, embarcou numa viagem de seis meses, como marinheiro, num vapor para Xangai. Em 1935, estava em Nova York, e no ano seguinte, em Fiji. Numa carta à mãe de Buell, meses depois da morte do etnólogo, Heloísa Alberto Torres se dizia espantada com tanta coisa feita em tão pouco tempo: "Era tão moço e tinha visto tanto. Que vida extraordinária!". (idem, 29)

O fascínio que as viagens exerciam sobre Quain o conduz a uma vida de aventuras e também à sua profissão de antropólogo. Sobre este aspecto poderíamos considerá-lo como um amante do “exotismo”, no sentido que esta palavra tem em Segalen,

...la sensation d'Exotisme: qui n'est autre que la notion du différent, la perception du Divers ; la connaissance que quelque chose n'est pas soi-

même ; et le pouvoir d'exotisme, qui n'est que le pouvoir de concevoir autre. (SEGALEN, 2009, 41) <sup>14</sup>

L'exotisme n'est donc pas une adaptation ; n'est donc pas la compréhension parfait d'un hors soi-même qu'on étreindrait en soi, mais la perception aigu et immédiate d'une incompréhensibilité éternelle. (idem, 44) <sup>15</sup>

O exotismo seria a capacidade de conceber o outro, mas, ao mesmo tempo, a percepção da impossibilidade de absorver esse outro em si mesmo. Conceber o outro não é compreendê-lo. A plena compreensão do outro seria impossível, pois então o outro terminaria absorvido ao mesmo.

A sensação de estranhamento que nasce do contato com esse outro não absorvível seria positiva para Segalen. Ele considera a sensação causada pelo exotismo como uma das mais enriquecedoras ao indivíduo que a experimenta, já que ela abriria novas perspectivas para a relação do sujeito com o mundo e com ele mesmo.

Buell Quain parece buscar essa sensação de estranhamento causada pelo exotismo, mas seus objetivos e resultados são diferentes dos descritos por Segalen. Sua decisão de tornar-se antropólogo nasce de um impulso, em que se sente atraído por um mundo exótico, no sentido tradicional do termo. Ele teria falado dessa atração a Manoel Perna,

O paraíso, o sonho de aventura do menino antropólogo. Queria estudar zoologia, mas bastou um semestre na universidade para ter a revelação da vida por vir. Não sei o quanto você conheceu dele. Será demais lembrá-lo de que, em março de 1931, depois de passar pelos primeiros exames, e para comemorar o final do semestre, ele pegou um ônibus com alguns colegas até Chicago, onde beberam até cair e foram ao cinema? Como uma palavra de Deus, ele não podia esperar por aquilo. E até a noite em que me contou ainda não sabia o quanto havia do efeito da bebida no que viu. Na escuridão da sala de cinema, a luz de prata se acendeu na tela e uma vida impensada se descortinou diante dele, uma nova possibilidade e uma saída, como se um caminho inexplorado se abrisse à sua frente. Não fazia idéia do filme a que assistiria quando entrou no cinema, assim como não fazia idéia do destino que ali lhe era apresentado. Assistiu vidrado a uma história de amor no Pacífico Sul. A um amor proibido pelas leis de uma sociedade de nativos. Um amor condenado pelos deuses. Um tabu. Até a noite em que me contou suas lembranças, não sabia o quanto havia do efeito daquele amor proibido na própria vocação. Ao sair do cinema, lembrava-se apenas dos corpos dos nativos delineados pelo sol e pela água, as gotas de prata, como pérolas, nos corpos refletidos de sol contra o céu. Iria ao encontro deles. Saiu do cinema determinado. Já não falava com ninguém. Seus colegas não viam o que ele via. O mundo ficou diferente. O mundo já não era ali. Estava em outro lugar. (CARVALHO, 2002, p. 47/48)

<sup>14</sup> ...a sensação do Exotismo: que não é outra que a noção do diferente, a percepção do Diverso; o conhecimento de alguma coisa que não é a si mesmo; o poder do exotismo, não é que o poder de conceber o outro. (tradução minha)

<sup>15</sup> O exotismo não é, portanto uma adaptação, não é a compreensão perfeita de um fora de si que se absorverá em si, mas a percepção aguda e imediata de uma incompreensão eterna. (tradução minha)

Pelas referências de Perna, o filme que Quain assistiu deve ter sido *Tabu* de Murnau. Além do elemento exótico e da beleza dos corpos e do mar, mencionada por Perna, o filme de Murnau teria outros elementos para atrair o imaginário de Quain. Sua história de amor proibido fala do peso das leis sobre o indivíduo, através da história de um casal que ousa desafiar as leis do grupo para viver seu amor. A ilha de Murnau é uma versão ambígua do sonho de um paraíso original, para sempre perdido, no qual os homens viveriam num contato estreito com a natureza, longe dos limites impostos pela civilização.

O antropólogo Buell Quain teria nascido, portanto, da fantasia de um europeu sobre os trópicos. Uma fantasia que mostrava tanto a beleza de um mundo puro, quase intocado pela civilização ocidental, quanto a violência de uma sociedade que compele os indivíduos a papéis que eles não escolheram. Sob esse aspecto o paraíso de Quain, segundo Perna, seria uma determinada sociedade indígena “onde cada um decide o que quer ser, pode escolher sua irmã, seu primo, sua família e também sua casta, seu lugar em relação aos outros” (idem)

O sonho de Quain seria um mundo no qual se teria plena liberdade de tornar-se aquilo que se desejava ser, sem qualquer limitação de sangue ou casta. Como era impossível construir tal mundo, ele se contentava em procurar, entre os índios: “as leis que mostrariam ao mesmo tempo o quanto as nossas são descabidas (...)” (idem, 48).

O desejo do personagem de relativizar as leis de seu mundo, de mostrar, através das idiossincrasias de outras sociedades o quanto as nossas próprias leis são absurdas, pode parecer uma fantasia negativa utópica, mas este desejo se inscreve na lógica da própria antropologia. Lévi-Strauss, após preconizar que a atividade do antropólogo deve se isentar de julgamentos quanto às sociedades que estuda, descreve o modo como o estudo de outras culturas pode ser salutar para nossa sociedade “sans rien retenir d’aucune société, les utiliser toutes pour dégager ces principes de la vie sociale qu’il nous sera possible d’appliquer à la réforme de nos propres moeurs, et non de celles des sociétés étrangères » (LÉVI-STRAUSS, 2010) <sup>16</sup>

---

<sup>16</sup> Sem reter nada de nenhuma sociedade, utilizar todas para extrair delas esses princípios da vida social que nós poderemos aplicar a reforma de nossos próprios costumes, e não daqueles das sociedades estrangeiras. (tradução minha)

O trabalho do etnólogo implica, segundo Lévi-Strauss, numa habilidade semelhante àquela mencionada pelo sonho de Quain: perceber, através das leis dos índios, o absurdo de nossas próprias leis. Em Lévi-Strauss, porém, se tal absurdo não pode ser eliminado poderia ao menos ser mitigado, já que o estudo das leis de outros povos poderia fornecer princípios da vida social que levariam a uma reforma de nossa própria sociedade. A busca dos princípios da vida social reflete a crença do etnólogo europeu nas possibilidades científicas de sua disciplina. Segundo ele, o principal objetivo do etnólogo seria atingir certas formas de pensamento e moral que seriam universais para, através delas, responder a uma pergunta permanente da antropologia que seria o caráter universal da natureza humana.

O que sabemos de Buell Quain, pelo relatos de Perna e do Narrador, não mostra tal busca de um caráter universal da espécie humana, ou alguma esperança de melhorar, ao contrário. As palavras de Quain que lemos em *Nove noites* transmitem uma espécie de niilismo absoluto quanto à sociedade e seus valores. Este niilismo parece compor o quadro depressivo do personagem, então próximo ao suicídio, e de certo modo o justifica.

A atitude de Quain evidencia a tensão entre o desejo de ir sempre além, em sua busca de conhecimento, e o inevitável fastio que nasce desse conhecimento. O outro se torna algo conhecido, ao ser estudado, o exotismo cessa. O outro se torna banal. Um dos entrevistados do Narrador, o professor Luiz de Castro Faria, afirma que Buell Quain estaria cansado do mundo. Ele teria dito: “Castro Faria, eu não tenho mais nada a fazer no mundo, já vi tudo” (Carvalho, 2002, 42). Para o eterno viajante o mundo se tornou pequeno demais, e não revelava mais surpresas, aos 27 anos. Ele vivia um dilema semelhante ao do Holandês Voador, o capitão da lenda do navio-fantasma, mencionado num ponto do romance. Amaldiçoado pelo seu desejo de sempre viajar, ele não conseguia parar em nenhum porto. Sobre essa lenda Silvano Santiago faz uma observação acurada, que se aplica ao caso de Quain,

No momento em que esse código de conduta [da aventura] volta-se contra ele [...] o aventureiro será obrigado a ser um eterno viajante – um apátrida bastante próximo do corsário. Preso em seu barco e à constante mutabilidade da viagem. [...] Sem destino e sem descanso, solitário e sem terras, o capitão do navio-fantasma vê-se obrigado a viver em estado puro a ética da aventura - como uma maldição. (SANTIAGO, 2002, p. 230)

Assim, o que começa como aventura termina por se tornar uma prisão para o aventureiro. Para Quain tudo se tornou igual e entediante, sem que ele conseguisse descobrir, como diz Perna, um mundo capaz de abrigá-lo.

O desgosto com o “mesmo”, representado pela sua sociedade, que é incapaz de abrigá-lo, se estende também ao mundo, que apesar da sua diversidade parece estar cada vez mais parecido em toda a parte. O que para um estudioso da alteridade como o antropólogo, soa particularmente trágico, como diz Lévi-Strauss,

Voyages coffrets magiques aux promesses rêveuses, vous ne livrez plus vos trésors intacts. Une civilisation proliférante et surexcitée trouble à jamais le silence des mers.[...]...comment la prétendue évasion du voyage pourrait-elle réussir autre chose que nous confronter aux formes les plus malheureuses de notre existence historique ? Cette grande civilisation occidentale, créatrice des merveilles dont nous jouissons, elle n'a certes pas réussi à les produire sans contrepartie.[...] Ce que d'abord vous nous montrez, voyages, c'est notre ordure lancée au visage de l'humanité. (LÉVI-STRAUSS, 2010, p. 36)<sup>17</sup>

A expansão da sociedade ocidental, marcada pelo avanço do capitalismo e industrialização no século XX, deformou o que deveria ser um mundo diferente e puro. O sonho do paraíso perdido, da ilha mágica de *Tabu*, será conspurcado pelo avanço brutal do “progresso” ocidental. A história é escrita pelo olhar ocidental e cabe aos outros povos adequar-se aos seus parâmetros. A vida idílica dos índios, que tanto encantou Quain, não expressaria uma alteridade feliz, mas atraso cultural. Povos classificados como “primitivos” e sociedades “em desenvolvimento” têm que lutar para alcançar os padrões de modernidade e, nessa luta, são atingidos pelos “detritos da civilização”, de que fala Lévi-Strauss.

O terceiro mundo seria a outra face da desenvolvida Europa. O exotismo deixa de existir, substituído pela contemplação de uma miséria endêmica, semelhante àquela que a própria Europa se esforça em calar nas periferias de suas grandes cidades, habitadas, em geral, por imigrantes do terceiro mundo.

Tanto Lévi-Strauss como Quain pertenciam a países desenvolvidos e relevantes no cenário mundial. É provável que a mistura de admiração e repulsa que Strauss sente pelo lixo que a extraordinária civilização ocidental espalha pelo mundo, não fosse muito diferente dos sentimentos de Quain. Quain, um americano

---

<sup>17</sup> Viagens cofres mágicos de promessas sonhadoras, vocês não entregaram mais os seus tesouros intactos. Uma civilização que prolifera excitada perturbou para sempre o silêncio dos mares. [...] como a pretensa evasão da viagem pode ter sucesso em outra coisa além de nos confrontar as formas mais infelizes de nossa própria existência histórica? Essa grande civilização ocidental, que criou as maravilhas que nós gozamos, não pode criá-las sem produzir uma contrapartida. É isso que você nos mostra, viagens, o nosso lixo lançado no rosto da humanidade. (tradução minha)

orgulhoso de ser americano; um admirador do progresso, mas também um homem que se embrenhava, na busca do outro em estado puro, nas margens da civilização.

O mal-estar de Quain, tanto na civilização como fora dela, é demonstrado em outros momentos do livro. Manoel Perna fala a respeito do primeiro encontro com Quain:

O homem que chegou naquela tarde modorrenta de março era um homem atormentado. Na véspera de sua partida para a aldeia, ele estava apreensivo. E já não sei se era por não saber o que o esperava ou justamente por saber. Às vezes, me pergunto em que momento ele passou a imaginar o que ninguém ali seria capaz de imaginar, e até que ponto não teria vindo para morrer. (CARVALHO, 2002, p.26)

A suspeita de Perna é reafirmada pelo Narrador,

Ao receberem a notícia, alguns colegas da Universidade de Columbia, em Nova York, chegaram a especular que a sua vinda ao Brasil já fizesse parte de um processo suicida deliberado, outros suspeitaram que tivesse sido assassinado. (idem, p. 16)

O mal-estar existencial de Quain desperta a suspeita de que sua vinda para o Brasil fizesse parte de um processo suicida deliberado. Que, como disse Perna, ele tivesse vindo a Carolina para morrer. Mas porque ele precisava estar entre os índios Krahô para se matar? Ainda que sua profissão fosse a de antropólogo, ele poderia ter recusado a missão e voltado para os Estados Unidos ou se matar no Rio de Janeiro antes de viajar. A suposição de que Quain tenha escolhido deliberadamente a selva como cenário para seu suicídio levanta diferentes possibilidades – como usual no labirinto que é a trama de *Nove noites*.

Uma hipótese seria que o mal-estar de Quain com seu mundo fosse tão grande que ele quisesse fugir dele mesmo na morte. Por isso escolhesse os Krahô e a selva para morrer. Outra possibilidade seria que a estada na selva fosse a sua última chance. Na estada entre os krahô ele tentaria aplacar suas angústias, decidido já, caso tudo fracassasse, ao suicídio. Mais provável, porém, caso o suicídio rondasse a mente de Quain desde sua chegada a Carolina, é que ele buscasse entre os Krahô o impulso que lhe faltava para dar fim aos seus dias. O apego à vida, que talvez se manifestasse em circunstâncias amenas, se tornaria mais frágil nas condições de vida árduas e estranhas da aldeia. O apoio grupal, a que se referia Candido, e que poderia mascarar a angústia de Quain, o levando

a protelar o suicídio, não existiria. Ele estaria só com seus demônios, cercado de um mundo absolutamente estranho, no qual todo apoio grupal estaria cortado.

Outro motivo que poderia contribuir para o mal-estar de Quain ao chegar a Carolina seria a sensação de fracasso. A missão entre os Krahô não era o objetivo inicial do antropólogo, mas uma segunda opção depois do fracasso numa incursão entre os Trumai.

Quando chegou ao Brasil o etnólogo pensava em pesquisar os Karajá, mas mudou de planos e decidiu pesquisar os Trumai. Estes índios, inacessíveis no Alto Xingu, eram desafio muito maior que os índios Karajó, já conhecidos e aculturados. O etnólogo não calculou a dimensão do desafio a que se determinara ao iniciar sua expedição,

Sua expedição solitária aos Trumai ao longo de 1938 foi marcada por percalços, imprevistos, frustrações e contrariedades, que terminaram, com a interrupção da sua pesquisa de campo, a indisposição com os órgãos governamentais do Estado Novo e a volta forçada ao Rio de Janeiro, em fevereiro de 1939. Um golpe que abalou ainda mais o seu já instável estado de espírito. (ibidem, 16)

O motivo do fracasso da expedição foi a falta da documentação adequada, o que levou o etnólogo a ser chamado novamente para o Rio de Janeiro em 1939. A frustração de Quain por abandonar os Trumai ocorreu não apenas pelo interesse científico do projeto, mas também por uma identificação entre ele e seu objeto de estudo.

No passado guerreiros temidos, os Trumai estavam em vias de extinção quando Quain inicia seu trabalho. Viviam acuados. Seu temor não era tanto dos brancos, mas de tribos inimigas, em especial dos Kayabi. Os índios Trumai viviam num clima de histeria, nas palavras de Quain, esperando a qualquer momento um ataque de seus inimigos. Um galho quebrado era motivo para pânico.

Nas primeiras semanas entre os Trumai, Quain sentiu-se desconfortável, tanto pelo clima de terror coletivo, como pela sua repulsa inicial pela tribo:

O fato é que no começo Quain achou os Trumai "chatos e sujos" ("Essa gente está entediada e não sabe"), o contrário dos nativos com quem convivera em Fiji e que transformara num modelo de reserva e dignidade. Julgava os Trumai por oposição a sua única outra experiência de campo: "Dormem cerca de onze horas por noite (um sono atormentado pelo medo) e duas horas por dia. Não têm nada mais importante a fazer além de me vigiar. Uma criança de oito ou nove anos parece já saber tudo o que precisa na vida. Os adultos são irrefreáveis nos seus pedidos. Não gosto deles. Não há nenhuma cerimônia em relação ao contato físico e, assim, passo por

desagradável ao evitar ser acariciado. Não gosto de ser besuntado com pintura corporal. Se essas pessoas fossem bonitas, não me incomodaria tanto, mas são as mais feias do Coliseu". O etnólogo comparava os mirrados Trumai aos homens musculosos de Fiji, que ele havia retratado em seus desenhos e fotografias.(CARVALHO, 2002, p. 54)

Apesar de sua impressão inicial, Buell Quain se adaptou logo aos Trumai. Em dois meses estava integrado, e passa a se interessar pela cultura e destino da tribo. No relato de Perna, o interesse de Quain pelos Trumai nasce pela coincidência entre os sentimentos, os mais íntimos, do antropólogo, e certos elementos da cultura da tribo. Segundo Quain, os Trumai teriam um temperamento suicida. O etnólogo chega a essa conclusão ao observar, atônito, que, apesar da tribo estar em vias de extinção, os Trumai continuavam a fazer abortos e a matar recém-nascidos. Para ele, os índios viviam um processo de autodestruição, que implicaria numa espécie de suicídio coletivo:

"O importante" ele me disse na primeira noite em Carolina, sem que eu pudesse entender do que realmente falava, "é que os Trumai veem na morte uma saída e uma libertação de seus temores e sofrimentos" [...] Não era à toa que matavam recém-nascidos. Pior era nascer. Ele me disse: uma cultura está morrendo. Agora penso em suas palavras cheias de entusiasmo e tristeza, me parece que ele tinha encontrado um povo cuja cultura era a representação coletiva do desespero que ele próprio vivia como um traço de personalidade. (Idem, 57)

A experiência entre os Trumai permitiu a Quain identificar traços de sua personalidade que expressavam seu profundo desconforto com o mundo. Tal desconforto em relação ao mundo teria sido importante na sua vocação de antropólogo, como vimos, mas esta escolha não era desprovida de riscos, pois a própria antropologia podia aumentar a sua sensação de deslocamento. Lévi-Strauss descreve como a atividade do etnólogo, que abandona a sua cultura por longos períodos, inserindo-se nas culturas que estuda, é suscetível de provocar uma perda de identidade e de raízes,

Tout en se voulant humain, l'ethnologue cherche à connaître et à juger l'homme d'un point de vue suffisamment élevé et éloigné pour l'abstraire des contingences particulières à telle société ou telle civilisation. Ses conditions de vie et de travail le retranchent physiquement de son groupe pendant de longues périodes ; par la brutalité des changements auxquels il s'expose, il acquiert une sorte de déracinement chronique : plus jamais il ne se sentira chez lui nulle part, il restera psychologiquement mutilé.(LÉVI-STRAUSS, 2010, p. 57)

No caso de Quain a mutilação psicológica inerente à atividade do etnólogo parece ter acentuado uma crise de identidade anterior. Estar em meio ao outro, e



buscar leis diferentes das suas, seria para ele uma maneira de fugir de si mesmo. Como revela Perna,

Numa das vezes em que me falou de suas viagens pelo mundo, perguntei aonde queria chegar e ele me disse que estava em busca de um ponto de vista. Eu lhe perguntei: "Para olhar o quê?". Ele respondeu: "Um ponto de vista em que eu já não esteja no campo de visão". Eu poderia ter dito a ele, mas não tive coragem, que não precisava procurar, que se fosse por isso não precisava ter ido tão longe. Porque ele nunca estaria no seu próprio campo de visão, onde quer que estivesse, ninguém nunca está no seu próprio campo de visão, desde que evite os espelhos. Às vezes me dava a impressão de que, a despeito de ter visto muitas coisas, não via o óbvio, e por isso acreditava que os outros também não o vissem, que pudesse se esconder. O que eu vi, nunca falei. (CARVALHO, 2002, p. 111)

E,

Também demorei a entender o que ele queria dizer com aquilo, o que havia de mais terrível nas suas palavras: que, ao contrário dos outros, vivia fora de si. Via-se como um estrangeiro e, ao viajar, procurava apenas voltar para dentro de si, de onde não estaria mais condenado a se ver. Sua fuga foi resultado do seu fracasso. De certo modo, ele se matou para sumir do seu campo de visão, para deixar de se ver. (idem, 112)

Para Quain, a viagem não teria, como para Segalen, a perspectiva de enriquecer a si mesmo pelo contato com o outro. As viagens para Quain seriam um meio de fuga, no qual, fora de sua cultura, ele estaria fora de seu campo de visão. Mas, como nota Perna, ele jamais estava no seu campo de visão. Quain era o seu próprio estrangeiro. O choque com outras culturas seria um meio de encontrar a si mesmo ou de tentar novamente o contato consigo mesmo.

Slavoj Zizek (2002) fala da prática de automutilação como uma tentativa de atingir o real. Num mundo marcado pela virtualidade, no qual as relações do homem com o mundo e consigo mesmo são permeadas por simulacros, a dor física seria o último contato com o real. Cortar-se seria uma desesperada tentativa de atingir um contato com a sua identidade, pela imagem do sangue que corre, "Cutters<sup>18</sup> usually say that once they see the warm red blood flowing out of the self-inflicted wound, they feel alive again, firmly rooted in reality" (ZIZEK, 2002, p. 10)<sup>19</sup>

O contato com outras culturas e a falta de raízes proveniente dele, com sua mutilação psicológica, nas palavras de Lévi-Strauss, corresponderia em Quain, a uma desesperada tentativa de sentir-se atrelado ao mundo real. A mutilação

<sup>18</sup> A palavra *cutters* é utilizada em inglês para descrever os que praticam a automutilação através de cortes. Creio que a palavra em inglês expressa melhor tal conduta do que a simples menção a automutilação e, por isso, será mantida a palavra em inglês no texto.

<sup>19</sup> Os *cutters* usualmente dizem que quando vêem o sangue quente e vermelho fluindo da ferida que provocaram em seus corpos, eles se sentem vivos de novo, firmemente ancorados à realidade. (tradução minha)

psicológica do etnólogo corresponderia ao sangue dos *cutters*, em sua tentativa de sentir-se ancorado ao real. Como diz Perna, Quain saía de seu mundo na tentativa de que isso pudesse levá-lo para dentro de si mesmo, pois ele vivia fora de seu campo de visão. Mas talvez ele não tenha suportado entrar em si mesmo. Sua fuga era paradoxalmente uma busca de encontro consigo mesmo, na qual tentava entrar em si mesmo, mas temia o que podia encontrar.

Esse encontro, ao mesmo tempo ansiado e temido, com sua identidade torna-se ainda mais complexo pela desestabilização do próprio conceito de identidade.

Buell Quain viveu no começo do século XX, mas não seria anacrônico falar aqui da crise de identidade do homem contemporâneo. Afinal, o Buell Quain que conhecemos e estudamos é uma recriação do antropólogo suicida, transformado em protagonista de um romance contemporâneo. Um personagem influenciado pelo nosso tempo e pela subjetividade de seu autor, para o qual a ambivalência das identidades no mundo pós-moderno é um tema constante.

Do conhece-te a ti mesmo socrático ao cogito de Descartes, o sujeito situa-se no centro da tradição filosófica ocidental, sendo o processo de autoconhecimento uma etapa fundamental na aquisição de uma identidade. O conhece-te a ti mesmo, frase escrita no Oráculo de Delfos e incorporada por Sócrates a seus ensinamentos, depende de duas constantes: da capacidade humana de conhecer e, sobretudo, de uma identidade estável e passível de ser conhecida.

O mundo moderno, e o pós-moderno em particular, alteraram de modo radical a visão que o sujeito tem de si mesmo. Stuart Hall vê na Pós-Modernidade um descentramento do sujeito, sintetizado em três momentos. O primeiro seria o marxismo, que teria deslocado duas proposições chave da filosofia moderna: a ideia de uma essência universal do homem e que essa essência seria o atributo de cada indivíduo. Freud e o inconsciente constituem o segundo momento dessa ruptura:

A teoria de Freud de que nossas identidades, nossa sexualidade e a estrutura dos nossos desejos e processos psíquicos e simbólicos do inconsciente, que funciona de acordo com uma "lógica" muito diferente daquele da Razão, arrasa com conceito de sujeito cognoscente e racional provido de uma identidade fixa e unificada – o "penso, logo existo", do sujeito de Descartes. Este aspecto do trabalho de Freud tem tido também um profundo impacto sobre o pensamento moderno nas três últimas décadas. (HALL, 2006, p. 36)

Enfim, a linguística estrutural de Ferdinand Saussure levaria ao terceiro descentramento, ao mostrar que:

[...] nós não somos, em nenhum sentido, os “autores” das afirmações que fazemos ou dos significados que expressamos na língua. Nós podemos utilizar a língua para produzir significados apenas nos posicionando no interior das regras da língua e dos sistemas de significado de nossa cultura. A língua é um sistema social e não sistema individual. Ela preexiste a nós. Não podemos, em qualquer sentido simples, ser seus autores. Falar uma língua não significa apenas expressar nossos pensamentos mais interiores e originais; significa também ativar uma imensa gama de significados que já estão embutidos em nossa língua e em nossos sistemas culturais. (idem, 40)

Podemos notar aqui ecos das observações de Nietzsche sobre a origem da consciência através da língua e como esta origem implicaria numa espécie de “superficialidade” da consciência, que teria de se submeter às regras impostas a língua pelo grupo, isto é, pelo rebanho, nas palavras de Nietzsche. Como ele descreve no extenso e rico aforismo 354 de *Gaia Ciência*, no qual fala da consciência, da busca do conhecimento de si mesmo e de sua relação com a linguagem e o outro,

Du ‘génie de l’espèce. – Le problème de la conscience( ou plus exactement : de la conscience de soi) ne se présente à nous que lorsque nous commençons à comprendre en quelle mesure nous pourrions nous passer de la conscience[...] Car nous pourrions penser, sentir, vouloir, nous souvenir, nous pourrions également ‘agir ‘ dans toutes les acceptions du mot, sans qu’il soit nécessaire que nous ‘ayons conscience’ de tout cela[...] *la conscience s’est seulement développée sous la pression du besoin de communication*, que, de prime abord, elle ne fut nécessaire et utile que dans les rapports d’homme à homme [...] et qu’elle ne s’est développée qu’en regard de son degré d’utilité dans ce domaine. La conscience n’est en somme qu’un réseau de communications d’homme à homme.[...] Car, je le répète, l’homme comme tout être vivant pense sans cesse, mais ne le sait pas ; la pensée consciente n’en est que la plus petite partie, disons : la partie la plus médiocre et la plus superficielle ; - car c’est cette pensée consciente seulement qui s’effectue en paroles, c’est-à-dire en signes de communication par quoi l’origine même de la conscience se révèle.[...] – Mon idée est, on le voit, que la conscience ne fait pas proprement partie de l’existence individuelle de l’homme, mais plutôt de ce qui appartient chez lui à la nature de la communauté et du troupeau[...] donc chacun de nous, malgré son désir de *se comprendre* soi-même aussi individuellement que possible, malgré son désir < de se connaître soi-même> , ne prendra toujours conscience que de ce qu’il y a de non-individuel chez lui, de ce que est <moyen> en lui, - notre pensée elle-même est sans cesse en quelque sorte écrasée par le caractère propre de la conscience, par le <génie de l’espèce>... (NIETZSCHE, 1993, 218-221, grifos do autor)<sup>20</sup>

<sup>20</sup> Do gênio da espécie. – O problema da consciência ( ou mais exatamente: da consciência de si) só se apresenta a nós quando compreendemos em que medida nós poderíamos nos passar da consciência. [...] Pois poderíamos pensar, sentir, querer, nos lembrar, nos poderíamos igualmente ‘agir’ em todas as acepções da palavra, sem que tivéssemos consciência de tudo isso.[...] a consciência só se desenvolveu pela pressão da necessidade de comunicação, e, num primeiro momento, ela não foi necessária e útil que nas relações de homem para homem. [...]e ela não se desenvolveu que em relação a sua utilidade nesse campo. A consciência não é, em suma, que uma rede de comunicações homem a homem. [...]Porque, eu repito, o homem como todo ser vivo pensa sem cessar, mas ele não sabe; o pensamento consciente não é a menor parte, digamos: a parte mais medíocre e a mais superficial; - pois é apenas este pensamento consciente que se efetua em palavras, isso quer dizer, em signos de comunicação pelos quais a origem mesmo da consciência se revela.[...]- Meu ideia é, como se vê, que a consciência não faz propriamente parte da existência individual do homem, mas antes daquilo que nele pertence a comunidade e ao rebanho. [...] portanto cada um de nós, a despeito de seu desejo de compreender a si mesmo, não terá consciência que daquilo que é não individual nele, daquilo que é ‘médio’nele, - nosso pensamento ele mesmo é, sem cessar de qualquer modo esmagado pelo caráter próprio da consciência, pelo gênio da espécie. (tradução minha)

Vemos no aforismo de Nietzsche uma prefiguração dos descentramentos do sujeito descritos por Hall. A linguagem se torna em Nietzsche, como na modernidade, não mais um discurso que o indivíduo possui mas um discurso que possui o indivíduo. Suas reflexões sobre uma consciência estruturada por palavras, e incapaz de dar conta de tudo que o indivíduo pensa, anunciam o inconsciente freudiano e a inquietante descoberta do “estrangeiro em nós”, como diz Kristeva. Assim, todas as tentativas de autoconhecimento estariam fadadas ao fracasso, pois jamais conhecemos de nós mesmos algo além do permitido pela língua que forma a nossa consciência, que é incapaz de abarcar todas as esferas da psique humana. No aforismo de Nietzsche devemos destacar também o papel fundamental que o outro tem na formação do olhar que temos sobre nós mesmos e no desenvolvimento de nossa personalidade e consciência.

Em nossos dias as crises do sujeito descritas por Hall, se unem à volatilização das relações sociais presentes na pós-modernidade. As expectativas de vida sólidas, presentes ainda no mundo moderno, tornam-se fluídas na pós-modernidade. É o que observa Bauman ao comparar as identidades modernas e pós-modernas,

O projeto moderno prometia libertar o indivíduo da identidade herdada. Não tomou, porém, uma posição firme contra a identidade como tal, contra se ter uma identidade, mesmo uma sólida, exuberante e imutável identidade. Só transformou a identidade, que era questão de atribuição, em realização – fazendo dela, assim, uma tarefa individual e da responsabilidade do indivíduo. (BAUMAN, 1998, p.30)

Portanto, na modernidade a questão da identidade não chegou a entrar numa verdadeira crise, ao contrário. A utopia da modernidade era a de que passaria ao indivíduo, e não mais a uma ordem social estática, o direito de determinar a sua própria identidade. Assim, a sociedade indígena ideal, descrita por Buell Quain, na qual cada um escolheria a sua própria identidade, não estava tão longe dos sonhos do mundo moderno. Na pós-modernidade, porém, a ideia de uma identidade sólida tende a perder sua base,

Na sociedade moderna, [...] era escolha volúvel individual, que precisava inventariar sua vida, assim como observar os ‘pré-requisitos’ funcionais - que, em diversos sentidos, tinha de encarar, para usarmos a apropriada frase de Durkheim, como ‘maior do que si próprio’.

[...] o contexto da vida pós-moderna não passa na prova. OS projetos de vida individuais não encontram nenhum terreno estável em que acomodem uma âncora ,

e os esforços de constituição da identidade individual não podem retificar as conseqüências do “desencaixe”, deter o eu flutuante à deriva.(idem, 32)

A obra de Bernardo Carvalho reflete, com grande acuidade, a crise de identidade pós-moderna, tema presente em todos os seus livros. Como descreve Beatriz Resende:

Romancista que de *Os bêbados e os sonâmbulos* (1996) para *As iniciais* (1999) radicaliza a abordagem do tema de identidades, no primeiro, evolui para a perda de identidade em personagens designados apenas por iniciais. Entre processos paranóicos e mistificações diversas, na obra de Bernardo Carvalho, identidades pessoais, de gênero, geográficas, espaciais ou temporais são questionadas em construções que evidenciam sempre o quanto é fictício o texto ficcional. (RESENDE, 2008, p. 78)

Os textos de Carvalho além de mostrarem o quanto é fictício o texto ficcional expressam uma angústia ainda mais profunda: a de perceber que toda identidade é, em muitos aspectos, ela mesma uma ficção. Afinal, o que é nosso? Nosso nome, que nos constitui aos olhos da lei, não foi escolhido por nós e sua existência independe de nossa vontade. O pertencer a um estado ou povo é algo ainda mais vago e mutável, como mostra Bauman ao falar da sua ambígua posição: um polonês exilado, que não se sente mais totalmente polonês, e um inglês naturalizado, que não se sente realmente inglês. Mesmo o gênero sexual não é um absoluto, como mostram os transexuais. O que resta então? Num mundo no qual a verdade deixou de ser absoluta, a busca do verdadeiro “eu” tornou-se uma ficção. Uma busca destinada, sempre, a respostas insatisfatórias (caso comum nos romances de Carvalho), pois, como diz Nietzsche e em seguida Freud, é impossível conhecer-se por completo. O conhece-te a ti mesmo nos mostra um abismo, no qual se conhecer é admitir o que há de estranho e incognoscível em nós.

O romance *Teatro* (1998) de Bernardo Carvalho é um bom exemplo de como essa problemática do eu e de sua relação com o outro é desenvolvida na obra do autor. O livro é dividido em duas partes “Os são” e “O meu nome”, nas quais um jogo de espelhos faz com que um relato ilumine as ambiguidades do outro, num terreno volátil em que a verdade nunca se entrega por completo. O complexo relato de “Os são”, marcado por elementos policiais e por um constante clima paranóico, muda de sentido quando lemos “O meu nome”. Mas, ao fim da segunda parte tudo se embaralha novamente.

O mundo de *Teatro* é marcado pela dualidade. O outro é representado não apenas pelo duplo paranóico, mas pelo estrangeiro. O mundo de “Os são” mostra

um país desenvolvido e poderoso, que é constantemente perturbado pela invasão dos outros, isto é, de estrangeiros, saídos do país pobre vizinho, que tentam atravessar, com grandes riscos, a fronteira altamente vigiada da nação rica. A dualidade México/Estados Unidos é evidente, mas ela não confere mais do que uma referência geográfica e política à realidade fluida de *Teatro*. Os são, os habitantes do grande país, e os outros, seus vizinhos, são tanto uma imagem da tensão entre os países ricos e o Terceiro Mundo quanto uma metáfora da relação de estranhamento e fascinação entre o eu e aquilo que lhe é estranho. O outro, que penetra insidiosamente nas fronteiras traçadas pela civilização, será objeto do ódio, da rejeição, mas também da utopia de um mundo mais puro. O outro que mostra ao “eu” o que ele tem de estrangeiro. Uma experiência que deve ter sido a de Buell Quain e que se manifestou de modo ainda mais brutal, na sombria figura de Kurtz de *Coração das Trevas*.

A temática do eu e do outro, presente na obra de Carvalho, é sintomática da crise pós-moderna de identidade e se reflete no papel que cabe ao outro no mundo contemporâneo.

O outro tem papel fundamental na configuração da identidade, como mostra a psicanálise, em particular Lacan, que descreve a importância do outro como espelho para a formação do eu. Num mundo em que parâmetros antes estáveis de identidade se dissolvem com facilidade, é compreensível a busca do olhar do outro como ponto de referência.

Mas buscar tal espelho se torna problemático dada a ruptura que o conceito de outro tem no mundo contemporâneo. Num mundo de identidades fluidas, o outro será o estranho, mas este estranho só existe em relação à própria identidade fluída do observador e, por isso, se torna tão volátil quanto este observador.

Segundo Baudrillard, a alteridade teria se transformado num objeto de consumo, cujo valor termina por se despir de todo o seu potencial perturbador para adequar-se a lógica de mercado, na qual a alteridade tornou-se um valor,

Acabou-se a alteridade bruta, a alteridade dura, da raça, da loucura, da miséria, da morte. A alteridade como tudo o mais, caiu sob a lei do mercado, da oferta e da procura. Tornou-se um gênero raro. Daí sua cota extraordinária na bolsa de valores psicológicos, na bolsa de valores estruturais. Daí uma simulação intensiva do Outro, notável na ficção científica, cujo problema crucial é sempre: Qual é o outro? (BAUDRILLARD, 1992, p.131)

Ambivalência dessa posição pode ser expressa pelo sujeito contemporâneo e seus jogos interativos. Como Bauman, Baudrillard vê na interatividade um sinal da volatilização do sujeito, que pode adquirir e abandonar com despreendimento identidades no mundo virtual.

Em toda essa dramaturgia artificial, alteridade desapareceu, mas o sujeito também tornou-se aos poucos indiferente a sua subjetividade, a sua alienação, assim como o animal político moderno torna-se indiferente a sua própria opinião. Ele se torna transparente, espectral [...] e por isso mesmo, interativo. Pois na interação, o sujeito ao é o outro de ninguém. Visto que ele é indiferente a si mesmo, é como se o tivessem hipostasiado vivo sem o seu duplo, sem a sua sombra, sem seu outro, A esse preço, ele se torna disponível para todas as combinações possíveis, para todas as conexões.

O ser interativo nasceu não de uma forma nova da troca mas do desaparecimento do social e da alteridade. É o outro de depois da morte do Outro e que já não é absolutamente o mesmo. É o outro que resulta da recusa do Outro. (idem, 132-133)

Obviamente, Baudrillard não afirma que as diferenças culturais tenham desaparecido, mas destaca o fato de que elas foram domesticadas pelo mundo contemporâneo, dissolvidas como bens no mercado de valores sociais. Louva-se o outro e deve-se aceitar a sua diferença, mas, ao mesmo tempo, há uma recusa a essa alteridade, que é classificada como uma categoria asséptica, inscrita na lógica plural do capitalismo pós-moderno. A relação entre alteridade e diferença é descrita como representativa desse paradoxo.

No mundo contemporâneo tudo “se fala em termos de diferença. Mas alteridade não é diferença. Pode-se até pensar que a diferença mata alteridade”(idem, 134). Afinal, a alteridade é algo específico, que não precisa do outro para se estabelecer, enquanto a diferença sempre se estabelece a partir de um outro, que servira de padrão em relação ao qual se estabelece o “diferente”. Como descreve com ceticismo Baudrillard,

Tal é a situação absurda da nossa “compreensão” altruísta, só comparável ao profundo desprezo que ela encobre: “Nós respeitamos sua diferença” – subentendido: já que vocês são subdesenvolvidos, é o que lhes resta, não vão perder com isso (os signos do folclore e da miséria são bons operadores de diferença). Nada revela mais desprezo, nada é mais desprezível. É a forma mais radical de incompreensão. [...] Quem pensa a diferença é antropologicamente superior (é claro, já que inventa a antropologia). Ele tem todos os direitos, já que é ele que os inventa. (ibidem, 139-140)

Constituir o outro como “diferente” seria um modo de neutralizar o poder da alteridade radical. Afinal, o que é diferente está longe de mim e não sou eu – não há qualquer risco de mistura. Zizek(2002) descreve como, num mundo cada vez mais

virtual, tende-se a fabricar réplicas que devem substituir o real, mas réplicas que são despidas do que o seu original tem de negativo ou perturbador. Assim, do mesmo modo que se fabrica um café sem cafeína ou um creme sem gordura, nasce o “outro sem alteridade”, o outro da diferença pós-moderna. Mas, todas as alteridades que não podem ser domesticadas seriam rejeitadas.

Bauman(2010), utilizando os conceitos de Lévi-Strauss, descreve duas estratégias para relacionar-se com o outro: a antropofágica e a antropoemica. Estas estratégias têm sido aplicadas alternadamente ou de modo complementar na modernidade, e têm a função de neutralizar o potencial “anárquico” do outro. Na antropofagia o outro é “devorado”, isto é, assimilado ao tecido social; já na antropoemica, ele não é digerido, mas vomitado. A antropoemia neutraliza o outro pela sua exclusão.

Tais posicionamentos podem ser encontrados desde o início da colonização. A atitude dos jesuítas e o processo de conversão seriam, assim, antropofágicos (por mais irônico que seja aplicar esta palavra a homens que lutaram contra, e que, por vezes, foram vítimas da antropofagia real). Já o colonizador genocida vomita o “estranho”, seja expulsando ou massacrando os índios.

Em nossos dias as duas posições são representadas pelo discurso liberal e pelo discurso racista nacionalista. O liberal tenta assimilar o diferente enquanto que para o racista nacionalista a assimilação do estrangeiro seria impossível e o único caminho a exclusão. Bauman nota, porém, uma interessante modificação no discurso racista. Mesmo o discurso racista incorpora, por vezes, a diferença como valor sem por isso abrir mão de segregar o diferente. Uma segregação que para os racistas torna-se ainda mais necessária pela disseminação do estrangeiro.

Bauman compara o estrangeiro com o elemento viscoso descrito por Sartre. O viscoso, ao contrário do líquido, causa desprazer. Nadar num lago seria uma experiência prazerosa, mas nadar num barril de mel seria angustiante. A causa da disparidade entre as duas sensações seria o caráter das duas substâncias. Na água, o corpo tem a sensação de atravessar o líquido, mas não se mistura com ele, o que não aconteceria com o visgo. O visgo não apenas deixa-se penetrar, mas se mistura ao sujeito. Não se pode apenas secá-lo, como ao sair da água.

No mundo contemporâneo o outro, o estranho, seria um elemento perturbadoramente viscoso. O outro penetraria no corpo social e poderia modificá-lo,



a despeito dele mesmo, como o visgo que adere à pele humana sem que se deseje isso. Como sintetiza Bauman,

No entanto, ao lado do colapso da oposição entre a realidade e sua simulação, entre a verdade e suas representações, vêm o anuviamento e a diluição da diferença entre o normal e anormal, o esperável e o inesperado, o comum e o bizarro, o domesticado e o selvagem – entre o familiar e o estranho, “nós” e os estranhos. Os estranhos já não são autoritariamente pré-selecionados, definidos e separados, como costumavam ser nos tempos dos coerentes e duráveis programas de constituição da ordem administrados pelo estado. Agora, eles são tão pobremente baseados tão erráticos e voláteis. [...] Os estranhos de hoje são subprodutos, mas também meios de produção no incessante, porque jamais conclusivo, processo de construção da identidade. (BAUMAN, 2010, 37)

O drama de Buell Quain, em sua fuga de si mesmo e na busca de um outro insubstancial pode ser, em parte, compreendida no quadro da crise geral do sujeito contemporâneo e o subsequente esvaziamento do outro que deveria lhe servir de espelho. Bernardo Carvalho se apropria do drama do antropólogo americano morto em 1939, para discutir questões relevantes em nossos dias. Sem abandonar as idiossincrasias do “cidadão Quain”, e os elementos pessoais inerentes ao seu drama, o autor os articula com a instabilidade geral de nosso mundo. Do mesmo modo que o sujeito pós-moderno se apresenta fluido e volátil, sendo visto através de identidades instantâneas, segundo Bauman, assim também surge a personalidade de Buell Quain, esfacelada entre relatos e hipóteses contraditórias. As contradições inerentes à vida de Quain são apropriadas por Carvalho que insere, desse modo, este quase romance histórico nos temas constantes de sua obra que são as tênues barreiras entre a verdade e a ficção e o vazio do conceito de identidade.

Um elemento em *Nove noites* surge como símbolo dessa desagregação do eu, tão importante na narrativa: o branco da baleia em *Moby Dick* de Herman Melville. Para um escritor detalhista como Carvalho, as referências literárias em seus textos não são apenas erudição vazia. Elas servem como comentários do não-dito, presente em todos os seus livros, explicitando escolhas narrativas e temas desenvolvidos na obra. Assim, o destaque dado à descrição da cor branca em *Moby Dick*, num momento importante da narrativa, deve ser analisado.

A referência situa-se no final do romance, mas em termos “cronológicos”, corresponderia aos primeiros passos da pesquisa efetuada pelo Narrador. Intrigado com a morte de Quain, ele decide investigar a vida do americano que teria pela pronunciado o nome de Quain. Sua investigação sobre o velho fotógrafo (Andrew Parsons) o leva a Rodrigo, o jovem que lia trechos de Conrad no hospital para

Parsons. Ele será o primeiro a informar o Narrador sobre a identidade de Parsons, um fotógrafo americano que emigrara para o Brasil antes da Segunda Guerra Mundial. Entre as peculiaridades do fotógrafo, cujo comportamento era instável, estaria a atenção que ele dedicava a uma mala, onde guardava suas fotografias. O velho “guardava a sete chaves” a mala e só a abria quando desejava, jamais para satisfazer a curiosidade dos outros. Ele levaria meses até mostrá-la ao rapaz,

Só depois de vários meses lendo sempre as mesmas histórias, as suas preferidas, *O companheiro secreto* e *Lord Jim*, de Joseph Conrad, ou o trecho em que Melville discorre sobre o branco — sobre a cor branca —, em *Moby Dick*, é que ele por fim me pediu que o ajudasse a tirar a mala de cima de um armário. Não sei o quanto aquele livro e aquela digressão sobre o branco podem ter contribuído para lhe despertar a vontade de rever as fotos. (CARVALHO, 2002, p. 152)

E o que diz Melville na digressão sobre a cor branca da baleia, neste trecho para o qual o autor, de forma tão clara, chama nossa atenção?

Na digressão Melville utiliza o branco da baleia para falar do efeito da cor branca sobre os homens. No terror que *Moby Dick* inspirava havia ainda, diz o narrador do romance de Melville, um outro elemento “uma outra ideia, ou antes, um vago e indizível horror que às vezes em sua intensidade superava tudo mais” (Melville, p. 158) e tal horror se relacionado à cor branca da baleia, que despertaria uma espécie de terror místico. A partir desse ponto ele começa a discorrer sobre o amplo valor simbólico do branco.

Primeiro, fala dos elementos positivos associados à cor. O branco seria símbolo da pureza e da realeza em várias culturas; a cor enalteceria a beleza dos objetos naturais como o mármore, as pérolas e as camélias. A cor branca torna-se símbolo do triunfo também entre as raças, dando ao homem branco o domínio ideal sobre todas as tribos de cor, afirma ele, não sem um claro olhar etnocêntrico.

Mas além das associações positivas, a cor branca é também associada a sentimentos negativos, como a náusea e o medo. Ele nota o caso do albino, que apesar de ser um homem tão bem formado como os outros, desperta horror apenas pela sua cor. Fala de animais, como o urso polar, nos quais a cor branca acentua o terror que inspiram e também da brancura do cadáver. Os fantasmas e espíritos são usualmente

representados como formas insubstanciais e brancas, lembra o autor. O que o leva a buscar uma hipótese que explique os sentimentos contraditórios ligados ao branco.

Será porque, pelo que tem de indefinido, projeta a sombra sem coração dos vazios e imensidades do universo e assim nos apunhala pelas costas com a ideia de aniquilamento, no momento em que contemplamos as brancas dobras da Via Láctea? Ou será antes porque em essência o branco não tanto uma cor visível como a ausência de cor e ao mesmo tempo a concreção de todas as cores? Será por essa razão que existe um silêncio ermo cheio de significação numa ampla paisagem de neve [...] E ainda mais, quando consideramos que o mistério cromático, ou seja o grande princípio da luz, permanece para sempre branco ou incolor, em si mesmo, e que se atuasse sem ter ponto de apoio na matéria, tocaria todos os objetos, fossem tulipas ou rosas com sua própria tonalidade vazia, chegamos a conclusão de que afinal de contas o universo é como um leproso; e como os bisonhos viajantes da Lapônia, que não querem usar óculos de cor, o viajante descrente sente-se cegar diante da mortalha monumental que envolve todas as perspectivas que o rodeiam. (Melville, 162-163)

Ao fim da extensa digressão, Melville aponta o vazio como elemento central na força simbólica associada ao branco e do terror que ele inspirava. Refração de todas as cores, o branco é a um só tempo todas as cores e nenhuma delas. A aparência do branco corresponde ao vazio total e por isso a cor pode ser comparada à pureza e à divindade. Todavia, a indeterminação que forma a cor branca desperta também aversão, pois ela evidencia o vazio. O vazio absoluto, no qual todas as coisas se dissolvem, seja uma cidade sob a neblina ou uma paisagem sob a neve. O branco, com sua aparência pura, seria na verdade uma espécie de lepra, que dissolve todas as coisas num manto informe e opaco. Seria possível compará-lo à ação do visgo, como descrita por Sartre, sendo que no branco a sua capacidade de penetrar uma forma e deformá-la seria mais intensa. O branco seria o símbolo do vazio.

A cor branca da baleia surge como símbolo da indefinição existencial e do vazio subjetivo dos personagens de *Nove noites* e do próprio homem contemporâneo. O branco simbolizaria tanto o vazio de Quain, incapaz de aceitar a si mesmo ou de encontrar um mundo que o abrigue, quanto o de Perna e do Narrador, obcecados com uma verdade fugidia. Obcecados em compreender uma identidade que se revela tão vazia quanto o branco terrível da baleia.

Quanto a Andrew Parsons e a sua fixação nesse trecho de Melville seria interessante observar algumas hipóteses. O cuidado de Carvalho com sua literatura impõe um olhar atento às possíveis associações de Parsons com o branco de Melville e as obras de Conrad mencionadas. As duas obras de Conrad, mencionadas entre as favoritas de Parsons, *Lord Jim* e *O companheiro secreto* são, como já mencionado, textos associados à questão do outro como duplo e a troca de identidade. O outro surge como uma parte ameaçadora e recalcada do próprio sujeito nestes textos. Em *O companheiro secreto*, temos a fascinação do capitão pelo fugitivo, que parece funcionar como seu duplo. Em *Lord Jim* temos a duplicidade do protagonista, que descobre em si mesmo traços que desconhecia e tenta criar um duplo ao mudar de vida, apagando a sua primeira existência, na qual ele tinha decepcionado seus próprios padrões morais. Estabelece-se, ainda, uma relação de espelho entre Jim e dois personagens: o perfeito capitão Brierly e o bandido Brown.

Em relação à digressão sobre o branco de Melville, vemos que ela confluuiu para uma síntese, na qual o motivo do horror, despertado pela cor branca, seria a associação desta cor ao vazio. O branco seria ao mesmo tempo uma cor ausente e a soma de todas as cores. Ao observar a temática desses três trechos, traços do ambíguo personagem que é Andrew Parsons começam a surgir. O personagem parece ser um homem obcecado pela questão do outro e do duplo; pelo vazio de ao mesmo tempo ser várias coisas e nada ser.

A fixação no tema do duplo e no vazio representado pelo branco sugere que o fotógrafo deve ter experimentado algo semelhante em sua vida. É possível ver nele uma espécie de duplo fantasmático de Buell Quain, alguém que teria assumido em si mesmo parte da identidade de Quain. Seguindo as pistas do Narrador e de Perna, é possível reconstituir a trajetória do fotógrafo. Parsons teria emigrado para o Brasil sem motivo aparente, isto é, sem outro motivo além da morte de Quain e por décadas permaneceu no Brasil apesar de, segundo seu filho, detestar o país. Pela mesma lógica que leva Lord Jim a fugir de sua vida anterior nos confins da civilização para purgar erros do passado, Parsons parece fugir de uma culpa, provavelmente relacionada a Buell Quain e ao seu suicídio.

Ao abandonar a sua vida nos Estados Unidos e escolher viver num país que detesta apenas pela associação deste com Quain, Parsons estaria abdicando de sua identidade para, num processo de luto, incorporar parte da vida que seria de Quain. Os interesses do fotógrafo, inclusive em literatura, parecem cumprir esse mesmo papel. Ele tem várias fotos de índios, que mostra a Rodrigo pouco depois da leitura do trecho de *Moby Dick*. Além disso, os livros mencionados são marcados pelo mar. Todos são histórias de marinheiros, contadas por marinheiros, e que têm parte da ação no mar. Ora, Buell Quain havia sido em sua juventude marinheiro. Em sua vida de viagens e aventuras parecem ecoar as histórias de Conrad e Melville (eles mesmos marinheiros). Como diz Ismael, narrador de *Moby Dick*, nas primeiras páginas do livro: quando ele queria viajar, ele se engajava num navio. O mesmo poderia ser dito de Quain, que obteve, em sua profissão de antropólogo, o motivo adequado para justificar a sua ânsia por viagens. O seu desejo de estar sempre “fora de seu campo de visão”.

É bom lembrar que Manoel Perna compara Quain, quando chega a Carolina, ao capitão de um navio, com seu chapéu branco. Seria uma lembrança do jovem Jim de Conrad, fugindo de um canto a outro do mundo em busca de redenção? Teria sido a mistura de culpa e desejo de redenção presente em *Lord Jim* que atraíram Parsons para a obra, fosse pela lembrança de Buell Quain ou pelos traços de Quain que ele incorporou em sua personalidade?

As poucas referências que temos sobre Andrew Parsons sugerem que sim. Ele se tornaria um reflexo de Quain, imolando a sua própria identidade em função de uma identificação com o antropólogo morto. Um trágico processo de luto e culpa, em que o velho americano tenta superar o vazio branco de sua personalidade, que por ser múltipla se esfacela entre diferentes faces do eu

No próximo tópico a questão de identidade continuará a ser tratada através do que se configura como a alteridade radical em *Nove noites*: os índios.

### 3. A REPRESENTAÇÃO DO ÍNDIO EM NOVE NOITES:

A representação do índio ocupa lugar de destaque na literatura brasileira. Do bruto canibal, cuja humanidade era posta em dúvida nos primeiros dias da colonização ao selvagem ideal do *Manifesto Antropófago*, o índio sempre teve papel importante na literatura brasileira.

Elemento nativo das terras brasileiras, o índio já foi objeto de diversas idealizações. Para Mário de Andrade o indígena anárquico de *Macunaíma* será um símbolo do brasileiro, o herói, como “o herói de nosso povo” como seu autor o descreve. Mas muito antes de Andrade, o índio já surgia como símbolo do Brasil, como prova a sua apropriação pelo imaginário romântico.

Uma das mais célebres representações do selvagem como ideal do brasileiro primitivo é encontrada nos romances de José de Alencar. Numa época marcada pela valorização da identidade brasileira e pela volta ao passado, tão ao gosto da literatura romântica, Alencar transforma o índio num símbolo de brasilidade e faz do encontro de índios e brancos um mito formador da nação. Alfredo Bosi (2009) menciona a curiosa ambivalência desta recriação do selvagem feita por Alencar.

Impregnado de ideais nacionalistas, Alencar transforma o índio num herói ou heroína sublime (como Iracema), que serve de tronco e modelo para o povo brasileiro. Esse herói sublime será, porém, sempre submetido à ordem do colonizador português e com frequência vai imolar sua cultura, e a si mesmo, pelo colonizador. Bosi chama tal estratégia narrativa de o “mito sacrificial” de José de Alencar. No mito sacrificial, Alencar representa o holocausto dos índios, causado pela colonização, de modo simbólico, fazendo com que o índio seja sacrificado, mas de modo voluntário e por amor ao colonizador.

Mas os índios que não se coadunam com esse ideal de submissão, e lutam contra os portugueses, não gozam da simpatia do autor. Alencar não poupa as palavras mais violentas para descrevê-los: “aparecem marcados pelos epítetos de *bárbaros, horrendos, satânicos, carniceiros, sinistros, horríveis, sedentos de vingança, ferozes, diabólicos...*” (BOSI, 2009, destaque do autor). O índio perfeito em Alencar é aquele que se adapta a

moral europeia, que se cristianiza e ajuda placidamente o colonizador. Seria, como disse sarcasticamente Oswald de Andrade no *Manifesto Antropófago*, o índio vestido de senador do Império.

Bosi contrapõe a visão sublimada das relações entre portugueses e bom-selvagens, presente em Alencar, à poesia indianista de Gonçalves Dias, escrita uma geração antes da obra de Alencar. Em Dias, vemos a mesma idealização do selvagem, que surge como modelo de virtude e honra (como em *I-Juca-Pirama*), mas o índio de Dias não será conivente com a colonização. A colonização portuguesa é descrita como um processo de genocídio, e o colonizador português como “*velho tutor avaro, cobiçoso da beleza de sua pupila, a América*” (BOSI, 2009, 186, destaque autor). As diferentes visões da colonização e dos índios expressas pelo romancista e pelo poeta, refletem tanto o momento político em que eles se formaram quanto o papel que conferem ao índio, como símbolo da nação brasileira:

O jovem Gonçalves Dias ainda estava próximo, no tempo e no espaço, do nativismo exaltado latino-americano. Talvez a familiaridade do maranhense com a luta brasileiros e *marinheiros* que marcou nas províncias do Norte os anos da Independência explique a aura violenta e aterradora que rodeia aqueles versos de primeira mocidade. Em Alencar, ao contrário, a imagem do conflito retrocederia para épocas remotas passando por um decisivo processo de atenuação e sublimação. [...] O nacionalismo dos dois, aparentemente comum, merece uma análise diferencial, pois forjou-se em cadinhos políticos diversos. [...] Em direção oposta à dos *Primeiros Cantos* e dos *Timbiras* [de Gonçalves Dias], o romance histórico de Alencar voltou-se não para a destruição das tribos tupis, mas para a construção de um novo ideal de nacionalidade: o Brasil, que emerge do contexto colonial. (BOSI, 2009, 185-186)

As rupturas estéticas e ideológicas promovidas pelo movimento Modernista brasileiro mudariam, de forma drástica, a visão romântica do índio. O principal símbolo desta mudança é o *Manifesto Antropófago*. Ele torna o índio, o canibal, a expressão de uma visão de mundo que inverteria a colonização e a lógica ocidental que são satirizadas pelo movimento:

Só a antropofagia nos une. Socialmente. Economicamente. Filosoficamente. [...]  
Só me interessa o que não é meu. Lei do homem. Lei do antropófago. [...]  
Nunca fomos catequizados. Vivemos através de um direito sonâmbulo. Fizemos Cristo nascer na Bahia. Ou em Belém do Pará.

Mas nunca admitimos o nascimento da lógica entre nós. (ANDRADE O, 1928, 3)

Não se deve pensar que Oswald de Andrade acreditasse no mundo idílico que descrevia como o Brasil primitivo, ou que o manifesto fosse uma espécie de “utopia rousseauísta regressiva”(Costa Lima, 1991). Andrade não era tão ingênuo a este ponto. A metáfora da antropofagia em Oswald enfatiza “uma força primitiva de resistência à doutrinação promovida pelo colonizador. [...] antes um traço cultural que o produto de algum estoque étnico” (idem). O ato de devorar o outro deveria ser o símbolo de uma ruptura total com a cultura européia, mas ele afirma também a qualidade desta cultura já que o outro não deve ser excluído, mas incorporado através da antropofagia. Uma posição até certo ponto ambígua, pois o antropófago modernista incorpora em si, pela própria lógica da antropofagia, “aquilo que não é seu”, isto é a cultura ocidental do colonizador. Como nota Costa Lima,

Se é verdade que Oswald ironizava e desprezava velhas fórmulas que se consideravam necessárias para que a civilização chegasse aos trópicos – o embranquecimento da raça, as anquinhas postas aos instintos, a sisudez das barbas ancestrais- por outro é evidente que seu canibalismo simbólico se encarava a si mesmo com o depositário fiel dos valores ocidentais. Que significa fundamentalmente a metáfora antropofágica senão que as forças, a energia, a vitalidade do inimigo capturado serão incorporadas a seu devorador? (ibidem, 31)

Aqui, o índio surge mais uma vez como ser idealizado, ainda que o tipo de “idealização” dos modernistas seja radicalmente diferente daquele promovido pelos românticos. O índio se transforma em uma força anárquica, que deve pulverizar a lógica e as normas ocidentais. Esse caráter anárquico pode ser encontrado em uma das mais importantes representações do índio na literatura brasileira, o romance *Macunaíma* de Mário de Andrade.

Contemporâneo do *Manifesto Antropófago*, *Macunaíma* pode ser considerado a representação ficcional do selvagem anárquico idealizado pelo manifesto. Mário de Andrade se apropria da figura de *Macunaíma*, um mito comum a povos indígenas de vários países latinos, para construir um personagem que ele define, no início do romance como “herói sem nenhum caráter” e, em suas últimas páginas, como o “herói de nossa gente”.



Amoral, ilógico, perdido num mundo mítico que satiriza o Brasil dos anos 1920, *Macunaíma* se apresenta como uma representação do brasileiro. Alfredo Bosi descreve o interesse de Mário de Andrade como duplo: a recriação de um mito indígena, que o fascinava, e o desejo de pensar o povo brasileiro:

[...] nossa gente, percorrendo as trilhas cruzadas ou superpostas da sua existência selvagem, colonial e moderna, à procura de uma identidade que, de tão plural que é, beira a surpresa e a indeterminação; daí ser o herói sem nenhum caráter.

Compreender *Macunaíma* é sondar ambas as motivações: a de narrar, que é lúdica e estética; a de interpretar que é histórica e ideológica. (BOSI, 2003, 188)

O próprio Mário de Andrade definia seu livro como um “poema heróico-cômico”: “Um poema heróico-cômico, caçoando do ser psicológico brasileiro, fixado numa página de lenda, à maneira mística dos poemas tradicionais” (Andrade, M. apud Bosi, 2003). Na sátira de Andrade ao brasileiro, vemos o índio surgir mais uma vez como símbolo. O símbolo romântico é virado ao avesso, e mostra o que há de cômico e anárquico no “ser psicológico brasileiro”. O índio de Mário de Andrade tem tão pouco do indígena original brasileiro como os “senadores do Império vestidos de índios” de Alencar, mas em Andrade toda a pretensão a uma possível verossimilhança é anulada pelo caráter paródico da obra. O índio do Modernismo serve, do mesmo modo que o mito do bom-selvagem, como um espelho crítico da sociedade ocidental, sendo que no Modernismo a parodia ocupa o lugar da idealização presente no mito do bom-selvagem.

O uso da imagem do índio como símbolo preferencial do Modernismo teria sido influenciado, segundo Bosi, por diversas questões prementes nos anos 1920. A crise da sociedade ocidental, o pessimismo do período entre guerras e a ascensão do fascismo levam a uma progressiva descrença na razão, que pode ser vista na obra de Adorno e Horkheimer. Paralelamente, o racismo, supostamente baseado em “teorias científicas”, descreve a desigualdade das nações com base nas raças. O Brasil, país mestiço, estaria por tais teorias condenado a um irremediável fracasso. Ora, os modernistas, ao escolherem o indígena como símbolo criticam, ao

mesmo tempo, a sociedade da época e a mentalidade racista, que pregava a supremacia branca.

Outra vertente presente no período era a do primitivismo estético. Importante nas primeiras décadas do século XX, essa corrente estética fez com que a sociedade europeia passasse a valorizar as artes chamadas de “primitivas” (como a Arte Africana). A diferença estética da chamada arte primitiva em relação à tradição ocidental, instigou artistas que buscavam novos caminhos para a arte, e num momento em que a ascensão das vanguardas leva a uma crítica generalizada da arte acadêmica. O encontro com os ritmos e imagens das culturas não-europeias nesse momento de busca de novas linguagens para a arte teria sido “um encontro maravilhado”, nas palavras de Bosi (2003).

A civilização mais requintada conhece, entre dois terríveis conflitos interimperialistas, o encanto dos rituais simbólicos mais remotos, dos mitos e das manifestações folclóricas mais “estranhas”. Do pensamento selvagem, enfim batizado na época “mentalidade primitiva”.

Algo de comum ou, mais precisamente de analógico, vai-se articulando entre esse universo, colonizado e oprimido havia séculos, e as novas estéticas cujo horizonte de sentido era a denegação da mente racionalizadora imposta ao país inteiro desde que se consolidara o modo de viver e pensar capitalista. Nessa rede de afinidades entende-se o veio neo-indianista e neofolclórico do Modernismo brasileiro. (BOSI, 2003, 192)

Mas a idealização do elemento exótico, presente nas culturas ditas primitivas, não se restringe apenas ao início do século passado. Hal Forster(1996) vê sintomas desse tipo de idealização na arte atual. No capítulo “O artista como etnógrafo”<sup>21</sup> de seu livro *The Return of the Real*<sup>22</sup>, ele mostra como os artistas contemporâneos, ao se apropriarem dos “excluídos” socialmente como objeto preferencial, acabam incorrendo numa idealização. Seria uma *primitivist fantasy*<sup>23</sup> do outro que, por ser de algum modo diferente do modelo do homem ocidental, teria acesso mais fácil aos sentimentos e processos psíquicos primários, reprimidos no homem branco. Conhecer o outro seria um meio de penetrar no verdadeiro âmago da psique humana.

Often this realist assumption is compounded by a primitivist fantasy: that the other, usually assumed to be of color, has special access to primary

<sup>21</sup> No original: The artist as ethnographer.

<sup>22</sup> O retorno do real. (tradução minha)

<sup>23</sup> Fantasia primitivista. (tradução minha)

psychic and social processes from which the white man subject is somehow blocked – a fantasy that is fundamental to primitivist modernism as the realist assumption is to productivist modernism. (FORSTER, 1996, 175)<sup>24</sup>

Ele cita, entre outros exemplos, o caso de Freud em *Totem e Tabu*:

[...] discourses like psychoanalysis and disciplines like art history, [...] still often assume a connection between the (ontogenetic) development of the individual and the (phylogenetic) development of the species (as human civilization, world art, and so on). In this association the primitive is first projected by Western white subject as a primal stage in *cultural* history. ( Thus in *Totem and Taboo*[1913], with the subtitle “Some Points of Agreement between the Mental Lives of Savages and Neurotics”, Freud presents the primitive as “a well-preserved picture of an early stage of our development”. Again, this association of the primitive and the prehistoric and/or the pre-Oedipal, the other and the unconscious, is the primitivist fantasy.(idem, 178)<sup>25</sup>

E completa a respeito do outro na pós-modernidade,

Basic to much modernism, this appropriation of the other persists in much postmodernism. In *The Myth of the Other* (1978) Italian philosopher Franco Rella argues that theorists as diverse as Lacan, Foucault, and Deleuze and Guattari idealize the other as the negation of the same – with deleterious effects on cultural politics. This work often assumes dominant definitions of the negative and/or the deviant even as it moves to revalue them.[...]More generally, this idealization of otherness tends to follow a temporal line in which one group is privileged as the new subject of history, only to be displaced by another, a chronology that may collapse not only different differences (social, ethnic, sexual and so on) but also different positions within each difference. The result is a politics that may *consume* its historical subjects before they become historically effective. (ibidem, 179)<sup>26</sup>

<sup>24</sup> Com frequência a premissa realista é combinada com uma fantasia primitivista: que o outro, usualmente suposto de cor, tem acesso especial a processos psíquicos e sociais primários que para a subjetividade do homem branco estão de certa forma bloqueados – uma fantasia que é fundamental para o modernismo primitivista do mesmo modo que as premissas realistas são para o artista produtor do modernismo. (tradução minha)

<sup>25</sup> [...] Discursos como a psicanálise e disciplinas com a história da arte [...] continuam com frequência a presumir uma conexão entre o (ontogênico) desenvolvimento do indivíduo e o desenvolvimento de espécies (como a civilização humana, o mundo da arte, e outros casos). Nessa associação o primitivo é visto, pela projeção do homem branco ocidental, como representante de um estágio primitivo da sua história cultural. Assim, em *Totem e Tabu* (1913), com o subtítulo de “Alguns pontos de acordo entre a vida mental dos selvagens e dos neuróticos”, Freud apresenta o primitivo como um “um retrato bem preservado dos estágios iniciais do nosso desenvolvimento”. Mais uma vez, a associação do primitivo com pré-histórico ou pré-édipo, como o outro e o inconsciente, é a fantasia primitivista. (tradução minha)

<sup>26</sup> Básica para o modernismo, a apropriação do outro persiste em boa parte do pós-modernismo. Em *The Myth of other* (O mito do outro) (1978) o filósofo italiano Franco Rella afirma que teóricos tão diferentes como Lacan, Foucault, e Deleuze e Guattari idealizam o outro como negação do mesmo – com efeitos deletérios na política cultural. Este trabalho com frequência supõe definições dominantes do negativo e/ou desviante, mesmo quando se trata de uma reavaliação destes conceitos. [...] Mas em geral essa idealização do outro tende a seguir uma linha temporal na qual um grupo é privilegiado como novo sujeito da história apenas para ser substituído por outro, uma cronologia que pode colapsar não apenas com as diferentes diferenças ( social, étnico, sexual e assim em diante) mas também diferentes posições dentro de cada diferença. O resultado é uma política que pode consumir o seu sujeito histórico antes que eles se tornem historicamente efetivos. (tradução minha)

Essa atitude terminaria gerando o que Forster chama de “paternalismo ideológico”<sup>27</sup> e que seria o grande risco da proliferação de imagens e testemunhos em relação aos excluídos socialmente. Um paternalismo que, quando internalizado, pode ser expresso pelo próprio oprimido, que se coloca numa posição de paternalismo em relação ao próprio discurso. Mesmo que os índios escrevam um relato sobre a vida de suas tribos, isso não é uma prova de que o círculo do paternalismo e dominação cultural foi interrompido. Afinal, o índio vai escrever, na língua do branco, um relato para ser lido por brancos, sobre a vida tribal.

Da idealização romântica ao paternalismo politicamente correto, os clichês ideológicos estão presentes em boa parte da literatura escrita sobre os índios no Brasil. Ao começar *Nove noites*, romance que envolve a questão indígena, Bernardo Carvalho sabia do risco que estava correndo, mas tentou evitar esses clichês ao criar um retrato pessoal dos índios.

### **3.1. Visões do índio em *Nove noites*:**

*Nove noites* é um romance que envolve a temática indígena, não um romance sobre os índios. O centro da trama de *Nove noites* é o antropólogo americano Buell Quain e o motivo de seu suicídio. Mas como ele estava, no momento de sua morte, entre os Krahô e tinha vindo ao Brasil numa pesquisa, os índios acabam ocupando parte importante da história. Apesar disso, não se pode dizer que o autor de *Nove noites* estivesse interessado em estudar a “alma selvagem”, ou em estabelecer um relato fiel da vida dos Krahô. Seu olhar é o de um investigador que se interessa pelos índios apenas pela relação que tiveram com Quain, pois isso pode ajudá-lo a compreender o antropólogo.

Diferenciar o romance de Carvalho das obras que têm na cultura indígena a sua temática central é importante para que se possa compreender o tratamento dado aos índios em *Nove noites*. No romance,

---

<sup>27</sup> Ideological patronage, no original. O termo patronage possui vários sentidos, entre eles o de mecenato, ou de ser cliente de um estabelecimento, mas aqui o significado a que Forster se refere é claramente um equivalente a palavra paternalismo em português.

os índios funcionam como uma espécie de cenário humano, que compõe a narrativa; um cenário importante por contextualizar os dramas dos personagens brancos e suas contradições, em particular as de Buell Quain. Os índios, em *Nove noites*, parecem substituir as forças da natureza que, nos romances de Joseph Conrad mencionados, compõe uma alteridade material que afasta o homem branco de sua civilização. No lugar do oceano ou da selva, temos homens de uma cultura radicalmente diferente, que termina por isolar o observador branco de seu próprio mundo. Mutilá-lo psicologicamente, para retomar a expressão de Lévi-Strauss.

O romance de Carvalho se destaca ainda pela ausência dos clichês usualmente associados à figura do índio. Em *Nove noites* o índio está longe de qualquer idealização. Ele não é um herói ou símbolo de qualquer ideologia. Carvalho não coloca o índio como vítima e evita conscientemente o paternalismo, como ele explica numa entrevista a Flavio Moura. O jornalista menciona a representação dos índios no romance, que não é das mais positivas, e pergunta se Carvalho não temia ser acusado de ter criado uma representação leviana dos índios, tema particularmente delicado num romance sobre um antropólogo. O autor responde:

Não tinha nada previsto em relação à antropologia. Até porque a relação com os índios faz parte do meu passado. Tem até uma espécie de mito na família ligado ao assunto, que é o Rondon, meu bisavô. Eu não considero a abordagem leviana. Deve ser leviana do ponto de vista de um antropólogo. Eu só não quero ser paternalista. Quero tratar o índio de igual para igual. E não tem nenhuma mentira com relação aos índios.

Se você for numa aldeia, vai ver a mesma coisa. Fico muito irritado com paternalismo. É curioso você se propor a fazer uma coisa científica, se propor a ter uma liberdade intelectual que, no limite, bate num aspecto moral que impede você de pensar. E eu acho que a relação cotidiana dos antropólogos com os índios costuma ser paternalista. É estranho se portar dessa maneira com relação a um objeto de estudo. Mas não é sempre assim. O Lévi-Strauss, por exemplo. Ele não tem nenhum tipo de paternalismo. Ele não gosta dos índios. Dá para ver que ele não tem amizade por eles, nem fica feliz em estar no meio do mato. Ele gosta é do estudo dele. E fica totalmente focado naquilo. (Carvalho, 2002a)

A crítica ao paternalismo se expressa em *Nove noites* numa visão dos índios que parece se basear, em grande parte, nas experiências do autor em sua curta convivência com os Krahô, e não numa perspectiva “antropológica” que tenta explicar o índio. Trata-se do olhar de um

ocidental, que observa o outro sem jamais perder de vista a cultura ocidental em que ele está inserido. Como nota Flávio Carneiro,

...O índio, aqui [ em *Nove noites*], não é vítima de nenhuma idealização, romanização ou coisa que o valha, mas visto em toda a sua complexidade, o que implica em dizer: com suas qualidades e defeitos. [...]

Talvez seja mais correto dizer que o índio é mostrado sob o ponto de vista de um observador branco, brasileiro, de pensamento complexo, que em momento nenhum pretende fingir neutralidade, assumindo-se desde o início como parcial. Assim, sabemos estar diante não da verdade, de resto inalcançável, mas apenas, como sempre, de uma interpretação. (CARNEIRO, 2005, p. 144)

O índio em *Nove noites* será visto apenas pela ótica do homem branco. Na verdade, dos homens brancos. No romance de Carvalho, o leitor se depara com três visões do índio, que nascem de pontos de vista e momentos históricos bastante diversos: a visão de Buell Quain, a de Manoel Perna e a do Narrador/Jornalista.

Dos pontos de vista mencionados, aquele que se destaca, é o do Narrador sem nome. Tanto Moura como Carneiro se referem a esta visão ao configurar o papel do índio em *Nove noites*, e, de fato, será o ponto de vista do Narrador que acompanhará o leitor ao fim do romance, graças ao retrato vívido que ele pinta de sua experiência entre os índios.

Vários elementos colocam em destaque a visão do Narrador em relação às outras imagens do índio que surgem no romance. Em primeiro lugar, o relato que o Narrador faz de suas experiências com os índios é o mais extenso. Ele é também o único que apresenta suas experiências com os índios na forma de um relato contínuo, narrado com riquezas de detalhes. As experiências de Quain e Manoel Perna, a despeito de serem bem mais profundas em sua duração que as do Narrador, surgem de modo disperso.

Em Perna, antigo diretor de um posto indígena, as menções aos índios são eventuais, dispersas em seu relato, cujo objeto central é Buell Quain, não os Krahô. Em Quain elas seguem o mesmo padrão, tendo ainda o “filtro” do Narrador ou de Perna. Será através dos dois personagens narradores que teremos uma visão fragmentada do modo como Buell Quain se relacionava com o indígena. Ou melhor, os indígenas, já que Quain será

o único personagem a apresentar uma visão diferenciada dos indígenas, de acordo com a cultura em que se inserem.

Outro elemento que destaca a experiência do Narrador é que ela será a única narrada no tempo da enunciação do romance. As experiências de Perna e Quain com os índios se situam antes da “ação do romance” (no caso de Perna, o tempo da escrita do relato), enquanto o encontro do Narrador com os Krahô ocorre ao mesmo tempo em que é narrado. O que confere a seu relato o poder de identificação com o leitor, que tem a sensação de “assistir” ao evento, e acompanhar os temores e surpresas do Narrador.

A soma dos relatos do Narrador, com as impressões de Perna e Quain sobre os índios, corresponde a boa parte de *Nove noites*. Apesar disso, é interessante notar que nenhum índio tem papel relevante em *Nove noites*. Como mencionado, o livro de Carvalho mostra os índios, mas não é sobre eles. Em *Nove noites* os índios de diferentes lugares e culturas funcionam sempre como um coletivo: os índios, os Krahô, os Trumai, etc. Não que nenhum personagem índio tenha nome, mas dificilmente poderíamos dizer que eles têm mais do que um nome. Sabemos os nomes dos índios que acompanharam Buell Quain em sua última jornada, ou o do velho Diniz, personagem que estava na aldeia na época de Quain e tem um encontro em 2001 com o Narrador. Mas todos os personagens de origem indígena surgem como figuras fugidias, brevemente mencionadas, nas quais a etnia parece pesar mais do que a personalidade.

Tal opção narrativa se justifica, em parte, pelo papel dominante que o relato do Narrador tem na visão dos índios em *Nove noites*. No romance, os índios são representados, sobretudo, pelo olhar do Narrador e este teve apenas uma breve experiência entre eles, o que justificaria a superficialidade dos personagens índios. O Narrador, como diz Manoel Perna, não poderia nos dar “mais do que lhe foi dado”, e criar ricos e detalhados retratos de homens e mulheres com os quais esteve por apenas três dias.

Por outro lado, nas partes da trama que se relacionam diretamente a Manoel Perna e Buell Quain, seria possível imaginar a presença de algum personagem indígena relevante. Afinal, os dois homens conviveram com os

índios, Perna toda a vida, Quain por vários meses, primeiro entre os Trumai, depois entre os Krahô. Sua morte ocorre em meio a sua estada entre os Krahô e talvez um personagem índio pudesse surgir em *Nove noites* como testemunha privilegiada do suicídio de Quain. Ele poderia ocupar o lugar do engenheiro/barbeiro Manoel Perna ou somar-se a ele como narrador, o que para um escritor hábil como Carvalho não seria difícil, mas o autor prefere não utilizar esse recurso.

Talvez, Carvalho tenha se sentido desconfortável em criar um personagem vindo de uma cultura tão diferente da sua. Como nota Flávio Carneiro, a visão do índio em *Nove noites* é a de um homem branco e urbano. Carvalho nunca tenta se mostrar imparcial ou antropológico, mas assume o quanto o relato que faz dos índios é subjetivo. Nesse contexto, a criação de um personagem indígena importante poderia implicar numa tomada de posição, quanto à identidade indígena, ou num mascaramento de uma subjetividade autoral particular, da qual Carvalho não pretende abdicar em *Nove noites*. Seria dar voz e personalidade definida a um outro, cuja alteridade radical parece ambígua demais para que o autor possa dar conta dela na criação de um personagem.

Uma comparação entre *Nove noites* e os romances de Carvalho da década de 2000 reforça essa ideia. Tanto *Mongólia* como *O Sol se põe em São Paulo* se passam em cenários “exóticos” e mostram o confronto de personagens brasileiros com culturas bastante diversas da nossa. Nesses livros podemos notar que a importância dos personagens estrangeiros aumenta de acordo com a afinidade do autor com a cultura retratada. Em *Mongólia*, ao contrário de *Nove noites*, temos alguns personagens mongóis de destaque, mas eles são em geral pessoas que mantêm uma relação com a cultura ocidental. O principal personagem mongol da narrativa é o guia suspeito, que acompanha as peripécias do Ocidental em sua busca. Este guia, Purevbaatar, havia estudado em Londres e se casara com uma inglesa, além de falar inglês fluentemente. Era um homem que convivera com a cultura ocidental e estava apto a servir de interlocutor para um personagem adequadamente chamado de o Ocidental.

Em *O Sol se põe em São Paulo*, que se passa no Japão, país cuja cultura Bernardo Carvalho conhece e admira (o que pode ser visto pela



homenagem que faz ao escritor Tanizaki em seu romance), a situação muda radicalmente. Aqui, não apenas vemos uma plêiade de personagens japoneses, como os protagonistas do romance são japoneses. O mesmo ocorre no recente *O filho da mãe*, que se passa na Rússia, no qual os únicos personagens brasileiros são bastante secundários.

A escolha narrativa de Carvalho, ao excluir personagens índios importantes, concentra a representação da identidade indígena através de três personagens, brancos e ocidentais. Homens muito diferentes, em todos os aspectos: Manoel Perna é um sertanejo, que sempre viveu entre os índios; Buell Quain, um antropólogo americano e enfim o Narrador, um homem sofisticado e urbano, sem qualquer relação com os índios. A distância temporal entre essas representações é também considerável: Perna e Quain viveram em meados do século passado, o Narrador escreve em 2001. As diferenças e pontos de convergências entre essas três visões serão analisadas a seguir.

### **3. 2. O índio em Manoel Perna e Buell Quain:**

A mais simples das visões dos índios expressas em *Nove noites*, e a mais concisa, é a de Manoel Perna. A relação de Perna com os índios é uma relação familiar. Durante um ano ele foi encarregado de um posto indígena, cargo que obteve por indicação de Quain. Além disso, ele afirma que sempre convidara os índios para sua casa e convivia com eles desde criança, quando seu avô teria “amansado” os índios.

Perna gosta dos índios, mas a sua relação com eles é ambígua, e claramente paternalista. A simples menção dos índios terem sido amansados evidencia o quanto para ele os índios permaneciam num estágio de civilização que lhe permitia usar, em relação a eles, um tratamento que usualmente dispensamos aos animais ferozes. O seu paternalismo se torna evidente logo nas primeiras páginas do romance:

*Não há nada mais valioso do que a confiança de um amigo. Por isso aprecio os índios, com os quais convivo desde criança,[...] Sempre soube o que diziam de mim pelas costas, que me consideravam um pouco louco, aliás como a todos os brancos.*

*Mas a mim importava apenas que pudessem contar comigo. E que soubessem que eu não esperava nada em troca. 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. (CARVALHO, 2002, 10)*

O elemento central do interesse de Perna pelos índios é a piedade. Ele compara a amizade que tem pelos índios à que teve por Quain, já que o antropólogo estaria tão desamparado quanto os índios. Buell Quain é comparado a um menino, que poderia ser filho de Perna, e os índios são tratados por ele como eternas crianças, que precisavam de um pai. Ele sabe que os índios o consideram um pouco louco “como todos os brancos”, mas isso não o afeta. Talvez porque, para ele, a ótica dos índios fosse de algum modo infantil e não merecesse ser levada em conta.

A piedade e o afeto de Perna pelos índios não o leva a idealizá-los, mas a tratá-los com uma indulgência tipicamente paternalista. Ele aceita os risos secretos dos índios e atende seus infundáveis pedidos, pela mesma lógica que faria um pai ser indulgente com um filho pequeno, incapaz de compreender a realidade. Essa incapacidade de compreender o mundo dos brancos surge na ambígua relação dos índios com a verdade, descrita por Perna:

*Isto é para quando você vier. É preciso estar preparado. Alguém terá que preveni-lo. Vai entrar numa terra em que a verdade e a mentira não têm mais os sentidos que o trouxeram até aqui. Pergunte aos índios. 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 os disparates. (idem, 7)*

Perna tem um afeto sincero pelos índios, mas isso não o impede de mostrá-los como seres incapazes de entender a lógica ocidental e o que essa lógica chama de “verdade”. O valor que ele dá a amizade dos índios parece corresponder antes às carências afetivas do próprio Perna do que a uma visão equilibrada e igualitária dos índios. Os índios surgem em seu relato como seres desamparados, que despertam a sua piedade e afeto, sem que por isso ele os considere seus iguais.

Carvalho, como mencionado, detesta o paternalismo e tentou evitá-lo no seu romance. O evidente paternalismo de Perna não contradiz essa perspectiva. Primeiro, porque a visão que Perna apresenta dos índios é

bastante secundária, tanto em relação ao Narrador quanto a de Quain. Além disso, a evidente mistura de afeto, piedade e indulgência com que Perna trata os índios, funciona como uma crítica sutil ao seu paternalismo. É interessante notar que Perna foi, em termos estilísticos, construído como um antípoda do Narrador, escrevendo num estilo que desagradava ao autor. Assim, não surpreende que esse personagem manifeste sentimentos em relação aos índios opostos aos do autor.

Muito diferente é o lugar que o índio ocupa no imaginário de Buell Quain. E, ao contrário de Perna, a visão que Quain tem dos índios será importante para o romance. Manoel Perna era um sertanejo, que crescera cercado pelos índios. Para ele os índios eram uma realidade concreta, e ele sentia pelos índios um afeto desprovido de racionalizações. Já para Quain, o índio será a personificação do exótico e do Outro no que ele tem de fascinante e perturbador.

Filho de médicos, Quain cresce numa abastada família americana, muito longe do contato com os selvagens. Seu interesse pela antropologia surge, como visto, como uma revelação, ao assistir a um filme que se passa numa ilha exótica. Seu cotidiano deixa de existir, ele passa a sonhar com a selva e os povos primitivos, como um novo mundo idílico. Um mundo no qual ele tentaria tanto fugir de si mesmo quanto encontrar-se pelo olhar do outro. O estudo da Antropologia nasce, para ele, de uma fantasia cinematográfica, mas o seu olhar do o índio não podia ser uma fantasia. O afeto sem racionalizações de Perna dá lugar, em Buell Quain, à perspectiva do cientista que busca o índio como um objeto de estudo. O que não significa que o olhar de Quain sob os índios fosse um frio exercício científico. Através dos relatos de Perna e do Narrador é evidente o envolvimento emocional que Quain estabelece com as tribos que estuda. Sua simpatia ou aversão por alguns desses grupos tem razões subjetivas. Da identificação com elementos da vida tribal (como no caso dos Trumai), à projeção do fantasma da sífilis nos índios, Quain vê com frequência sua psique ser confrontada, e deformar, o mundo estranho que se tornou seu objeto de estudo.

Parte do envolvimento de Quain com os índios já foi descrito em outros tópicos. A fragmentação da visão do índio em Buell Quain, entre

diferentes capítulos, reflete a fragmentação do próprio discurso de Quain sobre os indígenas. Na vida do antropólogo esse será um tema de grande importância, que se espalha por toda a narrativa. É interessante lembrar que uma das hipóteses para o suicídio de Quain relaciona-se à sua interação na aldeia e aos possíveis atos impróprios, que ele poderia ter cometido. O gesto de Perna, que guarda a oitava carta e cala o que sabia de Quain, se refere ainda aos índios, pois Perna temia que eles fossem acusados pela morte de Quain.

O olhar de Buell Quain nasce da idealização de um paraíso primitivo. Ao começar a sua experiência como antropólogo, ele se depara com um grupo, os nativos da ilha Fiji, que lhe parecem o ideal do nativo, um ideal “de reserva e dignidade” (CARVALHO, 2002), diz o Narrador. Depois, no Brasil, encontra os quase extintos Trumai. A inicial antipatia que o antropólogo sente por eles logo será substituída pela identificação e interesse pela tribo. Segundo Perna, Quain se comoveu com a triste situação dos Trumai, próximos da extinção, e sonhava em escrever um livro sobre eles, um livro que salvaria a cultura daquele povo.

O elemento autodestrutivo dos Trumai é apontado por Perna como fundamental no interesse de Quain por eles. Mas Quain parece ter se identificado também com outros elementos da vida nativa de um modo geral, entre eles, a ausência de classes sociais e propriedade privada nas sociedades indígenas. Segundo Luiz de Castro Faria, a utopia de Quain seria a de um mundo sem ricos. O próprio Quain se esforçava em esconder o fato de ser de uma família rica e tentava viver modestamente em sua estada no Rio de Janeiro.

A sexualidade de Quain também se mistura aos relatos que faz dos índios e de seus costumes. Ele se utiliza de uma lenda indígena dos Fiji para insinuar a sua própria homossexualidade a Manoel Perna. Em outro momento, menciona a sexualidade das crianças Trumai, dando destaque para os jogos sexuais entre meninos e adultos:

Me falou das crianças Trumai como exceção, das quais se aproximou na tentativa de compreender os seus jogos, e entre elas, talvez por uma estranha afinidade decorrente do lugar incomodo que ele próprio ocupava na aldeia, justamente como observador, logo percebeu um órfão de dez ou doze anos que era mantido a margem. Era um desajustado. O único ali que, como ele, não tinha família. Nunca

participava das lutas que os outros meninos organizavam. Como não havia meninas adolescentes, os jogos sexuais aconteciam entre meninos ou entre meninos e homens, quase sempre por iniciativa dos primeiros, que os adultos não reprimiam. Observou que o órfão tinha um interesse especial por esses jogos. Costumava procurar os homens mais velhos, que não o rejeitavam. Não sei se esse menino também o procurou e por isso me contava a história,[...](ibidem, 56)

O lugar de Quain como observador, a princípio imparcial, era complexo, já que a todo instante ele se deparava com elementos de sua subjetividade. O sexo tornava-se uma questão delicada, e o antropólogo tinha de evitar não apenas o assédio de um menino Trumai como também o das índias, que tentavam deitar-se na sua rede. Ele as evitava, mas era difícil fugir de seus próprios fantasmas e pulsões, o que leva Perna a concluir que “O sexo assombrava a solidão do meu amigo”.

Não foi apenas o sexo que assombrou a solidão de Quain em sua estada entre os Trumai. Ele não conseguia fugir da sensação de pânico, que açoitava a tribo e terminava sendo influenciado por ele. Um exemplo desse pânico generalizado ocorre certa noite. Há um tumulto na aldeia, dizem que uma mulher foi baleada. Os Trumai temem todo o tempo ser atacados, sobretudo pelos índios Suyá, seus rivais e acreditam ter sido deles o ataque. Em pânico, toda a aldeia corre para a pequena casa que Quain ocupava, e passa a noite lá, pois ele tinha uma pistola. De tempos em tempos, lhe pedem que atirasse para fora, para assustar os Suyá. Só no dia seguinte se descobre que ninguém estava baleado havia sido apenas um pedaço de argila que causara todo o tumulto.

Entre os Trumai, Quain tem uma experiência de pânico associada às tribos inimigas. Mais tarde, segundo Perna, Quain teme ser objeto, ou tornar-se objeto, de uma vingança dos Krahô. Os sentimentos de Quain em sua estada entre os Krahô parecem ter sido de crescente paranóia. Apesar disso, é interessante notar que a violência não estava ausente nessa época nas relações entre as tribos e os homens brancos.

Acuados em territórios cada vez mais inóspitos por séculos de colonização, o índio aparece em *Nove noites* como um personagem completamente desamparado, inofensivo, e constantemente vítima dos brancos. Estamos muito longe dos ameaçadores guerreiros índios que assombravam os romances de José de Alencar.

A fragilidade de suas existências diante dos brancos surge de forma clara no massacre da Aldeia de Cabeceira Grossa, que ocorreu um ano depois da morte de Quain. O Narrador descreve esse episódio,

Comecei a procurar informações sobre os Krahô pouco depois de ter lido pela primeira vez sobre o suicídio de Quain no artigo de jornal. Na madrugada de 25 de agosto de 1940, um domingo, um ano depois do suicídio do etnólogo, a aldeia em que havia passado os seus últimos meses sofreu um ataque de onze homens armados com rifles, sob o comando de dois fazendeiros, José Santiago e João Gomes, do município de Pedro Afonso, na época pertencente ao estado de Goiás, que arquitetaram a emboscada com minúcias de traição e perversidade, como vingança, para dar uma lição aos índios que roubavam seu gado. No cômputo final da chacina, que também teve por alvo outra aldeia, morreram vinte e seis índios, entre homens, mulheres e crianças. Antes de atacar, os fazendeiros ofereceram um boi à aldeia de Cabeceira Grossa, prevendo que os índios se reuniriam para dividir a carne. Era uma armadilha. Atacaram ao amanhecer, quando homens, mulheres e crianças comiam distraídos. Pegos de surpresa, os índios tentaram fugir pelo mato. Alguns passaram dias desaparecidos. (idem, 73)

Mas, se os índios eram sempre o alvo preferencial da violência, isso não significa que não existissem atos violentos dos índios contra os brancos. Ao entrar na área da chamada “linha Rondon”, na qual pretende realizar suas pesquisas, Lévi-Strauss escuta histórias de um massacre de missionários americanos, perpetrados por um grupo de índios Nambikwara.

A região da linha Rondon era uma área praticamente selvagem na época de Strauss. Décadas antes, o então coronel Rondon realizara a sua ampla missão de reconhecimento do Brasil “profundo”, que teve como principal objetivo estabelecer uma linha telegráfica que uniria, pela primeira vez, todo o país. A ironia desse grande projeto foi, como nota Strauss, que no mesmo momento (1922) em que a linha foi terminada a sua tecnologia caiu em desuso, pelo surgimento da radiotelegrafia. A linha de Rondon seria transformada numa relíquia tecnológica, mas enquanto permaneceu em funcionamento espalhou diversos postos de controle no meio da selva. Ali, trabalhadores viviam praticamente isolados e mantinham uma relação, por vezes, tensa com os índios das redondezas.

Com os índios Nambikwara, a relação foi no começo boa, mas ela se deteriorou a partir de 1925, quando sete trabalhadores da linha foram convidados a visitar uma aldeia Nambikwara e desapareceram. Em 1933, uma missão protestante se instalou perto do posto de Juruena. Logo, os

índios parecem descontentes com os missionários, entre outras razões por julgarem insuficientes os presentes com que os missionários os pagaram pelo trabalho que eles realizavam na construção da missão. Meses mais tarde, um índio com febre vai à missão e recebe publicamente dois comprimidos de aspirina, que ele toma. Pouco depois, o índio morre subitamente. Seria esse o motivo do massacre, como conta Strauss,

Comme les Nambikwara sont des empoisonneurs experts, ils conclurent que leur compagnon avait été assassiné : une attaque de représailles eut lieu, au cours de laquelle les six membres de la mission furent massacrés y compris un bébé de deux ans. Seule une femme fut retrouvée vivante par une expédition de secours partie de Cuiabá. Son récit, tel qu'on me l'a répété, coïncide exactement avec celui que me firent les auteurs des l'attaque, qui jouèrent auprès de moi, pendant plusieurs semaines le rôle de compagnons et d'informateurs. (LÉVI-STRAUSS, 2009, 305)<sup>28</sup>

O mais interessante do relato de Strauss é que, ao conhecer os índios Nambikwara ele não vai assumir o ponto de vista de um branco horrorizado, confrontado com o “coração das trevas”, ao contrário,

Mes informateurs masculins décrivaient cette attaque avec complaisance et se disputaient la gloire d'avoir porté les meilleurs coups. En vérité, je ne pouvais leur en vouloir. J'ai connu beaucoup de missionnaires et j'ai apprécié la valeur humaine et scientifique de plusieurs. Mais les missions protestantes américaines qui cherchaient à pénétrer dans le Mato Grosso central autour de 1930 appartenaient à une espèce particulière : leurs membres provenaient de familles paysannes du Nebraska ou des Dakota où les adolescents étaient élevés dans une croyance littérale à l'Enfer et aux chadrons d'huile bouillante. Certains se faisaient missionnaires comme on contracte une assurance. Ainsi tranquilisés sur leur salut, ils pensaient n'avoir rien d'autre à faire pour leur mériter ; dans l'exercice de leur profession, ils témoignaient d'une dureté et d'une inhumanité révoltantes. (idem, p. 342)<sup>29</sup>

Strauss não descreve quais seriam esses atos de desumanidade revoltantes, mas podemos perceber por esse trecho a constante tensão na época em que Quain realizava suas pesquisas. Suas reações paranóicas,

<sup>28</sup> Como os Nambikwara são envenenadores *experts*, eles concluíram que o seu companheiro tinha sido assassinado: um ataque de represália ocorreu, durante este ataque os seis membros da missão foram massacrados, incluindo um bebê de dois anos. Apenas uma mulher foi encontrada viva por uma expedição de socorro que saiu de Cuiabá. Seu relato, tal como me repetiram, coincide exatamente com aquele que me fizeram os autores do ataque, que durante várias semanas ocuparam junto a mim o papel de informantes e companheiros. (tradução minha)

<sup>29</sup> Meus informantes masculinos descreviam esse ataque com complacência e disputam a glória de ter dado os melhores golpes. Na verdade, eu não podia sentir raiva deles. Eu conheci muitos missionários e apreciei o valor humano e científico de muitos. Mas as missões protestantes americanas que procuravam penetrar no Mato Grosso central em torno de 1930 pertenciam a uma espécie particular: seus membros vinham de famílias camponesas do Nebraska ou dos Dakota onde os adolescentes eram educados numa crença literal do inferno e nos caldeiros de óleo fervente. Alguns se tornavam missionários como se contrata um seguro. Assim, tranquilos sobre sua salvação, eles pensavam não ter de fazer mais nada para merecê-la; no exercício de sua profissão, eles testemunhavam uma dureza e uma desumanidade revoltante. (tradução minha)

ao fim de sua estada no Brasil, parecem ser fruto da mistura dessa tensão, inerente à vida na selva, aos seus dramas íntimos. Ela começa a transparecer ainda em sua estada entre os apavorados Trumai, como podemos ver em dois momentos. Um dia sofrendo de febre, enquanto uma tempestade atingia a aldeia, ele chega a ter uma alucinação,

Viu dois olhos à porta da sua cabana. Não eram os olhos fundos de Aloari, com seus lábios grossos e os cabelos desgrenhados cortados em forma de cuiá. Eram olhos ardentes soltos no nada, como se boiassem na matéria viscosa da escuridão e da chuva. E ele disse apenas: "Os olhos de uma pessoa que eu conheci". (CARVALHO, 2002, 59)

A alucinação, talvez causada pela febre, parece refletir tanto os dramas do antropólogo quanto a sua inserção no ambiente de medo e superstição do Trumai. A influência dos índios na personalidade de Quain é demonstrada de modo mais claro em outro episódio. Nesse episódio vemos o espírito científico do antropólogo ser penetrado pela irracionalidade do "pensamento selvagem":

Duas semanas depois de sua chegada aos Trumai, ele presenciou uma cerimônia de cura. A mulher do chefe da aldeia estava doente e até então nenhum remédio tinha sido eficaz. Os índios decidiram fazer o ritual. Os homens se fecharam numa das casas, em torno da doente. A cerimônia era proibida às mulheres. Quando o dr. Buell tentou entrar, a irmã do chefe lhe disse que, como elas, ele morreria se pisasse ali dentro. Mas ele a ignorou e entrou assim mesmo. Houve outra ocasião em que lhe falaram da morte, deixando, porém, que tirasse as próprias conclusões. Durante uma caçada em que procuravam aves para tirar-lhes as penas, disseram-lhe que um pássaro de cabeça vermelha a que chamavam "lê" era o anúncio da morte para quem o visse. Pouco depois ele deparou com a aparição fatídica e preferiu acreditar que lhe pregavam uma peça. Não disse nada, embora no íntimo tenha ficado muito impressionado, a ponto de ter sonhado mais de uma vez com a mesma ave dali para a frente. Acordava ofegante e coberto de suor. Perguntou o que eu achava dos sonhos. E antes que eu pudesse responder, disse que os Trumai consideram os sonhos uma forma de ver dormindo. (idem, 58)

Assim, o homem de ciência começa a ficar contaminado pela cultura dos índios o que o leva a um processo complexo. O antropólogo será a um só tempo sujeito e objeto de um jogo de projeções, no qual ele constrói a imagem dos índios utilizando suas referências pessoais e, ao mesmo tempo, percebe modificações em sua personalidade pelo convívio com os índios.

Um detalhe interessante, acentuado por Perna foi um ritual de iniciação realizado pelos Trumai e a impressão que este ritual causara em Quain,



Também parece ter ficado impressionado, tanto que me contou, ainda naquela primeira noite depois da festa em Carolina, que na passagem para a idade adulta, como um rito de iniciação, os meninos trumai tinham o corpo inteiro esfolado com uma pata afiada de tatu. Era uma prova de coragem, uma recompensa e uma honra, embora muitos, apavorados e horrorizados, chorassem de dor durante o sacrifício, cobertos de sangue. Entre os Trumai, as cicatrizes eram muito admiradas. Os meninos de sete anos expunham com orgulho as marcas que as cerimônias lhes deixavam pelo corpo. Foi quando, para minha surpresa, ele abriu a própria camisa e me mostrou uma cicatriz que ia da barriga ao peito. Sorriu e esperou a minha reação, mas eu não sabia o que dizer. Como se tivesse ficado decepcionado com a minha expressão atônita, ou como se o meu espanto o tivesse despertado ou trazido de volta depois de um lapso de consciência, abotoou a camisa e me disse, lacônico, que tinha sido operado na infância e que já era tarde, precisava ir embora. Nunca mais tocou no assunto. Tudo isso ele me contou naquela primeira noite quando nem nos conhecíamos. E hoje, ao lembrar das palavras do dr. Buell, só me vem á cabeça a imagem do seu corpo enforcado, cortado com gilete no pescoço e nos braços, coberto de sangue, pendurado sobre uma poça de sangue, que foi como os índios o encontraram e o descreveram ao chegarem à minha casa. (ibidem, 56)

Perna associa o ritual Trumai ao suicídio de Quain. Era como se a experiência entre os Trumai tivesse servido de inspiração para o tipo de morte que Quain escolhera para si mesmo. A misteriosa cicatriz, da qual ele parecia ter vergonha e orgulho a um só tempo, acentua a semelhança entre o antropólogo e os índios. Como os Trumai tinham orgulho de suas cicatrizes, Quain tinha também orgulho da sua, que parece marcar algum tipo de ritual de iniciação para o antropólogo – como para os índios.

Como o centro de *Nove noites* é a busca pelos motivos do suicídio de Buell Quain, falar dos índios termina sendo falar do próprio antropólogo. Afinal, o que sabemos de sua relação com os índios vem “filtrado” pelo olhar dos dois narradores, ambos ocupados em encontrar um motivo de sua morte. O que sabemos da relação de Quain com os índios surge em grande parte como pistas do seu gesto final, pistas registradas de modo fragmentado por Perna e pelo Narrador.

Além disso, Buell Quain parece ter sido econômico em interpretações nos seus trabalhos acadêmicos. Ou ao menos, foi essa a impressão que ele causou a Bernardo Carvalho. Ao ser perguntado sobre a produção acadêmica de Quain, o autor diz:

Eu não entendo nada de antropologia. Mas os textos que ele escreveu me parecem um pouco impressionistas. Eu não sei se antropologia se faz assim. Dá um pouco de aflição, parece que está faltando alguma coisa. São apenas notas que ele tomou. Não sei se ele iria muito adiante. O Lévi-Strauss diz que ele poderia ter sido um grande antropólogo. Não sei. Mesmo os textos sobre Fiji, onde ele esteve pouco antes de vir ao Brasil, são totalmente descritivos. Não têm nenhuma idéia, nenhuma abordagem mais profunda. De repente, etnologia é isso. (CARVALHO, 2002a)

Carvalho considera também que havia algo de ingênuo no modo como Quain encarava a vida de antropólogo. O trabalho nas selvas pareceria uma espécie de aventura para Buell Quain, mas como diz o autor, ele teria sido surpreendido pela complexa realidade brasileira,

O Franz Boas, diretor do departamento de antropologia de Columbia, estava interessado no Brasil. Era um território muito rico etnologicamente falando. Tinha muita coisa a ser explorada. Foi um desafio para o Quain, mas totalmente inconsciente. [...] Quando chegou, percebeu que tinha uma tribo mais interessante, que eram os Trumai. Mas ele se ferrou.

Foi contra tudo e contra todos, e acabou sendo obrigado a voltar. Acho que tinha um lado um pouco ingênuo dele também, um pouco National Geographic, um pouco Jim das Selvas, um cara do interior dos Estados Unidos que de repente se acha o máximo. O Brasil pegou ele de surpresa. Tanto que, numa carta escrita pouco antes de morrer, ele diz que o país é ótimo para a antropologia, mas que ele não quer ficar aqui de jeito nenhum. (idem)

A estranheza e o desconforto causados pela realidade brasileira marcam a relação de Quain com seu objeto de estudo.

Buell Quain fazia parte do grupo de estudantes que se agrupavam em torno de Ruth Benedict, sua orientadora americana. A proposta de Benedict era realizar um trabalho que cortasse cientificamente a crença dos preconceitos sociais:

Ruth Benedict, uma das principais representantes da corrente antropológica que ficou conhecida por associar Cultura e Personalidade, na tentativa de explicar o comportamento pela inserção social e assim relativizar os conceitos de normalidade e anormalidade no que diz respeito aos indivíduos. Em meados dos anos 30, na esteira do New Deal o Departamento de Antropologia da Universidade Columbia, dirigido por Franz Boas, acolheu estudantes atraídos por um pensamento liberal que se propunha a cortar cientificamente as raízes dos preconceitos sociais. Depoimentos de alunos e colegas atribuem a Benedict uma preferência por estudantes em desacordo com o mundo a que pertenciam e de alguma forma desajustados em relação ao padrão da cultura americana. É possível que reconhecesse neles algo de si mesma, e os protegesse. (CARVALHO, 2002, 17)

Mas nem as simpatias liberais do grupo de Benedict, nem os estudos teóricos, evitam que Quain coloque muitos elementos subjetivos e etnocêntricos em seu contato com os índios. Sua relação com eles dividia-se entre paradoxos de céu e inferno, como diz Perna. O céu seriam os bons selvagens de sua ilha mágica, aqueles que viviam num mundo ideal, onde cada um poderia escolher ser o que desejava ser. Já o inferno é vivido pelo confronto com as duras condições da selva, pelas diferenças culturais e, sobretudo, pelo medo de ser atacado ou morto. Os

bons selvagens podem se transformar em perigosos “canibais”, dependendo da situação ou mesmo do medo de quem os observa.

A realidade brasileira o incomoda e ele não faz qualquer tentativa de se adaptar a ela. A cultura brasileira teria influenciado, inclusive, os índios que ele estudava - influenciado negativamente,

Em 4 de julho, menos de um mês antes de se matar, ele escreveu a Margaret Mead uma carta abruptamente interrompida, que não foi enviada: "Duvido de que em algum outro lugar no mundo existam culturas indígenas tão puras. Mas, a despeito de todas as virtudes do Xingu, gostaria de deixar o Brasil definitivamente e limitar meu trabalho a regiões...". Na mesma carta, encontrada entre seus pertences levados pelos Krahô para Carolina, Quain reclamava das dificuldades de trabalhar com os índios no Brasil: "Acredito que isso possa ser atribuído à natureza indisciplinada e invertebrada da própria cultura brasileira. Meus índios estão habituados a lidar com o tipo degenerado de brasileiro rural que se estabeleceu nesta vizinhança — é terra marginal e a escória do Brasil vive dela. Tanto os brasileiros como os índios que tenho visto são crianças mimadas que berram se não obtêm o que desejam e nunca mantêm as suas promessas, uma vez que você lhes dá as costas. O clima é anárquico e nada agradável. A sociedade parece ter se esgarçado. Minha dificuldade aqui pode ser atribuída em grande parte à influência brasileira. O Brasil, por sua vez, sem dúvida absorveu muitas das marcas mais desagradáveis das culturas indígenas com as quais teve contato inicialmente. Um engenheiro de Carolina entra na água para se banhar do mesmo jeito peculiar dos Krahô, e também dos índios do Xingu. Ninguém no Rio de Janeiro obedece aos avisos de proibição de fumar, porque 'no Brasil não prestamos atenção a esse tipo de regulamento'. As crianças brasileiras pedem a todos os viajantes uma 'bênção'. Isso pode não ter origem indígena, mas está totalmente adequado ao temperamento dos índios. Os brasileiros se contentam em fazer seus pedidos à sorte". (idem, 120-121)

Outro objeto da crítica de Quain seria a política empreendida pelo marechal Rondon e o Serviço de Proteção do Índio,

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". (ibidem, 66)

O que é fácil perceber a partir das críticas de Quain é que, a despeito do seu desejo de ser contra os preconceitos e julgar os índios de forma neutra, o antropólogo não conseguia se desligar de seus preconceitos. Suas observações sobre a cultura brasileira ser anárquica, esgarçada, indisciplinada, são fortes julgamentos de valor que estabelecem como padrão a sua sociedade. A sociedade brasileira seria indisciplinada em relação à da América do Norte, cujos valores pareciam a Quain um modelo incontestável.

Contraditório, ele critica os esforços daqueles que pretendiam “eivar o índio à nossa civilização”, mas ao falar dos indígenas os declara como “crianças mimadas”, que não sabiam manter suas promessas, sem pensar o quanto seu julgamento era etnocêntrico. E se esses fossem traços da cultura indígena? Não desejaria o antropólogo alterá-los, já que os considera tão repulsivos? Ainda mais contraditórias são suas menções à interação da cultura brasileira com os índios.

Segundo ele, se era difícil lidar com os índios, por eles terem sido influenciados pela “invertibrada” cultura brasileira, por outro lado a cultura brasileira se tornou o que ela era porque o Brasil teria incorporado muitas marcas das culturas indígenas com que teve contato. O fato de um engenheiro de Carolina entrar no rio do mesmo modo que os índios parecia a Quain uma espécie de aberração. Afinal, brancos são brancos, índios são índios. Ou talvez: americanos são americanos e brasileiros são brasileiros. O estudioso da alteridade Buell Quain nunca é capaz de abandonar o seu próprio mundo.

O evidente o etnocentrismo presente nas palavras de Quain mostra o quanto é complexa a situação do antropólogo e como a verdadeira neutralidade, além do paternalismo, é difícil de ser atingida. Preso a seus fantasmas, Quain transforma os índios num espelho, que lhe interessa ou repugna enquanto encontra neles elementos de si mesmo. O Brasil anárquico e antropofágico de *Macunaíma* deveria fazer parte dos pesadelos de Quain. E ironicamente seria aqui, em plena selva, que ele escolheria morrer. Talvez por perceber o estranho e o selvagem em si mesmo.

### 3.3 Os índios e o Narrador:

É possível que em nenhum outro ponto de *Nove noites* a tentação de associar o Narrador sem nome ao autor Bernardo Carvalho seja mais forte do que em sua descrição dos dias que passou entre os Krahô. Se é impossível saber até que ponto os dados biográficos que se referem ao Narrador e a seu pai são, de fato, de Bernardo Carvalho, no caso dos Krahô as associações são evidentes. Não tanto pela foto do autor na orelha, ao lado de um índio, mas pelas declarações que o adulto romancista Bernardo Carvalho fez de suas experiências com os índios, em entrevistas. As mesmas frases, o mesmo desconforto, expresso por Carvalho em

entrevistas como a mencionada (a Flávio Moura, em 2002), retornam na boca do Narrador.

Como *Nove noites* é uma obra de ficção não é importante saber o que aconteceu, e sim analisar o modo como os índios são representados na obra. Mas, a semelhança entre os sentimentos expressos por Carvalho, em suas entrevistas, e os do Narrador, é algo que deve ser destacado. É uma visão sem paternalismos ou idealização, que se propõe realista, a despeito de ser marcadamente subjetiva. Ele tenta baseado em sua própria experiência mostrar aquilo que qualquer homem branco urbano veria numa aldeia. O tratamento dos índios em *Nove noites* é ficcional, mas se trata de uma ficção que, do mesmo modo que a história de Quain, foi construída com uma sólida base na realidade. As experiências do Narrador de *Nove noites* com os índios se passam em dois momentos: a primeira se refere à sua infância, e a segunda, que segue o tempo da enunciação da narrativa, quando adulto ele tenta pesquisar sobre a morte de Quain. Ambas as experiências serão desagradáveis.

Seu contato inicial com os índios se situa em meio à conturbada relação do Narrador com seu pai. Os pais do Narrador eram separados, e, como parte de um acordo legal, ele passava as férias com seu pai, que precisava visitar suas fazendas em Mato Grosso e Goiás. Ele compara sua experiência, de acompanhar seu pai em viagens, às de Buell Quain, que acompanhara o pai na Europa, mas acentua as diferenças:

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, 64)

Para o menino urbano penetrar nas condições precárias da selva equivalia a um infernal passeio pelo “coração das trevas”. A dicotomia entre a visão paradisíaca do exótico para Quain e a aversão que ela causava ao Narrador é acentuada neste trecho:

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. É uma casa pré-fabricada, de madeira pintada de verde-vômito, suspensa sobre palafitas para a proteção dos moradores contra os eventuais animais e ataques noturnos de que seriam presa fácil no rés-do-chão. É uma casa solitária no meio do nada, erguida numa área desmaiada e plana da floresta, cercada de capim-colonião e de morte. Tudo o que não é verde é cinzento. Ou então é terra e lama. Há uma estrada de terra que chega até a escada à entrada da casa

mas que dali não parece levar a nenhum lugar conhecido. A maneira mais fácil de chegar é de avião, que não deve ser grande, no máximo um bimotor, para poder pousar na pista de terra aberta ao lado da casa. Do alto, quando nos aproximamos em vôo rasante, é só o que vemos: a casa solitária com a pista de pouso ao lado, numa grande clareira de capim alto, cercada por todos os lados de uma floresta a perder de vista. A estrada de terra leva da casa ao campo de pouso e depois segue direto para a mata, onde desaparece, como tudo ali, à procura de um caminho — ou talvez num impulso suicida. Dizem que hoje tudo mudou e que a região está irreconhecível. A floresta tropical se transformou em campos de fazendas. A mata desapareceu, caiu e foi queimada, mas na época impunha-se como uma ameaça aterrorizante, a ponto de ser difícil para uma criança entender o que os homens podiam ter ido buscar naquele fim de mundo. (idem, 60-61)

Não estamos muito longe aqui do horror que sente Marlow, o narrador de *Coração das Trevas*, em sua subida pelo rio Congo. A natureza selvagem é para o Narrador de *Nove noites* uma força terrível, amorfa e ameaçadora. A casa solitária era cercada de “nada”, de capim-colonião e de morte. A selva surge como uma força ameaçadora onde a pista de pouso, como tudo, desaparece “talvez num impulso suicida”. A menção ao suicídio lembra, obviamente, a morte de Quain, e abre novas perspectivas para a obsessão do Narrador pela morte do antropólogo. Quain era um homem branco, como ele, que ousara, num impulso suicida, penetrar naquele nada verde e ameaçador que era a selva e acabou devorado por esse mundo. Esta perspectiva faz com que Quain personifique os temores infantis do autor quanto a selva.

O horror que a selva despertava no Narrador em sua infância vai se estender aos índios. Se os índios são vistos em *Nove noites* sem idealizações isso não significa que em sua representação esteja ausente qualquer carga afetiva ou simbólica. No caso do Narrador, as experiências de sua infância, que determinaram seu horror ao exotismo, o levam a considerar os índios com inegável suspeita. Os índios são impregnados da mesma aura de estranheza e temor com que o Narrador observa a selva. Eles, como a selva, são uma força desconhecida e incompreensível, aparentemente plácida, mas sempre pronta para a destruição.

O temor, muitas vezes irracional, associado aos índios, não se restringe à infância do Narrador. Ele volta durante os três dias que ele passa entre os Krahô, já adulto ao pesquisar sobre Buell Quain. São dias tão marcantes, que ocupam cerca de vinte páginas num romance de pouco mais de cento e sessenta.

A principal experiência do Narrador com os índios em sua infância é narrada como uma aventura quase cômica. Acompanhado por seu pai, que procurava novas terras, o Narrador se hospeda na ilha de Bananal. No meio de sua estada no hotel aconteceria uma cerimônia indígena importante no parque do Xingu. Seu pai decidiu

assistir à cerimônia, e segue para o posto indígena Leonardo acompanhado do Narrador. Eles aproveitaram um convite do gerente do hotel, já que a cerimônia era um evento “fechado”, ao qual compareciam, sobretudo, autoridades e jornalistas,

Na ocasião, estava sendo organizada pelos irmãos Villas Boas, no posto Leonardo do Parque Indígena do Xingu, uma confraternização entre tribos inimigas que se mantinham em estado de guerra havia anos. Os Villas Boas tentavam atrair os índios txikão para o parque, para terror dos Waurá e Yawalapíti, que já estavam lá fazia anos. Todos esperavam um acontecimento sem precedentes, uma cerimônia que seria transformada em espetáculo exótico para uma platéia de brancos. Equipes de jornalistas e fotógrafos nacionais e estrangeiros eram esperadas no posto Leonardo, assim como autoridades militares e demais convidados, todos transportados num DC-3 da FAB. (ibidem, 68)

No parque, os irmãos Villas Boas pedem ao pai do Narrador que durma com seu filho no avião, pois não havia mais lugar para visitantes. Outro problema era o temor que os índios Txikão, considerados traiçoeiros, pudessem atacar à noite. Mas o choque do Narrador em seu encontro com os índios não se dá com um possível ataque, e sim com a atitude “amigável” de um grupo de crianças índias quando ele chega,

O avião da FAB já estava lá. Quando pousamos, o monomotor foi rodeado por índios, na maioria crianças que, ao verem um menino da idade delas, imediatamente começaram a me tocar e a arrancar as minhas roupas, encorajadas pelo meu pavor. Por mais que eu gritasse ou apelasse para o meu pai, ele nada podia fazer, porque também estava imobilizado, cercado de índios, e no fundo achava muito engraçado que eu estivesse sendo levado embora — era bem provável que estivesse cheio de mim e do meu mau humor. Os indiozinhos me carregaram. Era como se estivesse no meio de uma correnteza. Não adiantava resistir. Pelo que pude entender, queriam me ver nu, me deixar igual a eles. (CARVALHO, 2002, 68)

É impossível se livrar dos índios, pois eles são como uma força natural, como “uma correnteza”. O pânico e o temor, que sentiu ao ser levado pelos índios, se tornariam ainda mais intensos à noite. Antes, a chegada dos pequenos e temidos índios txikão causa uma cena que ele descreve como grotesca, fazendo com que os índios grandalhões debandassem. Os Txikão, índios raquíticos, entravam e os grandalhões “fugiam ou se agarravam uns aos outros ou se escondiam atrás dos brancos” (idem, 69).

Depois dessa cena, o narrador passa uma noite desconfortável no avião,

...acordei completamente molhado. Aterrorizado com a ideia de índios traçoeiros e de uma onça que supostamente estava rondando a aldeia, não tive coragem de levantar durante a noite. Não me lembro se tentei acordar meu pai. Quando fomos embora no dia seguinte, ele saiu de cuecas e relógio. Os índios ficaram com o resto.

Não deixei nada meu. Estava farto daquela gente, não queria dar nada a ninguém...(ibidem, 69)

O próprio Narrador não saiu de mãos abanando, como ele diz. Os índios fizeram questão de cobri-lo de presentes como arcos, flechas e cocares, em homenagem ao seu bisavô, o marechal Rondon. Segundo o Narrador, seu pai, sempre que necessário, fazia questão de apresentar o filho como bisneto de Rondon, o que despertava uma reação de simpatia imediata, e talvez exagerada, nos índios. Aqui temos mais um interessante jogo de espelhos, já que o autor Carvalho, como o Narrador, também é bisneto de Rondon.

O papel que esse mito familiar relacionado aos índios teve na percepção que o autor e o seu quase espelho, o Narrador, tem dos índios em *Nove noites* é difícil de determinar. Em *Nove noites*, o Narrador adulto parece ser indiferente ao célebre ancestral indianista, enquanto que em criança essa ascendência parecia incomodá-lo, já que o transformava no objeto particular de atenções por parte dos índios.

Se a influência do mito Rondon no Narrador não parece ter grande papel em *Nove noites*, por outro lado as experiências infantis do autor parecem ser determinantes para a sensação de desconforto que ele expressa durante a sua estada entre os Krahô quando adulto. Mesmo a frase final do relato de sua experiência infantil “Estava farto daquela gente. Não quis deixar nada meu”, ecoa nas frases finais do relato que o Narrador adulto faz de sua experiência entre os Krahô.

### 3.3.1 Os órfãos da civilização:

O motivo que leva o Narrador a voltar ao Xingu, que tão más recordações lhe deixou na infância, será a sua obsessão por Buell Quain. Em sua pesquisa ele começa a se informar sobre os Krahô e termina conhecendo um casal de antropólogos que trabalhavam com estes índios e que se propõem a levá-lo para a aldeia.

Seu primeiro contato com os índios, antes mesmo de sua chegada na aldeia, é o seu encontro com o “velho Dinis”, o único na aldeia a ter conhecido Buell Quain. Como o velho Dinis não morava na aldeia Krahô em que o Narrador ficaria hospedado, a única ocasião para o Narrador encontrá-lo seria numa assembléia



tribal perto de Carolina. A conversa será difícil, marcada pela intimidação e começa mal. Será a primeira experiência do autor com os pedidos dos índios,

Tirei o gravador do bolso. Foi o tempo de o velho apontar para o aparelho e dizer sem a menor cerimônia: "Estou precisando de um desses". Fiquei sem ação. Olhei para o antropólogo, desamparado. Mal acabava de chegar e já não sabia como reagir. "E o único que eu tenho, e eu preciso dele para trabalhar", respondi, seguindo os conselhos que o antropólogo havia me dado sobre como agir em relação aos bens pessoais de trabalho que eu não quisesse deixar pelo caminho, já que teria de abrir mão de todos os outros que me pedissem, para não pare parecer grosseiro e evitar o mal-estar de eventualmente ser roubado. Mas o velho Diniz, percebendo o meu constrangimento, não se deu por vencido: "Você não entendeu. Não quero o seu gravador. Quero um igual a esse". Tentei me manter firme: "E o único que eu tenho". Ao que o velho rebateu: "Lá em São Paulo você compra um igualzinho e manda pelo correio".

A conversa mal tinha começado e já começava mal. O antropólogo veio em meu auxílio. Interrompeu aquele diálogo que de outro modo não teria fim — já que tanto eu como o velho sabíamos o que o outro estava dizendo e não queríamos entender (CARVALHO, 2002, 79-80)

O ato de pedir, despudoradamente, qualquer coisa será constante na atitude dos índios em *Nove noites* e causa problemas ao Narrador. Na carta de Quain, antes mencionada, ele se refere a esse hábito. Para ele, o comportamento dos índios era decorrente do modo como eles tinham sido estragados pela lógica das ofertas de presentes. Não é difícil encontrar aqui um reflexo das práticas de colonização, iniciadas por Colombo, que distribuía todo tipo de objeto irrelevante aos índios esperando receber em troca indicações sobre ouro. Séculos depois, vemos em Lévi-Strauss atitude semelhante quando compra miçangas, pouco antes de uma expedição, para ofertar aos índios, em troca de sua amizade e também do seu trabalho ou mantimentos. A longa duração desse processo, que mistura exploração e paternalismo, parece ter se introjetado nos índios que o Narrador encontra. Os relatos de Perna e Buell Quain são, aliás, semelhantes nesse ponto. Excluídos, vivendo num mundo que não é o seu, os índios se habituaram a pedir, sem cerimônia, aos brancos que parecem ter tudo.

A estada de três dias na aldeia dos Krahô é rica em "choques culturais", que geram profundo desconforto e medo no Narrador. Vestidos de sandálias havaianas e bermudas, com nomes em português como José Maria e Antonia, os índios que Carvalho encontra em nada se parecem com os heróis idealizados por Alencar, nem com o mito anárquico da antropofagia. O clima geral descrito pelo Narrador será o de miséria. As casas são de adobe e palha, a aldeia tem poucas árvores e a terra não presta para plantar.

Apesar da distância temporal que separa os dois episódios, é interessante observar a comparação de Lévi-Strauss (2009) entre as tribos que sofreram forte influência dos brancos e aquelas que mantinham uma cultura relativamente intacta. O antropólogo francês fala da aparência de aldeias como a dos Caduveo. Nessa aldeia, que sofreu forte influência dos brancos, as cabanas não eram muito diferentes daquelas dos camponeses vizinhos. A única coisa que diferenciava a vida da aldeia daquela de seus vizinhos brancos era a extrema miséria. Por outro lado, as aldeias dos Bororos, cuja cultura era relativamente preservada, lhe causam boa impressão. Afinal, a miséria entre duas civilizações só existe quando se estabelece um padrão definido. Permeados pela cultura branca, os índios tendem a se tornar, como diz adequadamente Carvalho, “órfãos da civilização”, enquanto que, deixados em sua cultura, a “miséria material” é relativizada, pois as necessidades técnicas e materiais não são as mesmas que as nossas.

O Narrador, um homem urbano e sofisticado, se choca com o ambiente da aldeia. Sua descrição da casa onde fica hospedado mostra sua sensação de desconforto:

Quando entrei, senti o cheiro pestilencial do peixe seco pendurado num barbante no meio da sala. Era um cheiro que se entranhava em tudo. E que, já no segundo dia, em vez de me acostumar a ele, eu não podia mais suportar nem de longe.

Nove pessoas dormiam na casa. Como era tempo de seca, o verão deles, o casal dormia num jirau debaixo de um alpendre lateral. As crianças ficavam em redes na sala, onde também estavam pendurados os peixes secos com cheiro de podre. Sobravam mais dois quartos. Num deles, ficavam as duas filhas mais velhas com suas crianças de colo. Não entendi direito onde estavam os maridos, se é que havia. Pendurei a minha rede no outro quarto. O chão era de terra batida. As noites eram um festival de sons íntimos, roncoss, peidos e choros de crianças. Na sala, os meninos nas redes se debatiam em pesadelos. Na última noite, outra filha do casal e o genro, que estavam em viagem quando cheguei, juntaram-se às duas irmãs e seus filhos de colo, amontoados no quarto ao lado do meu. E ao choro das crianças somaram-se os gemidos do sexo.(idem, 90)

Mas os problemas que mais incomodaram o autor foram os alimentares. Sobre eles Carvalho fará uma descrição detalhada e prosaica. A comida na aldeia se limitava a arroz e peixe seco, que o Narrador descreve como insuportável. Ao perceber que seu hóspede só comia o arroz, o índio que hospedava o Narrador pergunta ao antropólogo o que havia de errado. O antropólogo lhe sugere que sirva legumes, pois seu hóspede os adorava. Assim, lhe oferecem batatas que a princípio causaram boa impressão no Narrador,

No jantar seguinte, me puseram um prato de batatas-doces na frente. Confesso que por um momento cheguei a ficar contente e aliviado. Pus-me a descascar a primeira batata (havia cinco no meu prato) e dei a primeira mordida, sob os olhares ansiosos dos meus anfitriões. Minha boca se encheu de terra. Só então percebi que as batatas estavam seccionadas e tinham sido cozidas tal como foram desenterradas, com a terra que agora se entranhava na massa amolecida do tubérculo, como um bolo com camadas de chocolate. Eu mastigava as batatas e a terra e dizia: "Humm! Que delícia!", mas bastou me darem as costas para que começasse a jogar no mato quase que a totalidade do que havia no prato, para alegria dos cachorros, que na sua sanha pelos meus restos acabaram por me denunciar. "Não estava bom?", perguntou Antônia. "Estava ótimo. Mas é que não estou com fome. Não estou acostumado a comer muito. Estou precisando emagrecer"...(ibidem, 93)

Faminto, o Narrador decide lançar mão de algumas barras de cereais que trouxera, pensando em passar por uma situação semelhante. Mas, como comer as barras sem ter de imediatamente distribuir o seu pequeno estoque entre os índios? Ele tenta comer à noite. Seria menosprezar ouvido acurado e a curiosidade de seus hospedeiros

No meio da primeira noite, levantei da rede pé ante pé, abri a mochila e peguei uma barra. Havia mil barulhos à noite, mas quando rasguei a embalagem, foi como se o silêncio mais absoluto tivesse baixado sobre a aldeia e só eu, com a crepitação irritante daquela embalagem, pudesse ser ouvido. Dei a primeira mordida e foi como se o barulho da minha mastigação fosse uma tro-voadas sem fim. Enfie a barra inteira na boca e esperei que se dissolvesse, mordendo aqui e ali de vez em quando. No dia seguinte, ao me reunir aos meus anfitriões para o café-da-manhã, me perguntaram se eu tinha dormido bem, se não estranhara a rede. Enquanto me servia o bendito peixe, Antônia disse que havia ficado preocupada, achando que eu estava com frio quando me levantei no meio da noite, mas que se acalmou ao ver que eu tinha acordado para comer. Eu já não tinha escolha. Fui lá dentro, peguei as nove barras de cereais que me restavam e as trouxe para o café-da-manhã. Eles devoraram todas em menos de cinco minutos, repetindo "chocolate" enquanto comiam.(CARVALHO, 2002, 94)

A curiosidade quanto ao novo branco na aldeia se manifestaria de diversas maneiras. Três posturas parecem marcar o comportamento dos índios Krahô: a do suplicante, a do curioso e a da intimidação. As mulheres e crianças chegavam mesmo a rir dele, mas em geral o observavam a distância: "Ou me ignoravam ou me observavam a distância. Podiam estar desconfiados ou simplesmente não ter nenhum interesse na minha presença. Quando se aproximavam, era ou para pedir alguma coisa ou porque estavam bêbados". (idem, 97)

Em algumas ocasiões o comportamento dos índios se modifica, com uma postura na qual parecem querer intimidar o Narrador. O caso mais interessante ocorre quando ele é abordado por Leusipo, um dos filhos do pajé. Ao saber que o Narrador pretendia investigar eventos do passado da aldeia, o personagem o procura, e tenta intimidá-lo. Ele quer também compreender porque o autor precisa

tanto da “verdade”, se escreveria uma obra inventada. O trecho é representativo, não apenas em relação aos índios e seu mundo mental, mas da ambígua posição da verdade em *Nove noites*

Leusipo perguntou o que eu tinha ido fazer na aldeia. Prefiri achar que o tom era amistoso e, no meu paternalismo ingênuo, comecei a lhe explicar o que era um romance. Ele não estava interessado. Queria saber o que eu tinha ido fazer na aldeia. Os velhos estavam preocupados, queriam saber por que eu vinha remexer no passado, e ele não gostava quando os velhos ficavam preocupados. Eu tentava convencê-lo de que não havia motivo para preocupação. Tudo o que eu queria saber já era conhecido. E ele me perguntava: "Então, por que você quer saber, se já sabe?". 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 conseqüência na realidade. Ele seguia incrédulo. Fazia-se de desentendido, mas na verdade só queria me intimidar. Eu estava entre irritado e amedrontado. Tinha vontade de mandar o índio à puta que o pariu, mas não podia me indispor com a aldeia. Se é que havia alguma coisa a descobrir (e Leusipo a me intimidar punha ainda mais lenha nessa minha fantasia), era preciso ser diplomático. Ele queria porque queria saber a razão da minha presença na aldeia. Como na assembléia timbira em Carolina, não dava para concluir se no fundo ele sabia de alguma coisa ou se não sabia de nada e estava tão curioso quanto eu. Leusipo não dava o braço a torcer. Não sorria, não demonstrava nenhum gesto ou expressão de simpatia. Tinha um olhar impassível e determinado. O motivo da sua visita era me encurralar. Repetia: "Os velhos estão preocupados". [...] 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. Ele não dizia nada a não ser: "O que você quer com o passado?". Repetia. E, diante da sua insistência bovina, tive de me render à evidência de que eu não sabia responder à sua pergunta. 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 conseqüências reais, no final seria tudo inventado. (ibidem, 95/96)

A contradição entre a mentalidade do índio e a do romancista chega a uma aporia, na qual o próprio Narrador não sabe responder a pergunta do índio. Afinal, o que ele queria com o passado? Para que tal obsessão com a verdade sobre a morte de Quain, se o único resultado seria uma ficção? O que se impõe numa obra de ficção: a realidade que deve ser observada ou a imaginação do autor? Para que ele queria mexer com os mortos?

A cena com Leusipo não é o único episódio em que o Narrador se sente ameaçado. Cercado de dezenas de índios, que falavam sobre ele numa língua estranha; imerso numa cultura desconhecida, o Narrador sente medo a maior parte do tempo. Um pânico indeterminado, no qual parecem ecoar as sensações de sua infância. As cerimônias indígenas de que deveria participar tornam-se objeto de particular angústia. Elas têm seu prelúdio na pintura corporal a que ele tem de se submeter: primeiro de urucum, depois a de jenipapo, que leva um mês para sair de seu corpo. Rituais que visavam introduzi-lo na vida da tribo começam a se preparar,

sem que ele saiba exatamente o que vai acontecer. Na primeira delas, ele tem de decidir a qual dos grupos da tribo ele desejava pertencer:

Ainda não eram oito da manhã quando vieram me chamar. Só ao chegar ao pátio é que entendi que se tratava de uma reunião para decidir a minha sorte. Apenas os homens estavam lá. Discutiam coisas na língua deles. Tentei ficar do lado do antropólogo e do seu filho, em busca de alguma tradução, mas de repente, sem que eu entendesse, formaram-se dois grupos, como dois times de futebol, e o antropólogo e o filho foram separados um de cada lado do pátio. A minha sorte se configurava a despeito de mim. Fiquei sozinho no meio. Foi quando entendi que era eu o objeto da disputa. De um lado ficava a família do verão ou da estiagem (Wakmêye), de que fazia parte o antropólogo. Do outro, a família do inverno ou da estação das chuvas (Katamyé), de que fazia parte o José Maria e o filho do antropólogo. Os dois grupos alternavam-se no poder e na administração da aldeia, como dois partidos políticos. O velho cantor se aproximou de mim e disse que agora eu tinha que escolher em qual clã preferia ficar. Dos dois lados os índios gritavam coisas que eu não entendia mas que supunha significarem que se eu não escolhesse o time deles, eles me trucidavam, me esfolavam vivo, me arrancavam todos os pêlos etc. Eles gritavam e riam. (CARVALHO, 2002, 102)

Depois de escolher o seu grupo, o Narrador descobre, apavorado, que teria de participar de outro ritual

O meu temor aumentou ainda mais quando depois da corrida, de que só vi a disputa final, já dentro da aldeia, resolvi tomar um banho no riacho e fui impedido pelos meus anfitriões: "Não! Você não pode! Hoje, você vai tomar banho no pátio". Fui correndo procurar o antropólogo para esclarecer o que me esperava. Mas ele desconversou e disse que eu ia ver, era uma festa "divertida". Voltei para casa aterrorizado, e tudo só ficou ainda pior quando o menino da bicicleta, filho do José Maria, se aproximou furtivamente de mim e conseguiu dizer apenas: "Eles estão mentindo para você". Teve que interromper pela metade o que me revelava, para logo sair pedalando e desaparecer, quando percebeu que o pai se aproximava desconfiado da cena de cumplicidade do filho comigo. A frase ficou martelando a minha cabeça. Era o mais próximo de alguma verdade a que eu tinha chegado. Eu não sabia se dizia respeito ao que preparavam para mim naquela noite ou ao que escondiam de mim sobre o passado e a morte de Quain. Em ambos os casos, era péssimo. Agora, eu estava com uma dor de cabeça terrível. (idem, 103)

O ritual termina, de fato, se revelando inofensivo, mas isso não tranquiliza o Narrador. Quando a cerimônia muda de rumo o medo volta: "O pavor voltou e a fantasia de que em algum momento, quando eu estivesse mais distraído, quando menos esperasse, todos pulariam em cima de mim". (ibidem, 105)

A mais forte sensação de medo que o Narrador tem entre os Krahô, relaciona-se a um cerimônia de batismo, da qual ele deveria participar.

Nada aconteceu comigo naquela noite, mas prevendo a iminência do batizado que me preparavam (afinal, para que teriam me apresentado às mulheres da minha "família" se não fosse para me dar um nome em seguida?), procurei o antropólogo e deixei bem claro que não estava disposto a ser coberto de penas ou a ter o cabelo cortado à moda krahô e que lutaria até o final para me defender. Ele deve ter ficado surpreso com a minha reação e a falta de espírito esportivo. Só depois de ver o que aconteceria com ele no dia seguinte é que me dei conta de que talvez tivesse se entregado em sacrifício no meu lugar.

A terceira noite foi um inferno. Fazia um frio do cão e eu não arrumava posição na rede. Qualquer movimento me descobria. Quando o dia raiou, comecei a ouvir um grupo de homens cantando. Eles se aproximavam da casa. Gelei. Aproximavam-se e se afastavam e depois voltavam mais uma vez. Eu tinha certeza de que estavam atrás de mim. Vinham me pegar. Me fiz de morto. Deixei todos se levantarem e continuei na rede, fingindo que dormia. Quando por fim resolvi me levantar, a cerimônia já estava avançada. Tinham pegado o antropólogo. Ele estava coberto de penas, e os índios o carregavam nos ombros até o riacho para um batismo matinal. Era estranho que o estivessem batizando, já que ele fora batizado anos antes. Demorei a entender que ele provavelmente assumira o lugar que reservaram a mim, só para não decepcioná-los. (CARVALHO, 2002, 106)

O próprio Narrador tem consciência de como o seu medo era infundado e como este medo o levava a exagerar episódios sem grande significado. A experiência de sentir um medo exagerado diante do desconhecido não será exclusiva aos Krahô. Em seu livro de crônicas *O mundo fora dos eixos*, o autor narra uma experiência semelhante na Mongólia. Um dia, o autor e seu guia param num lago deserto. Pouco depois, chega um grupo de quatro mongóis e estaciona perto deles. O autor se espanta que, com o lago vazio, eles tenham parado perto deles e acredita ser uma provocação. Depois, o grupo começa a ouvir música alto, a beber, berrar e brigar. O autor acredita que os mongóis preparam uma agressão e, como estavam em meio a um deserto, sente-se encurralado. Decide então, para distrair a sua ansiedade, tomar notas:

Um dos mongóis, veio até onde eu estava, apontou para o meu bloco e, desafiador, perguntou alguma coisa, que o guia traduziu. Queria saber o que eu estava escrevendo. Pela lógica paternalista com que eu vinha tratando os nômades até então, o tom do intruso só podia soar como intimidação e confronto. Não correspondia à a imagem gentil, que eu tinha criado na minha cabeça. (CARVALHO, 2005, p. 52)

O autor anota sem parar, em estado de pânico, até que os mongóis partem à meia-noite. No dia seguinte, ele decide reler as notas que tomou, imaginando reencontrar ali seu pânico,

No dia seguinte, reli o que tinha escrito sob tensão da véspera. E, para meu espanto, o pânico não estava lá. Nem o perigo. O texto anódino revelava antes o meu equívoco e a minha alucinação, o meu papel ridículo de estrangeiro. Minhas anotações descreviam apenas uma cena banal e inofensiva. (idem, 52)

Mais tarde, ele admitiria ter agido da mesma forma entre os Krahô, quando teria feito um papel pífilo. Os índios ironizam a covardia do Narrador por ter fugido do batismo. Para uma das índias, que o criticava por sua covardia, ele se defende dizendo que quando voltasse à aldeia permitiria que eles o batizassem como

desejavam. A índia se aproxima e “entre o ofendida e irônica” diz que ele era “como todos os brancos, que nunca mais voltaria à aldeia, nunca mais pensaria neles” . O Narrador jura que não, e que voltaria à aldeia. Ele completa: “Estava apavorado com o que pudessem fazer comigo( nada além de me cobrir de penas e me dar um nome de família do qual nunca poderia me desvencilhar) [...] Jurei que não me esqueceria deles. E os abandonei como todos os brancos.”( idem, 109)

O “abandono” dos Krahô não significa apenas a saída do espaço físico da aldeia, mas o fim de qualquer comunicação com os índios. Isso acontece quando o Narrador, já em São Paulo, passa a ser açoitado por contínuos telefonemas dos Krahô lhe pedindo favores ou dinheiro. O que leva o autor a refletir sobre a complexa posição dos índios na sociedade branca. Se ele, ao ser recebido na aldeia havia sido a “criança” dos índios, agora os índios, os órfãos da civilização, vinham continuamente pedir sua ajuda

Assim como os índios o adotam quando o recebem na aldeia, eles esperam que você também os adote quando vão à cidade. E uma relação aparentemente recíproca, mas no fundo estranha e muitas vezes desagradável. Não é uma relação de igual para igual, mas de adoção mútua, o que faz toda a diferença: na aldeia, você é a criança deles; na cidade, eles são a sua criança. Nunca vi ninguém tratar as crianças com tanto carinho e liberdade. De volta a São Paulo, depois da minha passagem pela aldeia, comecei a receber telefonemas a cobrar. Os índios me ligavam sempre que passavam por Carolina. Pediam coisas. Em geral, dinheiro. Não faziam a menor cerimônia. Como se agora fossem meus filhos. Os pedidos não tinham fim. Agora eu era o eterno devedor. De criança eu tinha passado a pai relapso a quem finalmente é dada a chance de reparar seus erros passados e sua ausência. 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. O problema é que a relação de adoção mútua já nasce desequilibrada, uma vez que a frequência com que os Krahô vêm aos brancos é muito maior do que a frequência com que os brancos vão aos Krahô. Uma vez que o mundo é dos brancos. Há neles uma carência irreparável. [...] Essa relação paternalista é das mais incômodas e irritantes, e o próprio Quain sofreu esse constrangimento. Há quem tire de letra. Não foi o meu caso. Não sou antropólogo e não tenho uma boa alma. Fiquei cheio. A partir de um dado momento, decidi que não responderia mais aos recados que me deixavam, pedindo que eu ligasse sem falta na noite seguinte. A culpa provocada por essa decisão também me irritou, mas menos do que me ameaçava a idéia de que de uma hora para outra pudessem bater à minha porta.(ibidem, 108-109)

As palavras do Narrador fazem eco, tanto às declarações de Perna e de Buell Quain sobre os índios, como às do próprio Carvalho, que não esconde o “eu” autoral presente na declaração acima. Na entrevista citada a Flávio Moura, ele menciona o quanto era difícil lidar com os índios em termos muito semelhantes aos usados pelo Narrador: “... O índio é um cidadão de segunda classe no Brasil. Do ponto de vista político é preciso lutar contra isso. Mas, na relação cotidiana, chega uma hora que dá no saco.”(CARVALHO, 2002a)

O paternalismo acaba sendo o outro lado de uma situação em que os índios se tornaram os órfãos da civilização. O mundo é dos brancos, e os índios são cidadãos de segunda categoria, que tentam se agarrar a qualquer um que possa ajudá-los. Eles são livres e podem viver em sua própria cultura, mas apenas nos limites que os brancos deixaram para eles. Como diz Baudrillard (1992): “Aos índios, só foi reconhecido o direito de existência para serem confinados em reservas”. Tal foi o caso do Xingu, a última saída para os Krahô. O Narrador afirma que sempre se surpreendeu com o fato de os índios se instalarem num lugar tão ruim. Seria o antropólogo que o leva aos Krahô a explicar o que ele não tinha imaginado: os índios não tinham escolhido o Xingu, eles foram “empurrados” para lá pelos brancos.

Um episódio narrado por Lévi-Strauss em *Tristes Tropique*, mostra a expropriação dos índios e sua posição à margem da cultura branca. Quando descreve o percurso que o levou a optar pela etnologia, Strauss expressa a sua dívida à escola americana de Antropologia, na qual inclui Franz Boas, diretor da Universidade de Columbia. Segundo o etnólogo francês, entre as vantagens da escola americana em relação à europeia, estaria a sua proximidade com os indígenas. Para um antropólogo americano era tão fácil ir aos ambientes em que viviam os índios como para um francês ir à *Côte d’Azur*. Ele descreve essa situação como uma vantagem histórica favorável na qual eles têm “au privilège d’accéder à des populations vierges de toute investigation sérieuse et suffisamment bien préservées, grâce au temps si court depuis que fut entreprise leur destruction” (LÉVI-STRAUSS, 2010, p.63)

Ele cita um exemplo do “privilégio” desse fácil acesso aos índios, por meio de uma anedota. Um índio escapara, nas palavras de Lévi-Strauss miraculosamente, ao extermínio das grandes tribos na Califórnia. Por anos ele viveu ignorado, nas vizinhanças das grandes cidades, criando, com pedras, flechas que lhe permitiam caçar. Pouco a pouco, a civilização avançava e com ela as cidades. A caça diminuía, até desaparecer por completo. Um dia, o índio foi encontrado, nu, morrendo de fome, na entrada de um subúrbio. A história termina de modo surpreendente: “Il finit paisiblement son existence comme concierge de l’Université de Californie” (idem, p. 64)

A anedota parece ter um final feliz para todos. O índio escapa de morrer de fome e termina a sua vida, tranquilamente, como empregado da Universidade da Califórnia, o que, obviamente, era extremamente prático para os antropólogos da



instituição. Mas, lendo com atenção a história contada por Lévi-Strauss, é difícil ver nesse final tranquilo do índio algum tipo de “final feliz”. Ao contrário, a história parece brutal. O que se evidencia nela é que esse índio, o último sobrevivente de um mundo dizimado pelos brancos, não queria se tornar um branco. Ele resiste o quanto pode, em sua cultura, e por se apegar a ela vive longe de todos, na periferia das grandes cidades, fabricando armas primitivas para caçar como seus ancestrais.

As cidades crescem e o estilo de vida tradicional, que o índio tentava manter, não é mais possível. Entregue a mais absoluta miséria, seu destino seria morrer de fome, ou resignar-se à posição de eterno pedinte, que a sociedade reserva aos seus párias. Enfim é o salvo de ter esse fim por sua etnia. A mesma etnia responsável pela sua destruição, e pela de seu povo, torna-se agora um valor. Um índio não é um simples pária, como aqueles que ocupam as ruas das grandes cidades em todo o mundo, mas um ser raro. Ele é um dos últimos de sua espécie, um “animal em extinção”. E, como um animal raro, será protegido, e terá abrigo no templo do saber: na Universidade. O antigo selvagem, que vivia livre, se torna assim um pacífico empregado dos brancos, ao qual cabe apenas esperar a morte, tranquilamente. Antes, porém, ele será muito útil, pois por isso foi preservado. Não tanto por razões humanitárias (e afinal, quantos miseráveis não vivem nas periferias das cidades?), mas pelo que representa. Um resíduo de arqueologia humana, sempre pronto aos estudos dos antropólogos da boa Universidade da Califórnia. Os quais, certamente, terão o prazer em comunicar, um dia, aos seus pares, sobre a cultura de uma tribo, enfim extinta, mas cujo último membro viveu por algum tempo disfarçado de porteiro na instituição.

Não se pode culpar os antropólogos por bem realizarem seu trabalho e menos ainda a Universidade por poupar o índio de um fim miserável. Mas o fim pacífico desse sobrevivente, que termina por render-se ao mundo dos brancos, mostra o melancólico lugar do índio na civilização ocidental. É um exemplo americano, mas a realidade brasileira não é tão distante disso. A diferença é que temos ainda lugares como o Xingu para os quais os índios podem ser “empurrados”.

Heróis representativos da nação, símbolos de ideais anárquicos, heróis românticos ou vítimas - os índios já ocuparam muitos papéis na literatura e imaginário brasileiro. Em *Nove noites*, Bernardo Carvalho tenta, conscientemente, fugir desses estereótipos. Numa visão sem paternalismo, mostra o índio pelo olhar

dos brancos: do sertanejo Manoel Perna, de Buell Quain e, sobretudo, do Narrador. O olhar do Narrador, que parece ser muito próximo do olhar do autor, se impõe aos outros relatos e se mistura a eles. Os índios que encontramos em *Nove noites* são aqueles que o Narrador encontrou: personagens estranhos e curiosos, com defeitos e qualidades. Personagens eminentemente humanos, mas que por se inserirem numa cultura muito diferente daquela do Narrador, são descritos pelo viés do estranho. Os índios no romance estão longe tanto do exotismo positivo de Segalen quanto da xenofobia racista. O protagonista, ao falar dos índios, expressa, sobretudo, a si mesmo, e a perplexidade e o desconforto frente a um mundo cuja lógica ele desconhece. Do mesmo modo que os índios tentam, em vão, compreender o mundo dos brancos.

Um dos efeitos mais curiosos dessa incompreensão surge no modo como o índio lida com a questão da verdade. Já nas primeiras páginas de *Nove noites*, Perna avisa que o leitor penetraria num mundo em que verdade e mentira não têm o mesmo sentido que antes e escreve:

Pergunte aos índios. Qualquer coisa. O que primeiro lhe passar pela cabeça. E amanhã, ao acordar, faça de novo a pergunta. E depois de amanhã, mais uma vez. Sempre a mesma pergunta. E a cada dia receberá uma resposta diferente. (CARVALHO, 2002, 7)

Outros pontos do livro mostram a instabilidade da verdade entre os índios: pergunte todos os dias e sempre terá uma resposta diferente. Tal imagem do índio, como alguém sempre disposto a contar mentiras, ou a contar algo que agrada seu interlocutor, é marcante no livro. Talvez seja possível observá-la dentro do universo de exclusão e perplexidade em que se insere o índio em sua relação com o homem branco.

O mundo, como diz o Narrador, é dos brancos, e aos índios cabe tentar viver, mas apenas no espaço delimitado para eles pelos brancos. É um mundo dominado por uma cultura que os índios não entendem. O mundo dos brancos parece ilógico para os índios, do mesmo modo que os índios parecem incompreensíveis para o Narrador. Se o Narrador era, na aldeia, a criança dos índios por desconhecer sua cultura, não causa surpresa que os índios, “crianças” frente ao mundo dos brancos, sejam, como as crianças, incapazes de se adaptar à lógica branca.

Eles não são capazes de seguir a lógica e o discurso ocidental que supõem uma verdade estável por ser este o discurso do outro, do branco. De um Outro que

ele não compreende, mas que marca a sua existência, já que o índio apenas existe como alteridade permitida pelos brancos. Sendo o índio o “outro” do branco ao inserir-se na lógica ocidental, ele não se vê como autor do seu discurso, mas como objeto passivo de um discurso que não lhe pertence. Ao “mentir”, criando várias versões da mesma “verdade”, o índio mostra o seu desconforto cognitivo frente a um mundo no qual ele tem de entrar, mas cujas regras de verdade e saber não lhe pertencem.

O índio é o outro no seu próprio discurso por estar à margem dele. Suas versões da verdade são semelhantes, talvez, à imaginação de Perna e do Narrador. Mas nos índios um “jogo ficcional” de sucessivas versões da realidade assume o lugar da ficção, já que todo o mundo e a sobrevivência dos índios são uma ficção. Sua cultura insere-se como um anexo anódino à lógica ocidental, e é tolerada por ela, pois não causa problemas. Dividido entre o mundo que o cerca, mas que ele não compreende, e sua cultura, sempre prestes a perecer, a realidade do índio se torna ela mesma uma “ficção”. Imersos no entre - lugar dessa ficção, eles não conseguem assumir como sua a verdade dos ocidentais. Ela os deixa perplexos, do mesmo modo que os brancos sentem-se perdidos frente ao modo de pensar dos índios.

Em *Nove noites*, tal perplexidade recíproca termina por impregnar os índios de um conteúdo emocional, a despeito do desejo do Narrador. Ao representar o desconhecido, o índio se torna ameaçador. Racionalmente, o civilizado Narrador de *Nove noites* sabe que os índios podiam fazer muito pouco com ele: apenas cobri-lo de penas ou pintar seus cabelos, mas o pânico que sente na aldeia Krahô não é racional. Suas lembranças de infância poderiam representar um papel nesses temores, mas o modo como eles se repetem na experiência mongol sugere algo maior. Não se trata de um temor específico, restrito a um povo ou determinado por elementos biográficos. Ou melhor, tal temor é determinado pela biografia do autor, enquanto homem civilizado e ocidental, habituado a uma lógica e a certos padrões de comportamento.

Os índios, do mesmo modo que os mongóis, representam o Outro, no que ele tem de incompreensível e por isso de aterrorizante. E nem a razão, nem o desejo de ser aberto à alteridade, impedem o Narrador de sentir o incômodo diante desse mundo que, por lhe ser estranho, é sempre uma ameaça possível. Algo que ameaça a sua segurança física, mas que pode atingi-lo também psicologicamente e

misturar-se a ele. Como no conceito de viscoso, mencionado por Bauman, o estranho é algo que pode mostrar, como diz Quain, o que há de absurdo em nossas leis e o quanto é frágil o mundo mental que sustenta aquilo que chamamos de “eu”.

Em *Nove noites*, o Narrador diz, ao fim de sua experiência entre os Krahô que, apesar de todo o terror, havia sido difícil não se afeiçoar aos índios. Ele imagina como teria sido para Quain, nos seus cinco meses entre os Krahô. As cartas e relatos de Perna mostram que o antropólogo americano não apenas se afeiçoara ( e por vezes se irritara) com os índios, como se deixara influenciar pelo seu modo de pensar. Tornara-se supersticioso, identificara-se com os Trumai e, ao fim, em seu suicídio, termina repetindo, ainda que inconscientemente, um tipo de mutilação semelhante ao ritual de iniciação dos Trumai. A selva e seu mundo parecem ter penetrado no antropólogo e acentuado a instabilidade que o levou ao suicídio. E o Narrador, o que aconteceria com ele se ficasse cinco meses entre os Trumai? É possível que ele tenha feito essa pergunta a si mesmo, e talvez tenha se assustado com a resposta.

O desconhecido assusta e ameaça, como um visgo, sempre pronto a mesclar-se à pele antes lisa do sujeito, neste caso do homem ocidental, que precisa, como descreve Conrad, do apoio do outro para não embarcar nas trevas. Talvez tenha sido essa a experiência de Buell Quain, e certamente foi a de Kurtz, em *Coração das Trevas*. Um personagem que simboliza toda a irracionalidade da colonização.

#### 4. O CORAÇÃO DAS TREVAS:

Nos últimos dias do século XIX, o escritor Joseph Conrad criou uma das obras paradigmáticas da literatura inglesa, e uma das mais discutidas novelas do século XX. O fascínio e o horror que a obra de Conrad desperta, assim como as interpretações divergentes que tem inspirado, se relaciona não apenas à sua qualidade, mas ao seu tema: o colonialismo. A brutal exploração do homem no regime colonial instalado no chamado “Estado Independente Congo”, que terá em Kurtz a sua personificação.

*Coração das Trevas* é uma obra que contém elementos autobiográficos, embora tais elementos não a expliquem por completo. Ela nasceu das experiências que Conrad teve, dez anos antes, no Congo. Antes de dedicar-se à literatura Joseph Conrad havia sido marinheiro. Desempregado, busca uma mudança de rumo, e passa, como o personagem Marlow, de *Coração das Trevas*, da navegação de água salgada para a de água doce, ao conseguir emprego na *Société Anonyme Belge pour le Commerce du Haut-Congo*. O autor deveria permanecer três anos no Congo, mas as péssimas condições de trabalho o levaram a abandonar o país em seis meses. A experiência de Conrad no Congo, apesar de sua curta duração, teve forte influência sobre ele. Mais tarde ele a consideraria fundamental para o seu desenvolvimento como escritor.

Em seu livro de memórias *Um registro pessoal*, Conrad se descreve como o “menos literário” dos escritores. Essa definição explicita a maneira, aparentemente impulsiva, com que abandonou a vida no mar pela literatura. Conrad começa a publicar com quase quarenta anos, e, em seus primeiros anos como escritor, passa por várias dificuldades financeiras ao tentar viver de literatura. Ian Watt (1981) afirma que as dificuldades experimentadas pelo autor eram comuns à maior parte dos escritores modernistas, pois havia uma distância crescente entre o gosto do público médio e a literatura de qualidade produzida no período. O caso de Conrad era, porém, mais grave do que o de outros escritores. Ele não tinha, como E. M. Forster ou Virginia Woolf, renda própria, não encontrara um mecenas e nem, como D. H. Lawrence, se dispunha a ter um padrão de vida muito abaixo daquele a que estava habituado.

As necessidades de mercado levam o autor a tentar gêneros de maior apelo popular, como histórias de amor, mas ele fracassa. O *Coração das Trevas* nasce em

poucos meses, depois de um longo período em que o autor sentia-se incapaz de produzir e sofria de crises depressivas. A obra surge pela primeira vez em três edições da revista *Blackwood*. Esta revista manifestou um constante apoio à obra de Conrad e esse fato seria fundamental para retirá-lo de seu marasmo criativo. Segundo Watt, Conrad sentia-se feliz em escrever para a Maga (como era conhecida a revista de *Blackwood*), pois ali não se sentia diante das pressões do mercado. O editor da publicação se interessava em publicar obras literárias de qualidade e, além disso, tinha um público alvo adequado para a obra de Conrad. Seu público tinha gosto literário tradicional, era predominantemente conservador e masculino. Segundo Conrad: “One was in decent company there and had a good sort of public. There isn’t a single club and [...] man-of-war in the British Seas and Dominions which hasn’t its copy of Maga”<sup>30</sup> (CONRAD 1981 apud WATT)

A existência de tal público, formado por homens de guerra, marinheiros e habitantes das colônias, teve importância na escrita de Conrad. Ele sabia para que público estava escrevendo, e que resposta poderia obter dele. Ao mesmo tempo, a presença desse público parece ter tido influência na forma de *Coração das Trevas*, em particular no modo como Conrad articula a sua crítica ao imperialismo.

#### 4.1. O Narrador Marlow

Se as primeiras obras de Conrad foram construídas usando elementos de sua experiência prévia como marinheiro, em *Coração das Trevas* a utilização de dados autobiográficos atinge um novo nível de complexidade. A estada no Congo inspira a obra, mas Conrad toma cuidado de distanciar-se do que poderia ser uma identificação imediata com o episódio narrado. Uma das estratégias que ele usa para fugir dessa identificação é o narrador interposto da novela, Marlow.

O narrador-personagem Marlow surge na obra de Conrad pouco antes, no conto *Juventude*. O quanto Marlow corresponde, de fato, ao autor Joseph Conrad é uma questão que tem intrigado os críticos, sobretudo em relação a *Coração das Trevas*.

Primeiro vemos que a “biografia” de Marlow não corresponde à de Conrad. O narrador Marlow é um inglês, e nada indica que ele tenha tido experiências

---

<sup>30</sup> Alguém está numa companhia decente ali e é um bom tipo de público. Não existe um único clube e homem de guerra no mares Britânicos e Domínios que não tenha a sua cópia da Maga. (tradução minha)

semelhantes às de Conrad com a Polônia, país ao qual ele era profundamente vinculado, mas do qual teve de se afastar por motivos políticos.

Filho da pequena nobreza polonesa, Conrad nasce num momento em que seu país era dominado pela Rússia. Seu pai, um ativista pela independência polonesa, seria preso e mais tarde exilado. As condições difíceis do exílio levam às mortes sucessivas da mãe e do pai do autor. Ele passa, em seguida, aos cuidados de parentes, sobretudo de um tio. Viaja, recebe uma boa educação, mas rompe com o destino que seria esperado dele ao manifestar, muito cedo, a “vocação pelo mar”. Essa vocação o leva à Inglaterra, onde obtém a licença de capitão da marinha mercante. Sua identificação com a Inglaterra não foi motivada apenas por necessidades de ordem prática. Conrad sente uma profunda identificação com o país e sua cultura. Naturaliza-se britânico, acredita nos ideais ingleses e, o mais relevante, adota o inglês como língua literária.

A escolha que Conrad fez do inglês como língua literária, causa certo espanto. Se abdicar do seu polonês natal é uma atitude que, em termos práticos e pessoais, pode ser explicada com facilidade, é importante lembrar que o inglês não era a sua única opção. Conrad era fluente em francês desde a infância, enquanto que o domínio do inglês ele só adquiriu adulto. Sobre o uso do inglês como idioma, Conrad fala em *Um Registro Pessoal* usando termos fatalistas, quase passionais,

A verdade dos fatos é que minha faculdade de escrever em inglês é tão natural quanto qualquer outra aptidão com que eu possa ter nascido. Tenho um estranho e avassalador sentimento de que ela tenha sido, continuamente, uma parte inerente a mim. O inglês não foi para mim uma questão e escolha ou adoção. E quanto à adoção – bem, de fato, houve uma adoção; mas fui eu o adotado pelo gênio da língua [...] Foi uma influência profunda e, por isso mesmo, misteriosa demais para explicar. A tarefa seria tão impossível quanto tentar explicar um amor à primeira vista. Havia algo nessa conjunção de exultação, de reconhecimento quase físico, o mesmo tipo de sujeição emocional e o mesmo orgulho de posse [...] Estava perfeitamente claro que esta era para sempre. (CONRAD, 2002, p. 162-163)

Será que a adaptação tão plena e passional de Conrad à língua e à cultura britânica o levou a escolher um narrador britânico como seu porta-voz? A questão não é simples. O personagem narrador Marlow nasce para suprir uma série de demandas narrativas, com as quais o autor Joseph Conrad se deparava.

Depois de textos narrados na terceira pessoa, Conrad buscava um caminho que lhe permitisse introduzir um olhar subjetivo na narrativa. Ele pretendia se afastar do narrador distanciado, como aquele das obras de Flaubert, que era, aliás, um de

seus escritores favoritos. Segundo Watt (1981), uma das fontes de inspiração para o novo estilo narrativo de Conrad pode ser encontrada em sua relação com Henry James. James era já um mestre consagrado quando Conrad inicia sua carreira, e este nutria uma intensa admiração por James. O autor americano era o único a quem Conrad escrevia como “caro mestre”. A relação de admiração intelectual se acentuou quando Conrad teve a chance de conhecer James, que se torna seu amigo.

Nessa época, James tinha desenvolvido uma técnica narrativa na qual escolhia um personagem para o papel de “observador central”, que funcionava como um narrador indireto, já que toda a narrativa surgia pela perspectiva desse personagem. Sua técnica, diz Watt (1981): “[...] was halfway towards avoiding both the intrusive authorial omniscience of earlier fiction and the obtrusive detachment of Flaubert”.

Conrad, com o narrador Marlow, ultrapassa os limites do observador central de James. Tanto em *Coração das Trevas*, como em *Lord Jim*, Marlow surge como um personagem dentro da narrativa. Ele não é um narrador na primeira pessoa, no sentido clássico, mas um personagem em meio a outros personagens. Assim é descrito Marlow, na cena inicial de *Coração das Trevas*, até que, subitamente, ele toma a palavra e, como um velho contador de histórias, ocupa toda a narrativa. O fato que Marlow esteja contando a história para um grupo de amigos, modifica a percepção da trama e capacidade de conhecer a verdade do leitor. Marlow narra episódios, no caso de *Coração das Trevas* (e em menor escala em Jim), dos quais participou efetivamente, mas nos quais não era o personagem principal. Ele não sabe sequer “o que” aconteceu em momentos cruciais da narrativa. Tal estratégia narrativa gera uma relativização da verdade. A semelhança do ambíguo narrador Marlow com os narradores de *Nove noites* é, aliás, evidente nesse aspecto.

A posição de Marlow é ambígua em relação à trama de *Coração das Trevas*. Se suas experiências no Congo são narradas como experiências diretas, na primeira pessoa, no caso do episódio central da novela, o de Kurtz, o seu conhecimento é parcial. Tal posição permite a Conrad acentuar o caráter elíptico da trama, e ao mesmo tempo lhe permite insuflar um ponto-de-vista subjetivo no narrador, que se insere nos eventos. O modo como Conrad usa o personagem narrador Marlow, além de ultrapassar James, prefigura os narradores da modernidade,



Conrad's use of Marlow, of course, has no equivalent in James: it represents, above all, a much more extreme and overt break with the distance, impersonality, and omniscience of the third-person narration; and it does so in the interests of a dual concreteness of visualization – a dual because Marlow not only tell us what he saw and heard in the past, but as readers we see him telling his auditors about it in the narrative present. With Marlow, in fact, James's registering consciousness wholly dramatized as regards both the tale and its telling. (WATT, 2003, p. 205)<sup>31</sup>

O que apontaria o caminho para o narrador do modernismo,

[...] in his fiction[...] Heart of Darkness;[...] Marlow prefigures how the modern novel was to reject much more fully than did James the assumption of full authorial understanding, and, in its formal posture at least, restrict itself to showing an individual consciousness in the process of trying to elicit some purely relative and personal meaning from its experience.(idem, p. 209)<sup>32</sup>

O próprio Henry James, um dos modelos de Conrad, não gostava do personagem Marlow e de seu modo de narrar,

James would refer him in a conversation as that "preposterous mariner"; and Marlow is indeed difficult to believe in as fictional character. He belongs to a class of one, a class composed of British ship's officers whose minds and interests have been produced by the unique circumstances of Conrad's own national and personal history; he emerges before us weighed down by the knowledge and experience of a lifetime, and yet devoid of a biography - no birthplace, no home, no school, no fixed social or domestic ties.(ibidem, 206)<sup>33</sup>

As críticas de James se referem à inconsistência de Marlow como personagem. Por um lado, seria impossível considerá-lo um verdadeiro marinheiro britânico, pois ele reflete o próprio Joseph Conrad e sua vida de homem entre duas culturas. Marlow tinha, portanto, um olhar específico sobre o mundo, e uma experiência de vida, mas nenhuma biografia, já que Conrad preferiu construir o seu narrador com dados sumários. Conrad se refere à criação de Marlow de modo intuitivo, sem racionalizações: "The man Marlow and I came together in the casual

<sup>31</sup> O uso que Conrad faz de Marlow, é claro, não tem nenhum equivalente em James: ele apresenta acima de tudo uma quebra, muito mais extensa e aberta, com a impessoalidade e onisciência do narrador na terceira pessoa e ele faz isso pelo interesse de uma concretude dual da visualização – dual porque Marlow não apenas nos diz o que ele viu e ouviu no passado, mas como leitores nós o vemos contar a história para seus ouvintes. Com Marlow, de fato, o registro de consciência de James é totalmente dramatizado no que diz respeito à história e a sua narrativa. ( tradução minha)

<sup>32</sup> [...] na sua ficção [...] Coração das Trevas Marlow prefigura como o romance moderno vai rejeitar de modo muito mais completo do que James a noção de plena compreensão autoral, e, na sua postura formal, ao menos, se restringir a mostrar a consciência individual tentando conceber um significado totalmente relativo e pessoal da sua experiência. (tradução minha)

<sup>33</sup> James se referia a ele em conversações como 'marinheiro absurdo', e Marlow é, de fato, difícil de ser verossímil como personagem de ficção. Ele pertence à classe de um, uma classe composta por marinheiros britânicos cujas mentes e interesses foram produzidos pelas circunstâncias únicas de nacionalidade e história de vida do próprio Conrad e emerge diante de nós com o peso e a experiência de um conhecimento de vida, e ainda assim despido de uma biografia – não tem lugar de nascimento, nem casa, nem escola, nem ambiente social ou doméstico fixo. (tradução minha)

manner of those health-resort acquaintances which sometimes ripen into friendships. This one has ripened” (CONRAD 1981 apud WATT, p. 201).<sup>34</sup>

A simplicidade utilizada por Conrad para justificar a criação de Marlow não dissolve a ambiguidade entre autor/narrador em sua obra. O estranho narrador Marlow descreve em sua primeira aparição, *Juventude*, uma aventura inspirada assumidamente na vida de Conrad. Em *Coração das Trevas* a estratégia se repete, e as experiências narradas por Marlow são claramente inspiradas nos meses que o autor passou no Congo.

Em seu estudo sobre Conrad, Luiz Costa Lima destaca dois trechos, para mostrar a que ponto as experiências do autor foram utilizadas em seu personagem. A primeira passagem é de um texto autobiográfico de Conrad, a segunda, um trecho de Marlow em *Coração das Trevas*,

Foi em 1868, quando tinha nove anos ou por volta disso, que, enquanto olhava um mapa África da época e punha meu dedo sobre o espaço em branco que então representava o mistério não-resolvido daquele continente, me disse com absoluta segurança e uma audácia surpreendente, não mais presente em meu caráter agora: “Quando crescer, irei lá.” (CONRAD 1912, p. 13, apud COSTA LIMA, p. 216)

E,

Ora, quando era garoto tinha paixão por mapas. Passava horas olhando mapas da América do Sul, da África ou do Austrália e me abandonava a todas as glórias da exploração. Naquele tempo, havia muitos espaços em branco na terra e, quando via um particularmente convidativo em um mapa (mas todos eles o pareciam), punha meu dedo sobre ele e dizia: quando for grande irei lá. (CONRAD, 1902, idem)

Outros elementos acentuam a semelhança entre a jornada de Marlow no *Coração das trevas* e a de Conrad no Congo: ambos estavam desempregados quando decidem partir para o Congo, estimulados por sonhos infantis, e os dois têm que apelar a parentes com relações importantes para obter seu emprego na África. Conrad apelou para uma de suas tias, que tinha amigos influentes ligados à Companhia de comércio belga, do mesmo modo que Marlow apelou a uma de suas tias para obter o seu cargo. As semelhanças são acentuadas pela comparação entre os episódios narrados no diário que Conrad escreveu no Congo e os fatos vividos por seu personagem na novela.

Mas até que ponto as ideias de Marlow refletem as de Joseph Conrad? A questão tem dividido críticos. Muitos consideram Marlow apenas como uma máscara

---

<sup>34</sup> O homem Marlow e eu nos encontramos de uma maneira casual como uma dessas relações de resorts de saúde que às vezes se desenvolvem em amizades. Está se desenvolveu. (tradução minha)

do autor, que lhe permite se misturar à narrativa, evitando o comprometimento de uma primeira pessoa. Luiz Costa Lima chama o personagem de Marlow de uma astúcia narrativa, que permite a Conrad se distanciar de pontos polêmicos em sua narrativa. Entre esses pontos polêmicos, o mais relevante, na época, era a denúncia do imperialismo.

Politicamente conservador, Conrad se dividia entre a denúncia que desejava fazer dos horrores no Congo belga e a devoção ao seu país de adoção, que era também uma grande potência imperialista. Como criticar o que assistira no Congo sem ofender seus leitores ingleses, sem ofender os marinheiros e homens de guerra que liam a revista *Maga*? O personagem de Marlow serve, em parte, para resolver essa contradição.

Ao usar o narrador interposto, apresentado por um narrador primário na primeira pessoa, Conrad relativiza o horror do que vai narrar, como descreve Costa Lima

Conrad utiliza o narrador interposto como abrandamento do horror de seu relato. Seria menos uma racionalização provocada por seu conservadorismo do que uma tentativa de desviar as suspeitas do leitor inglês. Pois, embora não fosse falar da colonização britânica, a homologia seria imediata. A prudência, então, aconselhava neutralizar o quanto possível a contundência do relato. (COSTA LIMA, 2003, p. 215)

Mas, ao mesmo tempo em que não pretendia ofender o leitor inglês conservador, Conrad não pretendia afastar de seu texto leitores mais avançados politicamente, como o crítico inglês Edward Garnett. Por isso, o autor coloca palavras ambíguas no texto. A cidade de Londres, por exemplo, é chamada de *monstrous town*<sup>35</sup> logo nas primeiras páginas

A astúcia do escritor mostra-se pelos dois planos antagônicos: por um lado, a resignação otimista de Marlow, que visa a defender o autor do leitor suspeito de que fala mal da política britânica.; por outro, o brilho noturno, visível ao “clarão espectral do luar”, da cidade formigueiro de homens “civilizados” dirige-se a outro leitor, sensível, politicamente menos enquadrado[...]. (idem, p. 216)

Mais adiante, quando iniciarmos a análise de *Coração das Trevas*, retornaremos às afirmações ambíguas de Marlow sobre o colonialismo inglês e o colonialismo de modo geral. Antes, é interessante observar outro elemento importante do narrador Marlow, destacado por Costa Lima: a sua mediocridade. O personagem Marlow é um narrador aquém de sua história. Ele presenciou eventos

---

<sup>35</sup> Cidade monstruosa. (tradução minha)

extraordinários, mas não é capaz de compreender todo o seu significado, ou mesmo de explicar, de forma clara, a relação ambígua que mantém com a figura de Kurtz. Logo nas primeiras páginas da obra, o narrador primário afirma, quando Marlow começa a contar sua história, que “soubemos estar predestinados a, antes que começasse o fluxo da vazante, ouvir o relato de uma das experiências inconclusivas de Marlow”(CONRAD, 2008, p. 15)

Assim, o leitor é avisado, desde as primeiras páginas, de que não haverá uma conclusão ou uma solução para a trama. Isso permite uma maleabilidade ao autor, que transfere para um segundo narrador a culpa pelas eventuais lacunas na obra. O narrador primário, que podemos identificar com o autor, não é o culpado pelas lacunas da história: ele é apenas mais um ouvinte, mais uma “vítima” involuntária das experiências inconclusivas de Marlow. A mediocridade intelectual de Marlow permite também ao autor calar sobre as coisas de que não deseja falar,

Em *Coração das Trevas* [...], é o nível mental do narrador que se mostra aquém das implicações da história de Kurtz. Estabelecer a mediocridade do narrador será extremamente funcional para Conrad: não o obrigará a tornar nítido os pontos sobre os quais não tinha absoluta clareza ou que não lhe convinha tornar bastante claros. (COSTA LIMA, 2003, p. 216)

Costa Lima nota a diferença entre o Marlow medíocre de *Coração* e o sensato Marlow de *Lord Jim*. Enquanto neste romance Marlow atua como um homem sensato e sábio, auxiliando o jovem e atribulado Jim, em *Coração das Trevas* ele permanece perplexo, incapaz de um julgamento. A imaturidade do Marlow de *Coração das Trevas* contrasta de tal modo com o perspicaz Marlow de *Lord Jim* que o autor parece estar tratando de dois personagens diferentes.

As diferenças na personalidade de Marlow se tornam mais notáveis pela proximidade temporal das duas obras, escritas em anos consecutivos (1898 e 1899, respectivamente). Teriam sido involuntárias tais diferenças ou, como sugere Costa Lima, seria o Marlow medíocre de *Coração* uma imposição narrativa? Outra opção possível, é que as mudanças de Marlow refletissem as mudanças na própria personalidade de Joseph Conrad. O Marlow “sensato” de *Lord Jim* seria um reflexo do autor no momento da redação da obra, enquanto o medíocre e perplexo Marlow de *Coração das Trevas* teria traços do Joseph Conrad que, uma década antes, atravessava o rio Congo. Quando observamos o paralelismo entre as experiências do autor e as de seu personagem no Congo, a hipótese parece coerente. Conrad

descreveu, várias vezes, a importância que a estada no Congo teve em sua personalidade. Para seu amigo Edward Garnett, o autor teria declarado que: “*before the Congo I was a mere animal*”, completando que antes do Congo ele não tinha um pensamento na cabeça. À outra de suas relações, Lady Ottoline Morrell, Conrad declarara que a estada no Congo lhe causara um choque físico e moral, do qual ele jamais se recuperou. (SIMMONS, 2002)

A experiência no Congo teria mudado a visão que o autor tinha dos homens e do mundo, e seria fundamental para o desenvolvimento do escritor. Assim, é possível que o olhar indeciso e perplexo de Marlow no *Coração das Trevas* seja um reflexo do homem que havia sido Joseph Conrad dez anos antes, quando, guiado pelas fantasias de sua infância, ele decidiu conhecer o “espaço branco” no mapa. Penetrar no grande rio, tortuoso como uma serpente, no qual, dizia-se, o homem branco, numa empresa altruísta, instalaria a “civilização”.

#### **4.2. Coração das Trevas: o contexto histórico e ideológico da obra.**

A grande experiência existencial, que mudaria o modo como Joseph Conrad via a humanidade, nasce do colonialismo europeu, representado por um de seus exemplos mais brutais: o Estado Livre do Congo.

No final do século XIX, as nações europeias disputavam os espaços livres do mundo em busca de novas colônias. A disputa incluía tanto países, como a Inglaterra, que já tinham impérios coloniais estabelecidos, como aqueles que desejavam adquiri-los. Entre estes estava a Bélgica de Leopoldo II. Este rei buscava ampliar seu poder econômico e político, além dos limites de seu pequeno país, pela anexação de colônias. Em sua busca de terras ele se deparou com o Congo, o “espaço branco” no mapa. Naquela época, era usual colorir o mapa da África com cores que representavam a metrópole de cada nação e, como descreve Marlow, em *Coração das Trevas*, o mapa da África era um arco-íris. A parte em branco era associada a alguma região que permanecia desconhecida e, por isso, não era dominada por nenhuma nação europeia. A região do rio Congo era a mais extensa área branca da África como diz Marlow

Naquela época ainda havia muitos espaços em branco na Terra, e, toda vez que eu via no mapa algum que me parecesse convidativo( embora todos sejam convidativos), punha o dedo nele e dizia 'Quando crescer irei até lá'[...] Mas ainda

havia um deles – o maior - o mais em branco, por assim dizer- que eu sentia um desejo especialmente intenso de conhecer.

É bem verdade que àquela altura já deixara de ser um espaço em branco. Vinha sendo preenchido, desde a minha infância com rios, lagos e nomes. Deixara de ser um espaço em branco dominado por um mistério fascinante – uma extensão vazia que os meninos podiam ocupar com sonhos de glória. Transformara-se num lugar escuro, tomado pelas trevas. (CONRAD, 2008, p. 16)

As trevas, mencionadas, são a primeira menção à brutalidade da colonização belga iniciada, oficialmente, em 1885. Antes disso, porém, Leopoldo II já havia começado a mobilizar esforços com a intenção de anexar o Congo aos seus domínios. Utilizando uma desculpa humanitária, o rei criou uma associação que lutava contra a escravidão e apoiava o desenvolvimento da África central. Ao fundar essa associação, o rei discursou pregando uma espécie de “cruzada” pela civilização: “To open to civilization the only area of our globe to which it has not yet penetrate, to pierce the gloom which hangs over entire’s races constitutes [...] a Crusade worthy of this century of progress.”(LEOPOLDO II 1981 apud WATT).<sup>36</sup>

Assim, a razão e a lógica da civilização ocidental ocupam o lugar dos antigos ideais religiosos como justificativa para a exploração do diferente. Seria a civilização ocidental, e sua superioridade em relação às outras, a justificativa para dominá-las, numa lógica que não se afasta da ideia de “guerra justa” dos colonizadores do século XVI. O rei mostra-se, aliás, mais generoso do que os próprios missionários. Leopoldo não quer “converter”, mas simplesmente levar “altruisticamente”, os benefícios da civilização para povos que permaneciam nas trevas.

A farsa do ideal altruísta, usado para encobrir a exploração colonial, parece a Conrad um dos aspectos mais repulsivos da colonização do Congo belga. Para montar a sua “cruzada”, ou antes, a sua empresa, Leopoldo contou com a importante ajuda do jornalista explorador Henry Morton Stanley, um dos primeiros a penetrar na região do Congo. Graças a ele, Leopoldo estabeleceu uma série de “estações” coloniais no interior do país, que serviram como trampolim para a exploração econômica do Congo. Em seguida, o rei começou manobras políticas, explorando as rivalidades entre as potências coloniais europeias, até conseguir, em 1885, na Conferência de Berlim, a posse do Congo, sempre alegando fins humanitários. Stanley qualificava Leopoldo II de “Royal Founder of this unique humanitarian and political enterprise” (STANLEY 1981 apud, WATT p. 160)<sup>37</sup>

<sup>36</sup> Abrir para a civilização a única área do globo na qual ela ainda não penetrou, atingir a escuridão que suspenso sobre raças inteiras[...] constitui uma cruzada digna deste século de progresso. ( tradução minha)

<sup>37</sup> O fundador real desta única empresa humanitária e política. (tradução minha)

Sem dúvida, a empresa de Leopoldo II era única. A situação que se estabeleceu no Congo foi anômala em relação a todos os outros países. O Congo era, tecnicamente, uma “nação livre” e na prática era tratado como uma colônia. O Congo pertencia ao rei da Bélgica, mas não fazia parte da Bélgica. A Conferência de Berlin transformou o Congo não em parte da Bélgica, mas numa propriedade privada do rei belga, cuja administração e lucros revertiam ao próprio rei, sem vínculo com o governo de seu país. O rei manteve essa estranha situação, apesar das dificuldades legais e administrativas, até a sua morte. Leopoldo II era o único proprietário do Congo belga, mas para administrar a sua imensa propriedade, ele criou uma sociedade comercial. Como descreve Luiz Costa Lima, os objetivos da *Société Anonyme Belge pour le Commerce du Haut-Congo* eram: “Diluir os encargos financeiros da colonização entre um grupo de acionistas, estimular o desenvolvimento do país, fazer do comércio um monopólio do Estado e criar uma rede administrativa.”(NADJER, apud, COSTA LIMA, 2003, p.186)

O que deveria ser uma empresa humanitária, logo se revelaria o seu oposto. A escravidão, contra a qual deveria se insurgir a suposta “cruzada” de Leopoldo II, seria praticada pelos próprios belgas. Em 1910, quando as atrocidades cometidas no Congo causavam clamor internacional, os belgas se defenderam afirmando não praticar a escravidão, mas apenas o “trabalho forçado”, já que sem ele era impossível convencer os nativos a trabalhar. O trabalho visava à exploração das duas riquezas centrais do país: o marfim e a borracha.

Além de explorados em trabalhos forçados, os nativos eram objeto de todo tipo de violência por parte dos europeus no Congo. Qualquer defecção do trabalho ou rebelião seria punida com a morte e a prática da mutilação, como castigo, era frequente. O cenário com que Conrad se deparou, em 1890, não seria, a despeito, de seu horror, o retrato mais cruel da violência colonial na região. Conrad alegava não ter visto, por exemplo, a prática da mutilação como castigo. Segundo Felipe de Alencastro é possível que o escritor não tenha presenciado essas práticas, pois uma sensível piora no tratamento dos nativos ocorreu no Congo durante a última década do século XIX. A deterioração das condições dos nativos se relaciona a uma mudança no estilo de exploração econômica praticada na região,

Nos últimos anos do século XIX, quando a principal riqueza, o marfim – obsessão dos agentes coloniais no conto e na novela -, foi substituída pela borracha, as atrocidades e o trabalho compulsório extorquido dos congoleses atingiram outro

patamar. Inventado o processo de vulcanização, a borracha começou a ser usada em tubos, nos pneus de bicicletas(1888) e dos carros da nascente indústria automobilística(1896). Na passagem das vendas de marfim, extrativismo multissecular conectado a um mercado estável, às exportações de borracha, puxadas pela demanda crescente das novas indústrias, tudo havia mudado. Tirado de maneira predatória de cipós e plantas oleaginosas distintas da seringueira, o látex do Congo sofria a concorrência do produto amazonense e, em seguida, da borracha exportada das plantações de seringueira na Ásia. Daí o endurecimento da exploração dos congolezes. (ALENCASTRO, 2008, p. 158)

Nos quase dez anos que separam a experiência congoleza de Conrad da redação de *Coração das Trevas*, não foi apenas o ritmo da exploração no país que mudou, mas também a percepção que a Europa tinha da colonização do Congo. Relatos sobre as atrocidades no Congo belga se tornavam cada vez mais frequentes e causavam clamor popular. Entre eles, se destaca o relatório Casement, escrito por Roger Casement. O autor era um diplomata inglês, que tendo vivido por vários anos na África, conhecia as condições bárbaras do Congo belga. A pedido do governo britânico, ele escreveu um relatório sobre as condições no Congo. Este relatório se tornou a principal peça num movimento, iniciado por Casement, que buscava reformas na colônia belga. Para reforçar suas denúncias, Casement tentou reunir o maior número de depoimentos sobre a violência no Congo e procurou, entre outros, Joseph Conrad que escreveu sobre as condições no país africano na época em que esteve lá. Essa carta é muito interessante, pois demonstra os sentimentos de Conrad em relação ao Congo, a Inglaterra e sua percepção dos nativos que encontrou no Congo

[...]Its is an extraordinary thing that the conscience of Europe which seventy years ago has put down the slave trade on humanitarian grounds tolerates the Congo State to day. Its is as if moral clock had been put back many hours. And yet nowadays if I were to overwork my horse so as to destroy its happiness of physical wellbeing I should be hauled before a magistrate. It seems to me that the black man – say, of Upoto - is deserving of as much humanitarian regard as any animal since he has nerves, feels pain, can be physically miserable. But as a matter of fact his happiness and misery are much more complex than the misery or happiness of animals and deserving of greater regard. He shares with us the consciousness of universe in which we live – no small burden. Barbarism per se is no crime [...] and the Belgians are worse than the seven plagues of Egypt [...] What makes its more remarkable is this: the slave trade was an old established form of commercial activity; it was not the monopoly of one small country established to the disadvantage of the rest of the civilized world in defiance of international treaties and brazen disregard of humanitarian declarations. [...] But as the matter of fact in the old days England had in her keeping the conscience of Europe. The initiative came from here. But now I suppose we are busy with other things; too much involved in great affairs to take up cudgels for humanity, decency and justice.(CONRAD 2006 apud ARMSTRONG p. 270-271) <sup>38</sup>

<sup>38</sup> É uma coisa extraordinária que a consciência da Europa que setenta anos atrás deu fim ao tráfico de escravos com bases humanitárias o tolere no estado do Congo hoje. É como se o relógio moral tivesse sido posto para trás muitas horas. E ainda hoje, se fizer o meu cavalo trabalhar demais a ponto de destruir a sua felicidade de se sentir bem fisicamente eu serei chamado diante de um magistrado. Parece-me que o homem negro – digo, de Upoto – merece tanto cuidado humanitário como qualquer animal desde que ele tem nervos, sente dor, pode estar fisicamente miserável. Mas, de fato, a sua felicidade é bem mais complexa do que a



O horror que Conrad expressa nessa carta é evidente. Em suas últimas linhas, ele autoriza Casement a fazer dela o que desejasse oferecendo a carta como um testemunho público dos horrores que assistira no Congo. A carta é de 1903, e quatro anos antes Conrad já havia dado uma expressão pública de seu horror à situação no Congo através de *Coração das Trevas*. Segundo Alain Simmons (2002), apesar de Conrad não ter participado ativamente do movimento pela reforma no Congo, o seu papel como escritor foi determinante, pois *Coração das Trevas* prepararia psicologicamente o público inglês para compreender as atrocidades cometidas no Congo. Sob a máscara da ficção, Conrad realizou um dos mais fortes retratos da barbárie colonial e um dos raros, como acentua Watt, a ser escrito ainda no apogeu do colonialismo.

Apesar disso, o modo que homens como Casement, e mesmo Conrad, se referiam os nativos do Congo como “bárbaros” explicita os complexos sentimentos que os homens do final do século XIX tinham da relação entre raça, cultura e civilização.

#### 4.2.1. Evolução, racismo e imperialismo:

A discriminação do diferente e do estrangeiro foi uma constante na história. Se a primeira concepção de bárbaro será “aquele que não fala grego”, essa visão de barbárie e inferioridade associadas às culturas diferentes estará presente em vários momentos da história ocidental. Na Idade Média, a posição de xenofobia europeia era atenuada pelas condições culturais da Europa. Por um lado, a crise social e cultural dos primeiros séculos da Idade Média marcou a Europa Ocidental com uma posição de inferioridade cultural em relação a alguns de seus vizinhos, em particular o ainda florescente Império Bizantino. Até o fim da Idade Média, a Europa não tinha uma posição hegemônica que lhe permitisse tratar como inferiores culturas diferentes. O mundo árabe, por exemplo, exerceu, a partir de seus estados ibéricos,

---

miséria e felicidade de um animal e merece maior cuidado. Ele partilha conosco a consciência do universo em que nós vivemos – o que não é um fardo pequeno. Barbarismo per se não é crime [...] e os belgas são piores do que as sete pragas do Egito.[...] O que torna tudo mais notável é isso: a prática do comércio era escravos era uma velha e estabelecida forma de atividade comercial, e não o monopólio de um pequeno país estabelecido para em desvantagem do resto do mundo civilizado, em desafio aos tratados internacionais e em descarado desprezo das declarações humanitárias. [...] Mas, de fato, nos velhos dias cabia à Inglaterra manter a consciência da Europa. A iniciativa vem daqui. Mas agora acho que nós estamos ocupados demais com outras coisas, em grandes negócios, para segurar o bastão da humanidade, decência e justiça. (tradução minha)

forte influência no desenvolvimento europeu da Baixa Idade Média, em particular no conhecimento de partes da filosofia grega, que retornaram à Europa por meio dos árabes.

Não que a discriminação contra outros povos e culturas estivesse ausente do comportamento europeu nesse período. A religião tornava-se o principal instrumento de inclusão ou exclusão social. Judeus, árabes e hereges foram vítimas de incontáveis perseguições, tanto organizadas pela Igreja, como por autoridades seculares. Mas o início da época moderna e a colonização da América marcam uma radicalização desse processo. A expulsão dos mouros e judeus na Espanha é simultânea à descoberta da América por Colombo. Assim, a Espanha expulsa o outro do seu território, enquanto invade o território de outros povos, tendo sempre a religião como justificativa.

O índio será, porém, um outro diferente daqueles com que até então se depararam os europeus. Os povos perseguidos por sua fé e etnia eram, até então, povos conhecidos desde tempos imemoriais. Os judeus já eram parte do mundo antigo, assim como os povos do mundo muçulmano. E, a despeito das diferenças religiosas e culturais, esses povos tinham uma civilização bastante próxima da ocidental. O europeu medieval podia desprezar o culto do árabe, ou punir o judeu como malévolo, mas nunca chegaria a ponto de duvidar de sua humanidade. A descoberta da América instaurará um novo patamar de rejeição ao outro, que pela primeira vez teria a sua condição colocada em dúvida: são eles humanos ou não?

A polêmica acerca da humanidade dos índios americanos se prolongaria aos africanos. Sua humanidade teria de ser afirmada por teólogos e decisões papais, que ao conferir-lhes a condição humana, os tornava aptos à conversão. Mas, apesar de reconhecidos como humanos, o tratamento a ambos os povos continuou a ser subumano. O genocídio e a escravidão vitimaram a ambos, como presenciou Conrad em *Coração das Trevas*.

Na época de Conrad, o preconceito racial sofreu uma modificação cujos efeitos, terríveis, seriam vistos no extermínio dos judeus e ciganos (entre outros povos) no Holocausto. A crença na diferença entre os homens, que até então se baseava em sentimentos irracionais e velhos costumes, se submeteria à lógica científica. Num mundo em que, como descreve Watt (1981), os valores tradicionais como a religião começavam a perder sua força, a razão científica ascendia ao papel

de referente máximo. Esse novo racismo, com base na ciência, terá forte influência sobre a mentalidade do mundo imperialista.

Todorov (1989) distingue dois tipos de racismo: o racismo comum e o racismo científico. O racismo comum seria o comportamento de ódio e desprezo com pessoas de características físicas diferentes, sem uma ideologia específica, enquanto o racismo científico é uma ideologia, uma doutrina sobre as raças humanas, cuja base seria, supostamente, a ciência. O racismo científico se baseia em diversas premissas, a primeira delas é a de que existem diferentes raças humanas. As diferenças entre essas raças poderiam ser colocadas nas seguintes condições: “et l’on pose qu’il y a entre deux races la même distance qu’entre le cheval et l’âne: pas assez pour empêcher la fécondation mutuelle, mais suffisamment pour établir une frontière qui saute aux yeux de tous.”(TODOROV, 1989,p. 134)<sup>39</sup>

Tais diferenças implicariam numa hierarquização das raças humanas, entre as mais e menos evoluídas, e a crença da continuidade entre o físico e o moral, que afetaria as raças, determinando o seu desenvolvimento. O racista tem, igualmente, uma hierarquia de valores, que toma os hábitos de sua civilização como padrão, e os declara superiores aos demais. Este tipo de racismo seguiria em paralelo à ascensão da ciência, e seria ratificado por ela. As suas primeiras formas surgem no século XVIII.

Todorov cita o exemplo de Buffon, que apesar de colocar a espécie humana num patamar muito superior ao dos animais, prega a diferença das raças humanas, comparando algumas a animais. O autor faria uma divisão hierárquica das raças humanas, de acordo com seu desenvolvimento cultural (tendo sempre a Europa como padrão). Os europeus seriam a mais evoluída das raças humanas e as mais baixas os nativos da Austrália e da América, que Buffon descreve como uma espécie de animais de primeira classe. Sobre os negros Buffon reflete que, sendo eles “seres inferiores”, seria normal reduzi-los à escravidão.

As teorias de Darwin reforçariam o racismo científico, e lhes ofereceria uma nova base teórica. A publicação em 1859 do livro *A origem das espécies*, de Darwin, lançava a teoria da seleção natural, na qual as espécies mais aptas sobreviveriam

---

<sup>39</sup> [...] e se coloca que existe entre as duas raças a mesma distância que entre o cavalo e o asno: não o bastante para impedir a fecundação, mas o suficiente para estabelecer uma fronteira que salta aos olhos de todos. (tradução minha)

em detrimento das menos capazes. O próprio Darwin nunca relacionou as suas teorias com a sociedade humana, mas vários autores se inspiraram em sua obra para criar o Darwinismo social. Entre eles estava Herbert Spencer, que utilizou *A origem das espécies* para justificar o seu próprio sistema, no qual todo o universo seria determinado pela lei do mais apto:

Spencer applied the biological analogy for the sociological scheme,[...] that the Survival of the Fittest [...] was a law which validated the current competitive economic order and its attendant inequities, because they were a necessary stage in the process of social evolution”(WATT, 1981,p. 156)<sup>40</sup>

A mesma lei justificaria a expansão colonial,

Merely by occupying or controlling most of the globe, the European nations had demonstrate that they were the fittest for survive; and the exportation of their various economic, political and religious institutions was therefore a necessary step towards a higher form of human organisation in the rest of the world. It was also widely thought – by Spencer, for example- that the dominance of the white races was itself the result of inherited superiority [...] (idem, p. 156)<sup>41</sup>

A ideologia que descrevia uma superioridade da raça branca e de sua cultura foi a base intelectual do imperialismo. Ao homem branco europeu cabia dominar os povos inferiores e, na medida do possível, “civilizá-los”. Seria o “fardo do homem branco”, como descreviam os escritores imperialistas. O mais famoso deles foi Rudyard Kipling, um fervoroso defensor da colonização, e propagandista dos ideais imperialistas. Watt cita um exemplo da mentalidade imperialista através de Cecil Rhodes, amigo íntimo de Kipling, que deixou em testamento a sua fortuna para uma sociedade clandestina destinada a reforçar: “God ´s evident intention of making his chosen people, the Anglo-Saxon race, crown the evolutionary process by adding Americas, Africa and others promising places, to the British Empire”(idem, ibidem, 157)<sup>42</sup>

<sup>40</sup> Spencer aplicou a analogia biológica para o esquema social [...] que a Sobrevivência do mais apto era um lei que validava a corrente competição da ordem econômica e suas esperadas desigualdades, porque elas eram um estágio necessário para o processo de evolução social. ( tradução minha)

<sup>41</sup> Pelo mero fato de ocupar e controlar a maior parte do Globo, as nações européias tem se mostrado as mais aptas para sobreviver e a exportação das suas variadas instituições econômicas, políticas e religiosas, era um passo em direção a uma forma de organização humana mais elevada no resto do mundo. Uma crença amplamente difundida – por Spencer, por exemplo – era que a dominação exercida pelas raças brancas era o resultado da sua superioridade inata. (tradução minha)

<sup>42</sup> A evidente intenção de Deus de fazer do seu povo escolhido, o Anglo-Saxão, o coroamento do processo evolutivo ao adicionar as Américas, a África e outros territórios promissores ao Império Britânico.

Será nesse ambiente mental que se desenvolve a tragédia africana narrada em *Coração das Trevas*. Os negros africanos seriam, por essa ideologia racista, povos inferiores destinados a serem dominados pelo homem branco. A barbárie no Congo, e também em outras áreas colonizadas, nasce de uma ideologia que tratava os negros como seres subumanos, cujo sofrimento não poderia ser medido pela mesma escala em que se media a dos europeus. Os nativos eram os “brutos”, como escreve Kurtz em seu relatório, que deveriam ser exterminados.

A posição de Joseph Conrad quanto às crenças imperialistas e racistas de sua época é ambígua. *Coração das Trevas* é uma crítica à colonização do Congo belga, mas seria ela extensiva a todos os tipos de imperialismo, incluindo o inglês? Ao criar o personagem-narrador Marlow o autor teria, como vimos, tentado relativizar a sua posição frente ao público leitor inglês, mas a ambiguidade vista em Marlow e na obra não se limita a uma simples questão de mercado. O próprio Conrad tinha sentimentos contraditórios em relação à colonização.

Ele sentia evidente aversão aos horrores do Congo, como expressa na carta a Casement, e não simpatizava com a ideia de uma nação ser dominada por outra. Afinal, o país natal do autor era a Polônia, uma nação que vinha sofrendo com um processo de dominação política. O polonês Joseph Conrad não podia simpatizar com as dominadoras potências colonialistas, mas ele se contrapunha ao inglês Joseph Conrad. O cidadão inglês Conrad tinha fortes vínculos com a sua nova pátria, e se solidarizava aos seus esforços coloniais. A simpatia com o projeto colonial inglês surge logo nas primeiras páginas de *Coração das Trevas*. Ao olhar o mapa da África, marcado com as cores das potências coloniais, e ver o vermelho, cor que representava o Império Britânico, Marlow fala: “Havia uma vasta extensão de vermelho – o que é bom de se ver a qualquer momento, porque indica que estão trabalhando de verdade naqueles lugares [...]” (CONRAD, 2008, p. 17)

A frase de Marlow, e sua crença no trabalho sério empreendido pelos britânicos nas colônias, reflete a visão que a Inglaterra tinha de si mesma enquanto potência colonial. A Inglaterra comparava o seu trabalho de colonização ao dos antigos romanos, que se preocupavam em civilizar as regiões que ocupavam, enquanto outros países coloniais (França, Alemanha, Bélgica, etc.) queriam apenas obter vantagens comerciais – como os antigos fenícios. A menção que Marlow faz à colonização romana, no começo de *Coração das Trevas*, se relaciona, de forma irônica, a essa perspectiva do Império Britânico como a nova Roma.

É importante notar que Conrad jamais aderiu ao entusiasmo colonialista de autores com Kipling, e desconfiava dos motivos nobres da colonização britânica. Mas, apesar disso, ele acreditava que aquela seria a melhor opção para os povos dominados,

On the one hand, Conrad mocked Kipling's view that it was "a war undertaken for the cause of democracy", and correctly believed that it was "an appalling fatuity" [...]; on the other hand, he hoped, vainly, that 'British successes will be crushing from the first' (C G, 126), partly because he was convinced that liberty[...] can only be found under the English flag all over the world'.(WATT, 1981, p. 1981)<sup>43</sup>

Os sentimentos de Conrad em relação à questão racial, implícita no imperialismo, não são menos ambíguos. A questão tem despertado polêmica, sobretudo nas últimas décadas. Em primeiro lugar, *Coração das Trevas* não é narrado por Joseph Conrad, mas por Marlow, e as ideias expressas no livro são as do personagem Marlow, não as de seu autor. Costa Lima mostra como Marlow é uma astúcia narrativa de Conrad para relativizar suas opiniões frente ao público britânico, mas exatamente por ser uma astúcia não expressaria Marlow, de modo "velado", os sentimentos de seu autor?

A possibilidade de separar narrador-autor em relação a *Coração das Trevas* tem causado problemas à crítica. É possível encontrar notáveis semelhanças, tanto das experiências congoleas de autor e personagem, como de certas posições políticas (como o colonialismo britânico). Tais semelhanças levam a crer que Marlow expressaria, ao menos em parte, as ideias do próprio Conrad. Afinal, Marlow não é um personagem com biografia definida, como acentua Henry James, e suas posições são em geral as do próprio autor. Muitos críticos costumam concordar com James, como vemos no trecho citado por Costa Lima: "Marlow é um substituto [surrogate] pelo qual Conrad elabora seus próprios problemas epistemológicos, seu tumulto psíquico e sua confusão moral; a busca de valores por Marlow ecoa a busca de Conrad". (SCHWARZ 2003 apud COSTA LIMA, p. 240)

A complexa questão de separar as ideias de narrador/autor, torna-se ainda mais difícil pelo caráter de denúncia presente na obra. Se os sentimentos de Marlow não correspondem, de modo geral, aos de Conrad, qual seria o sentido de *Coração*

---

<sup>43</sup> Por um lado Conrad ridicularizava a visão de Kipling que era uma 'guerra travada pela causa da democracia' corretamente ele considerava que aquela era uma 'uma espantosa bobagem' [...] E por outro lado ele esperara, em vã, que ' os sucessos britânicos fossem esmagadores desde o começo' em parte porque ele estava convencido [...] que a liberdade só poderia ser obtida em todo o mundo sob a bandeira britânica. (tradução minha)

*das Trevas*? Como se justificaria o fato de o autor criticar o Congo belga em cartas, de modo semelhante ao seu personagem, se não admitirmos que Marlow expresse os sentimentos de Conrad quanto à colonização? Mas, se admitirmos que nas críticas à colonização Conrad e Marlow são uma só voz, como podemos negar a semelhança entre essas vozes no momento em que Marlow fala dos negros? Trata-se de uma questão difícil, que implica os próprios limites entre ficção e realidade, e que está longe de estar solucionada.

Muitos autores têm associado os sentimentos de Marlow quanto aos negros com os de Conrad. Tal associação não é espantosa, já que, em essência, Marlow nada mais faz do que expressar uma mentalidade que era comum aos homens da época de Conrad, uma visão impregnada de óbvio etnocentrismo. Como nota Said: “Conrad could probably never have used Marlow to present anything other than an imperialist world-view, given what was the only available for either Conrad or Marlow to see of the non-European at the time.” (SAID, 1994, p. 24) <sup>44</sup>

Essa visão imperialista, a única disponível então tanto para Marlow como para Joseph Conrad, implicava, entre outras coisas, na sua incapacidade de criar personagens negros em *Coração das Trevas*. A obra é sobre o sofrimento dos negros, e denuncia esses sofrimentos, mas sempre pelo ponto de vista do homem branco. Como nota Costa Lima:

Os africanos são as vítimas do medo que a ação dos brancos causa, mas só os brancos sentem horror. Mais do que efeito de uma questão de focalização – os protagonistas serem sempre brancos –, esse é um ponto cego que Conrad não consegue ultrapassar – seja por limites seus, seja pelo temor da reação de seus leitores britânicos, seja por uma e outra coisa. [...] O foco de sua narrativa concentra-se no branco não só porque seu contato com outros povos fora insuficiente, mas também porque é bastante homem de seu tempo para manter a crença na assimetria das raças. (COSTA LIMA, 2003, p. 213)

O modo como os negros são mostrados em *Coração das Trevas* despertou várias críticas. O escritor Chinua Achebe, no texto *An Image of Africa* <sup>45</sup>, publicado originalmente em 1977 e revisado em 1988, fez duras críticas à representação dos negros em *Coração das Trevas*, acusando Conrad de ter uma visão negativa e racista dos africanos. Achebe criticava, entre outras coisas, a associação dos negros

---

<sup>44</sup> Conrad nunca poderia, provavelmente, usar Marlow para apresentar alguma coisa diferente da visão de mundo imperialista, dado que esta era a única maneira disponível, tanto para Conrad como para Marlow, de ver os não-europeus na época. (tradução minha)

<sup>45</sup> Uma imagem da África (tradução minha)

a comportamentos subumanos, assim como a sua desumanização no romance. Apesar de se passar na África, os personagens negros no romance apareciam como meros figurantes, vítimas da barbárie branca. Nenhum deles ocupa mais de alguns parágrafos e nenhum deles tem voz. Os personagens negros de *Coração das Trevas* se manifestam em apenas dois momentos: quando o criado do Gerente Geral anuncia a morte de Kurtz e, sobretudo, no diálogo entre Marlow e os canibais. Em ambos os casos, Achebe crê que Conrad usa as falas dos negros para acentuar a sua barbárie( em especial no caso dos canibais). O texto de Achebe conclui que a obra de Conrad seria racista e incitaria o desprezo aos negros.

Nas últimas décadas, o texto de Achebe já foi objeto de várias análises, tanto daqueles que defendem Conrad, como dos que apóiam as críticas de Achebe ao autor. O que se pode notar, além da apaixonada polêmica que o texto de Achebe tem despertado, é o quanto as menções aos negros em Conrad são contraditórias e, ao mesmo tempo, representativas da visão de mundo de um homem europeu do século XIX. A assimetria de raças, mencionada por Costa Lima, era uma constante no pensamento do período. Essa visão diferenciada da humanidade do negro e do branco pelo homem europeu, explica, por exemplo, a reação ambígua de muitos diante das atrocidades cometidas no Congo. Allan Simmons (2002), num ensaio sobre a obra de Conrad, descreve como as testemunhas europeias dos massacres no Congo muitas vezes calavam diante das atrocidades que presenciavam.

No ensaio, o autor mostra como missionários europeus presentes no Congo, ao mesmo tempo em que criticavam a política repressora dos belgas, faziam questão de acentuar a necessidade de agir assim com os negros. Mesmo Roger Casement, que se tornaria o grande defensor das populações do Congo belga, graças a seu relatório, mostrava-se francamente racista e partidário de práticas duras para os nativos, como vemos no relatório que ele escreveu em 1894, quando supervisionava uma área da Nigéria:

My view of these people [ os africanos] may be the wrong one, but I believe their dislike to the white man getting into their country is founded far less on their fears of the harm we may do them, than on the dread of the good we may do them.

Our ways are not their ways. They have made evil their good; they cling to their cruelties and superstitions [...] to their right to buy and sell man; [...] to the substantial advantage of a savage life, and claim to practice on another's body, the cruel punishments which, as they themselves say, from the beginning of the world existed, despite the white man or his laws.[...] the good we seek to do them are



equally hateful, for both foreshadow the end of their own power to do after the fashion of their fathers. (CASEMENT 2002 apud, SIMMONS, p. 93)<sup>46</sup>

As surpreendentes declarações de Casement ecoam como os discursos colonialistas que garantiram a posse do Congo belga. Ler esse trecho, escrito por um homem que posteriormente se colocaria contra a opressão dos negros no Congo, mostra o quanto o racismo e o etnocentrismo eram generalizados. Ele acentua o horror que a situação de Kurtz causara a Marlow, pois Kurtz é o representante da civilização europeia que se torna mais selvagem do que os selvagens.

Emblema da colonização, o personagem de Kurtz não deixa de, sobre certos aspectos, fascinar Marlow. Essa contradição, que será analisada posteriormente, acentua a ambiguidade do discurso de Conrad, dividido entre a denúncia do colonialismo e uma visão etnocêntrica dos negros. Como mostra Brantlinger(1990): “*Heart of Darkness* offers a powerful critique of at least some manifestations of imperialism and racism as it simultaneously presents that critique in ways that can be characterized only as imperialist and racist.”<sup>47</sup>

O autor prossegue, mostrando o modo como Conrad utiliza certas dicotomias, entre luz e trevas e branco e negro, usuais no imaginário imperialista, que associa a África ao mal e à barbárie,

He paints Kurtz and Africa with the same tarbursh<sup>48</sup>. His version of evil – the form taken by Kurtz’s Satanic behavior – is going native. Evil, in short, is African in Conrad’s story; if it is also European, that is because some white men in heart of darkness behave like Africans.[...]

Achebe is therefore right to call Conrad’s portrayal of Africans racist. One can argue, as does Benita Parry, that Conrad works with the white-and-black, light-and-darkness dichotomies of racist fantasy to subvert them, but she acknowledges that the subversion is incomplete.[...] *Heart of Darkness* appears to express two irreconcilable intentions. As Parry says, “to proffer an interpretation of *Heart of Darkness* as a militant denunciation and a reluctant affirmation of imperialist civilization, as a fiction that (both) exposes and colludes in imperialism’s

<sup>46</sup> A minha visão dessas pessoas pode estar errada, mas acho que o seu desgosto com os homens brancos que penetram em seu país é fundado menos no seu medo do dano que nós podemos fazer para eles, do que no temor quanto ao bem que nós podemos fazer para eles.

Os nossos caminhos não são os deles. Eles têm feito do mal o seu bem: eles se agarram as suas crueldades e superstições[...] ao seu direito de comprar e vender um homem [...] a substancial vantagem da vida selvagem, e a sua demanda de praticar punições cruéis nos corpos alheios, punições que, como eles mesmos dizem, existem desde o começo do mundo, a despeito do homem branco ou de suas leis. [...] o bem que nós procuramos fazer para eles é igualmente odioso, por ambos os motivos, pois indica o fim do seu próprio poder e do modo como vivem de acordo com as tradições de seus pais. (tradução minha)

<sup>47</sup> *Coração das Trevas* oferece uma poderosa crítica de pelo menos algumas manifestações do imperialismo e racismo e, ao mesmo tempo, apresenta essa crítica de um modo que apenas pode ser caracterizado como imperialista e racista. (tradução minha)

<sup>48</sup> *Tarbrush*: termo em inglês utilizado para designar, de modo pejorativo, negros e pessoas de origem indígena. Como não há uma tradução exata em português para a palavra o utilizaremos o termo em inglês.

mystifications, is to recognize its immanent contradictions. (BRANTLINGER, 1990, p. 262-263) <sup>49</sup>

Em seguida, ele nota, observando as contradições de *Coração das Trevas*, que seria difícil inserir a obra num esquema ideológico definido

However, the notion that Conrad was consciously anti-imperialist but unconsciously or carelessly employed the racist terminology current in his day will not stand up. Conrad was acutely aware of what he was doing. Every white-black and light-dark contrast in the story, whether corroborating or subverting racist assumptions, is precisely calculated for its effects both as a unit in scheme of imagery and as a focal point in a complex web of contradictory political and moral values.

Conrad knows that his story is ambiguous: he stresses that ambiguity at every opportunity, so that labeling the novella anti-imperialist is as unsatisfactory as condemning it for being racist. (idem, p. 263-264) <sup>50</sup>

Vários momentos no livro de Conrad mostram a ambiguidade do tratamento dado aos negros. Um dos mais interessantes ocorre quando Marlow segue em viagem pelo rio Congo à procura de Kurtz. Primeiro ele penetra na floresta, que será comparada a uma força viva, numa abordagem que se assemelha ao tratamento dado ao Xingu por Carvalho. Para ele, penetrar no rio Congo significava penetrar no coração das trevas, num ponto do mundo que parecia congelado na pré-história

O curso do rio se abria diante de nós e depois se fechava a nossa passagem, como se a floresta cerrasse fileiras calmamente por sobre as águas para barrar nosso caminho de volta. Penetrávamos mais e mais fundo no coração das trevas. [...] Viajávamos pela Terra pré-histórica, uma Terra que tinha o aspecto de um planeta desconhecido. Era possível nos imaginarmos como os primeiros homens tomando posse de uma herança maldita, uma herança que precisavam tomar ao preço de uma angústia profunda e de um labor infundável. (CONRAD, 2008, p. 58)

Temos aqui uma associação direta da vida selvagem ao coração das trevas e ao mundo selvagem. O trabalho do homem branco é comparado a uma herança

<sup>49</sup> Ele pinta Kurtz e a África com o mesmo *tarbrush*. A sua versão do mal – a forma que ele adquire pelo comportamento satânico de Kurtz – é tornar-se nativo. O mal, em síntese, é africano na história de Conrad; se ele é também europeu é porque alguns homens brancos no coração das trevas se comportam como africanos.[...]

Achebe está, portanto certo ao chamar o retrato da África pintado por Conrad de racista. Alguém pode afirmar, como fez Benita Parry, que Conrad trabalha com o branco e preto e a luz e trevas das dicotomias racistas para subvertê-los, mas ela reconhece que essa subversão é incompleta.[...] *Coração das Trevas* parece expressar duas intenções irreconciliáveis. Como Parry diz, 'estabelecer uma interpretação de *Coração das Trevas* como uma denúncia militante e uma relutante afirmação da civilização imperialista, como uma ficção que ao mesmo tempo expõe e colabora com as mistificações do imperialismo, é reconhecer às suas contradições iminentes. (tradução minha)

<sup>50</sup> Embora a ideia de que Conrad fosse conscientemente antiimperialista e inconscientemente, ou descuidadamente, empregasse a terminologia racista corrente naqueles dias não se sustenta. Conrad tinha uma consciência aguda do que ele estava fazendo. Cada contraste entre branco-preto e luz-escuridão na história, seja colaborando, seja subvertendo as premissas racistas, é calculado precisamente em seus efeitos tanto como um esquema unificado de imagens tanto como um ponto focal na complexa rede de valores políticos e morais contraditórios.

Conrad sabia que a sua história era ambígua: ele acentua a sua ambiguidade a cada oportunidade, portanto descrever a novela como antiimperialista é tão insatisfatória como tachá-la de racista. (tradução minha)

maldita, que lhe permite tomar a terra à custa das maiores angústias. Em seguida, uma nova imagem vai personificar essas angústias e o horror das trevas: um grupo de nativos na margem

O vapor avançava a custo, bem devagar, ao longo das bordas um frenesi negro e incompreensível. O homem pré-histórico nos amaldiçoava, rezava para nós, dava-nos boas vindas – quem saberia dizer? A compreensão do que nos cercava fugia do nosso alcance; avançávamos deslizando como fantasmas[...] Não tínhamos como recordar porque atravessávamos a noite das primeiras eras, as eras que não nos deixaram sinal algum – e nenhuma memória.

A Terra era irreconhecível. [...] Não era uma coisa deste mundo, e os homens... Não, não eram desumanos. Bem, vocês sabem, era isso o pior de tudo – essa desconfiança de que não fossem desumanos. Era uma ideia que nos ocorria aos poucos. Eles berravam, saltavam, rodopiavam e faziam caretas horríveis; mas o que mais impressionava era a simples ideia de que fossem dotados de humanidade – como a nossa – a ideia do nosso parentesco remoto com toda aquela comoção selvagem e passional. Feia. Sim, era muito feia [...] (idem, 59)

O narrador Marlow expressa, neste trecho, seu horror aos nativos em termos claramente racistas, que horrorizaram Achebe. Primeiro ele se refere a eles como homens pré-históricos, no que parece ecoar elementos do darwinismo social, depois ele chega a duvidar da humanidade daqueles homens. Ou melhor, ele tinha a desconfiança de que “eles não fossem desumanos” e essa “desconfiança” o atormentava, pois julgava a tal ponto grotesco o comportamento dos nativos que a ideia de que existisse entre eles e Marlow um “parentesco remoto” o horrorizava. E se ele admite a humanidade dos selvagens, ao fim, não se pode negar que ele chegou a duvidar dela, ou ao menos a considerá-los como uma espécie de seres humanos de segunda categoria, muito distante dele e de outros homens brancos.

O tom violentamente racista do trecho será, porém, relativizado pelas linhas seguintes. Essas linhas nos fazem pensar se o horror descrito por Conrad face ao nativo não era um mecanismo para desmontar, ao menos parcialmente, a ideologia imperialista

[...] mas você, se for homem o bastante, reconhece intimamente no fundo de si um vestígio ainda que tênue de resposta à terrível franqueza daquele som, uma suspeita vaga de que haja ali um significado que você - você, tão distante da noite das primeiras eras – talvez seja capaz de compreender. [...] O que havia ali? Alegria, medo, tristeza, devoção, raiva – quem saberá dizer? - mas a verdade – a verdade, despojada das vestes do tempo. [...] Princípios? Os princípios não funcionam. As aquisições, as roupas, tudo belos panos, panos que se desprendem, e o vento leva no primeiro embate. Não. O que você quer é uma crença deliberada. Existe um apelo, que me diz alguma coisa, no meio daquele tumulto demoníaco? Pois muito bem. Ele chega a mim, admito, mas também tenho uma voz e, para o bem ou para o mal a minha palavra não pode ser silenciada. Um idiota, naturalmente, devido aos medos e aos bons sentimentos, estará sempre em segurança. Quem grunhiu? Vocês se perguntam se por acaso não desci em terra para berrar e dançar um

pouco? Bem, não – não desci. Belos sentimentos, dizem vocês? Pois ao diabo com os belos sentimentos! O que eu não tive foi tempo. Precisava usar chumbo de solda e tiras de lã para conter os vazamentos do tubo de vapor [...] (idem, ibidem, p. 59-60)

Depois de um trecho em que fazia declarações aparentemente racistas, Marlow relativiza a sua posição ao mostrar a semelhança entre ele e os homens que dançavam na selva. É verdade que ele os descreve como seres das “primeiras eras”, como pessoas das quais o europeu civilizado estaria muito distante, mas ainda assim afirma ter sentido o chamado naquele canto. Mais: ele analisa o episódio e termina vendo nos homens da selva a verdadeira natureza do homem. A civilização, com seus princípios e hábitos, era como panos, que ao primeiro vento desapareciam. O que restava depois disso era a verdadeira natureza humana, como expressa por aqueles nativos que tanto horrorizaram Marlow.

É interessante notar como Conrad, que é um contemporâneo de Freud, parece nesse trecho compartilhar com ele a crença de que o homem selvagem estaria mais próximo de certos processos psicológicos, talvez inconscientes, que no homem civilizado teriam sido reprimidos. Trata-se de uma idealização da psique dos povos selvagens, semelhante aquela que Forster notou em *Totem e Tabu* de Freud: o homem primitivo, por estar despido das máscaras da civilização, estaria mais próximo da verdade absoluta do homem, diz Marlow. Ao mesmo tempo, o narrador nota que para sentir esse “chamado”, e reconhecer o selvagem em si mesmo, seria necessário uma sensibilidade particular. Os idiotas e os medíocres não seriam capazes de perceber tal chamado, pois permaneceriam presos às vestes da civilização, sendo incapazes de ver além dela.

Nesse trecho, Marlow termina dizendo que a única coisa que o “salvou” de descer em terra para juntar-se aos selvagens foi o seu trabalho como capitão do navio. Suas obrigações no navio não lhe davam tempo para entregar-se a fantasias primitivas, digamos. Elas lhe forneciam, diz Marlow, uma grande quantidade de “verdade superficial” para mantê-lo ocupado. É interessante notar que ele distingue essa verdade superficial, que se liga aos hábitos da civilização e, portanto, do cotidiano, de outra, a verdade profunda, que seria a expressa pelos selvagens. O selvagem seria o homem civilizado sem máscaras, e por isso ele lhe revelaria a sua verdade profunda. Todo o trecho é muito interessante por relativizar a ambivalência de luz e trevas na obra de Conrad, e também por prefigurar a entrada em cena do

personagem Kurtz. O trecho acima também justifica, em parte, a fascinação que Kurtz vai exercer sobre Marlow.

As ideia de que o mal em *Coração das Trevas* é a África, parece, portanto, contraditória. O mal em *Coração das Trevas* é ambíguo e não parece ser exclusividade dos negros. Por um lado, é evidente que o comportamento de Kurtz, e de outros brancos, que “se tornam nativos”, causa horror a Marlow, que vê nisso uma deterioração moral. O africano é, como no relatório de Casement mencionado acima, associado a comportamentos bárbaros e cruéis. Esse comportamento influenciaria mesmo os europeus na África, que terminariam, como Kurtz, contaminados pela anarquia da vida selvagem e se tornariam igualmente selvagens. Sob este aspecto a África seria a encarnação do mal e da vida primitiva, ou mesmo pré-histórica em sua barbárie.

Mas isso é esquecer que o grande papel negativo que cabe aos brancos na obra. A barbárie na novela será praticada por brancos, e não parecem ser, de modo algum, influenciada pelo clima selvagem. Se no caso de Kurtz, a sua brutalidade será efeito do “tornar-se nativo”, os outros personagens brancos, como o gerente ou os peregrinos, parece perfeitamente inserido em sua identidade branca, o que não os impede de explorar os negros brutalmente. É a ambição o mal que move os brancos em *Coração das Trevas*, como podemos ver nos escritórios da Companhia Comercial, ainda na Europa. Não há dúvida de que nesses escritórios claros, na cidade-sepulcro branca, se sabia muito bem que métodos eram utilizados para obter o marfim, e que tais métodos eram considerados, senão imorais, ao menos como um mal necessário.

As constantes associações entre trevas e luz na novela de Conrad não se relacionam apenas à barbárie da África, mas também à barbárie colonial. Uma prova disso é a afirmação inicial de Marlow sobre o mapa da África. Ao falar da região que desejava conhecer em sua infância, a região branca do mapa, ele acrescenta que então ela tinha se tornado uma região de trevas. Ora, como os nativos sempre estiveram na zona branca do mapa, as trevas mencionadas não podem se referir a eles, mas sim a um fato recente, que é a colonização belga. A menção às trevas no livro terá pelo menos dois significados: o atraso cultural, que o personagem identifica com a África e, ao mesmo tempo, o mal trazido pela colonização. Essas duas faces das trevas se interligam, aliás, como mostra a figura de Kurtz entre outros personagens.

### 4.3. Jornada ao *Coração das Trevas*:

O texto de *Coração das Trevas* começa num barco, no rio Tâmis. Ali, num iate de passeio, um grupo de amigos faz uma pausa antes de seguir viagem. Quem começa a narrativa é o narrador primário sem nome. Tudo que sabemos dele é que, como Marlow e os outros tripulantes do barco, ele também foi um homem do mar. Nenhum dos outros passageiros, com exceção de Marlow, tem nome próprio. Todos são designados por suas profissões: o Diretor das Companhias, o Advogado, o Contador. Este grupo é o mesmo presente em *Juventude*, conto em que a figura de Marlow surge como narrador pela primeira vez. Os personagens no barco parecem ter sido inspirados num grupo de amigos de Conrad, entre os quais se incluía o dono do verdadeiro iate *Nellie*, cujo nome Conrad utiliza para batizar o barco onde a história é narrada.

É possível notar uma diferença sensível entre os ouvintes de Marlow em *Juventude* e *Coração das Trevas*. Em *Juventude*, o narrador primário parece conhecer mal Marlow, e se pergunta se o nome Marlow se escrevia exatamente deste modo. Já em *Coração das Trevas*, o narrador primário parece conhecer bem o personagem, pois ele se refere a traços de sua personalidade, como o hábito de narrar histórias inconclusivas e imprecisas em seu significado.

As primeiras páginas da novela são narradas pelo narrador primário. Nelas Conrad começa a trabalhar com as duplicidades entre trevas e luz, presentes em todo o texto. À frente do barco, os passageiros viam um espaço luminoso, mas do outro lado o céu estava escuro, e sombras funestas se condensavam sobre a maior cidade da terra, isto é, Londres. A partir desse ponto Conrad associara a cidade de Londres às sombras e o mar à luz.

O narrador primário introduz, em seguida, uma reflexão sobre o rio Tâmis, que desperta o respeito dos homens do mar por ter sido ele o caminho que os aventureiros dos séculos anteriores usaram para chegar as suas conquistas. Ele fala de homens dos quais a nação se orgulhava, como Francis Drake, e conclui o trecho com uma expressão elogiosa ao imperialismo britânico: “[...] todos partiram por aquelas águas, levando a espada e muitas vezes a tocha, mensageiros do poder daquela terra, portadores de uma centelha colhida no fogo sagrado” (CONRAD, 2008, p. 11)

O elogio ao imperialismo, no qual os marinheiros britânicos eram mensageiros do “fogo sagrado”, se torna mais ambíguo com a entrada em cena de Marlow. Sem motivo aparente Marlow, pouco antes de começar a história de Kurtz, diz que um dia a própria Inglaterra havia sido um dos lugares tenebrosos da terra. O tema das trevas, pela primeira vez mencionado, é associado aqui a uma cultura “selvagem”. A Inglaterra teria sido uma terra de trevas nos séculos anteriores à colonização romana, quando era habitada por povos bárbaros. Em Marlow não será a questão racial, mas a questão cultural, o determinante do que seriam as trevas. A luz seria a civilização ocidental, de origem grega, difundida pelos romanos, e as trevas o comportamento dos “bárbaros”.

Marlow imagina como deveria se sentir um jovem romano, com sua cultura sofisticada, ao penetrar nas trevas da velha Inglaterra. Os termos em que ele se refere a esse jovem colonizador romano lembram muito os termos que ele, mais tarde, vai empregar para descrever o seu choque com a realidade do Congo. O trecho funciona como antecipação e explicação do seu relato sobre o Congo.

A selvageria mais extrema se fechara à sua volta (do colonizador romano) – toda aquela vida misteriosa e desconhecida que pulsa nas matas, nas florestas, no coração dos homens selvagens. E não existe iniciação para esses mistérios. Ele precisa viver no meio do incompreensível, que também é detestável. E tudo isso ainda tem um fascínio, que começa a atuar sobre ele. O fascínio da abominação - sabem, como é. Imaginem os remorsos crescentes, o desejo de fugir, a repulsa impotente, a rendição – o ódio. (idem, p. 14)

Neste trecho, e no parágrafo seguinte, a atitude ambígua de Conrad quanto ao colonialismo como um todo transparece. O temor e o fascínio exercido pelas trevas, esse “fascínio pela abominação” descrito por Marlow, parece resumir suas experiências no Congo, tanto aquelas que ele vivenciou, como a de Kurtz. “Imaginem os remorsos crescentes, o desejo de fugir, a repulsa impotente, a rendição - o ódio” – a trajetória descrita por Marlow parece menos a vida de um colonizador romano, do que a síntese da trajetória de Kurtz. Ainda assim, apesar da óbvia semelhança entre o jovem colonizador romano e o que poderia acontecer com qualquer europeu na África, Marlow exclui os ingleses de tão dura perspectiva. Não se pode dizer se aqui Conrad manifesta uma crença real no colonialismo britânico, ou apenas o desejo de não chocar o público inglês e conservador da revista *Maga*. De qualquer modo, Marlow vai negar que os sentimentos do jovem romano pudessem ser compartilhados por um colonizador inglês:

Vejam bem, nenhum de nós se sentiria exatamente assim. A nós, o que salva é a eficiência – a devoção a eficiência. Mas esses sujeitos, no fim das contas, não eram gente de muito preparo. Não eram colonos. A administração que exerciam, acho eu, era pura extorsão e nada mais. Eram conquistadores, e para isso basta a força bruta – nada de que alguém possa se vangloriar, pois a sua força não passa de um acidente produzido pela fraqueza dos outros. (idem, ibidem, p. 14)

A despeito de diferenciar os romanos, com sua falta de preparo e cobiça colonial, dos colonizadores britânicos, gente preparada; colonizadores e não conquistadores, logo Marlow volta a criticar a colonização. Será uma crítica à colonização de modo geral, que certamente não exclui os britânicos: “A conquista da terra, que antes de mais nada significa tomá-la dos que têm a pele de outra cor ou o nariz um pouco mais chato que o nosso, nunca é uma coisa bonita quando a examinamos bem de perto.” (CONRAD, 2008, p. 15). Mas, na linha seguinte, a ambiguidade retorna, pois, embora a colonização nunca seja uma coisa bonita vista de perto algo a redime: a ideia. Ele diz: “Só o que redime a conquista é a ideia. Uma ideia por trás de tudo; não uma impostura sentimental [...] uma coisa que possamos por no alto, frente à qual possamos nos curvar e oferecer sacrifícios...” (idem, p.15)

Esse será o prólogo da narrativa central, a história de Kurtz. Marlow decide contar a sua experiência quando, ao subir o rio, encontrou o “pobre coitado”. Para explicar o que sentiu então, ele tem de contextualizar como chegou até lá, e as coisas que viu, antes de relatar o episódio central de Kurtz. Um episódio que, somos avisados por Marlow, não foi algo claro, mas que o marcou profundamente, do mesmo modo que a experiência no Congo foi decisiva para Conrad. A dualidade escuridão /luz, que é utilizada em todo o livro, surge para explicar os sentimentos obscuros de Marlow quanto ao episódio que vai narrar,

Foi o ponto mais distante a que chegaram as minhas navegações, e o ponto culminante de minha experiência. De algum modo, parece ter lançado uma espécie de luz sobre tudo que me diz respeito – e sobre meus pensamentos. Foi também uma coisa sombria, também – e deplorável – nada extraordinária em nenhum aspecto - e tampouco clara. Não. Não muito clara. E, no entanto parece ter lançado uma espécie de luz. (idem, ibidem, p. 15)

Assim como Manoel Perna, no início de *Nove noites*, avisa ao leitor da impossibilidade de uma verdade absoluta, aqui também Marlow avisa aos seus ouvintes/leitores que não lhes oferecerá uma narrativa clara, pois o centro da trama permanecera obscuro. A explicação de Marlow reforça, de fato, outra menção semelhante feita pelo narrador primário. Ele diz sobre as histórias de Marlow,



Os longos relatos de homens do mar têm uma simplicidade direta cujo significado total cabe na casca de meia noz. Mas Marlow não era típico( excetuando-se a sua propensão aos longos relatos), e para ele o significado de um episódio não residia no seu miolo, como um caroço, mas do lado de fora, envolvendo a narrativa que o expõe só como um brilho tênue que provoca um certo ofuscamento, à semelhança de um desses halos de bruma que às vezes se tornam visíveis graças à luz espectral da lua.(CONRAD, 2008, p.12)

O sentido da narrativa de Marlow não estará, portanto, em seu centro, mas do lado de fora, naquilo que envolve a narrativa como um brilho tênue. A descrição que o narrador primário faz do estilo de relato de Marlow indica as semelhanças do texto de Conrad com duas influentes correntes artísticas de sua época: o impressionismo e o simbolismo. Segundo Watt (1981) o fato de o sentido da narrativa se localizar num espectro amplo, fora de seu centro, seria uma característica simbolista, enquanto a qualidade visual da metáfora sobre a lua mostra influências impressionistas.

O próprio Conrad não se filiava a nenhum dos dois movimentos. O estilo impressionista de pintura não despertava sua simpatia, pois o seu gosto em pintura era tradicional e tendia para o realismo. Em sua literatura, porém, ele não era um realista. As descrições de Conrad não mostravam a realidade como algo estável, mas como uma continuidade de impressões, altamente subjetivas, de seus personagens. Ele não pretendia mostrar o mundo como ele era em termos materiais, mas como ele era visto por seu narrador. A tentativa de descrever o elemento subjetivo da percepção o aproximaria das ideias impressionistas. Como nota Watt

Ramon Fernandez, in one of the very few indispensable essays on Conrad, remarks that his way of describing the external world is the exact opposite of traditional narrative description such as Balzac. Conrad's art, he writes, "does not traces the reality before man, but the man before reality, it evokes experiences in their subjective entirety because the impression is the equivalent of the entire perception.[WATT, 1981, p. 179]<sup>51</sup>

Já a afinidade do texto de Conrad com os simbolistas parece mais profunda, ainda que o autor não se visse como simbolista. Em termos simples, o simbolismo é o processo que atribui um sentido aos objetos mais amplo do que o seu sentido literal, exatamente como faz Marlow, segundo o narrador. Elementos simbolistas

---

<sup>51</sup> Ramon Fernandez, num dos pouquíssimos ensaios indispensáveis sobre a obra de Conrad, nota que o modo como o mundo externo é descrito é o oposto do tradicional modo de narrativa, como por exemplo os textos de Balzac. A arte de Conrad, ele escreve 'não mostra a realidade diante do homem, mas o homem diante da realidade, e evoca experiências em sua percepção inteiramente porque a impressão é o equivalente de toda a percepção. (tradução minha)

surgem mesmo em obras que não se filiam diretamente à corrente. No caso da obra de Conrad, Watt supõe que sua obra se inscreve na linhagem dos textos sobre uma busca simbólica, como *A demanda do Santo Graal* ou *Moby Dick* nos quais os objetos simbólicos que o protagonista procura são perigosos e ambíguos.

Conrad, apesar de estar consciente do aspecto simbólico de sua novela, fazia restrições ao simbolismo

A work of art [...] is very seldom limited to one exclusive meaning and not necessarily tending to a definite conclusion. And this for the reason that the nearer it approaches to art, the more it acquires a symbolic character. This statement may surprise you, who may imagine that I am alluding to the Symbolist School of poets or prose writers. Theirs, however, is only a literary school proceeding against which I have nothing to say. I am concerned here with something much larger" ( CONRAD apud idem, p. 189) <sup>52</sup>

O escritor considerava que a utilização de símbolos em sua obra se inscrevia em algo mais amplo do que os simples procedimentos dos simbolistas. A complexa posição de Conrad não permite inseri-lo totalmente nos procedimentos simbolistas, mas, como nota Watt, isso não se aplica a *Coração das Trevas*, que seria um caso particular

The particular case of *Heart of Darkness*, however, is somewhat different: its narrative technique in most respects typifies, and indeed anticipates, the general expressive idiom of modern literature, but its plot, its themes, and some evidence about its intentions are closer to some of central features of the French symbolist movement than any of Conrad's other works. (idem, ibidem, p. 198) <sup>53</sup>

Segundo Watt, tudo em *Coração das Trevas* se estrutura em torno de uma busca simbólica, que pode ter incontáveis significados. A escuridão com que Marlow se depara, assim com a figura de Kurtz e a complexa relação que Marlow estabelece com ele, podem ser interpretadas de diferentes maneiras. E têm sido de fato, interpretada de diferentes maneiras. Brantlinger (1988) descreve algumas das interpretações que a novela de Conrad despertou: a impressionista, já mencionada, a freudiana, a marxista, a existencialista, a crítica aos mitos, a ética, a nietzschiana, etc.

<sup>52</sup> Uma obra de arte [...] muito raramente se limita a apenas um sentido e não tende necessariamente para uma conclusão definitiva. E por esta razão quanto mais nos aproximamos da arte, mais ela adquire um significado simbólico. Essa afirmação pode surpreender você, que pode pensar que eu estou aludindo a Escola Simbolista de poetas e escritores. No caso deles, porém, se trata apenas de um procedimento de uma escola literária contra a qual eu nada tenho a dizer. O que me refiro aqui é algo muito mais amplo. (tradução minha)

<sup>53</sup> O caso particular de *Coração das Trevas*, porém, é de certo modo diferente: a sua técnica narrativa na maior parte dos seus aspectos típica, e de fato antecipa, o idioma expressivo geral da literatura moderna, mas a sua trama, os seus temas, e evidências sobre suas intenções estão mais próximas de algumas das principais estratégias do movimento simbolista francês do que qualquer outro trabalho de Conrad. (tradução minha)

Um exemplo dessas interpretações é a tentativa de explicar a novela de Conrad estabelecendo paralelos entre ela e obras clássicas, que parecem ter influenciado o autor ao escrever a obra. Várias menções na obra de Conrad apontam a influência de obras de Dante, Virgílio e Homero em *Coração das Trevas*. Ao ver um grupo de negros que agonizava, vítimas de maus-tratos, Marlow diz ter se sentido num dos círculos do *Inferno* de Dante, o que levou alguns autores a comparar a sua entrada na selva a uma descida nos círculos do *Inferno*. A viagem de Ulisses, na *Odisseia*, também seria uma das inspirações de Conrad. A cena em que Marlow vai ao escritório da Companhia e é recebido por duas mulheres de aparência sinistra, que tricotam com lã negra, poderia ser associado às Parcas, por exemplo. Mas, como nota tanto Brantlinger quanto Watt, nenhuma chave de interpretação de cunho simbólico consegue absorver todo o significado da novela.

Depois do prólogo sobre a colonização, inicia-se a narrativa de Marlow sobre a sua experiência na África. Primeiro, ele explica como, desempregado, decidiu ir à África, movido por suas fantasias infantis. Para obter o emprego na Companhia de Comércio ele tem de apelar para parentes, sobretudo para uma de suas tias, que tinha relações importantes. Graças a ela, ele consegue um emprego como capitão num navio no grande rio. Antes de partir, ele viaja para a sede da Companhia na “cidade sepulcral” onde devesse assinar contratos e passar por exames médicos.

A descrição que Conrad faz desta primeira parte da jornada de Marlow é marcada por um elemento marcante em toda a obra: a ausência de nomes próprios. Praticamente nenhum dos lugares mencionados no livro tem nome, e nem a Bélgica, nem o Congo belga são mencionados nominalmente. A única referência direta à Bélgica será pela cor, amarela, presente no mapa da África, cor que identificava a colônia belga. Na África, os únicos lugares mencionados são pequenas vilas, sem qualquer importância, cujos nomes Marlow descreve como saídos de uma farsa grotesca.

A ausência de referências geográficas concretas em *Coração das Trevas* se deve tanto a questões políticas quanto ao posicionamento estético de Conrad. Por um lado, citar nominalmente o Congo belga como cenário de sua história poderia causar problemas ao autor e envolvê-lo em polêmicas desagradáveis. Além disso, a imprecisão quanto ao cenário de sua narrativa se inscreve nas premissas literárias, influenciadas pelo impressionismo e simbolismo, que vemos na descrição que faz o narrador primário das histórias de Marlow. Num relato em que o mais importante

nunca está no “centro” dos fatos, mas no que está em volta, como um halo de luz, relatar minúcias, como nomes de cidades e rios, serviria apenas para sobrecarregar a trama com elementos que distrairiam a atenção do leitor.

O desejo de evitar o excesso de detalhes realistas se manifesta igualmente na quase ausência de nomes próprios na obra. Apenas três personagens, em *Coração das Trevas*, têm nome: o próprio Marlow, Kurtz e um capitão chamado Fresleven. Se, nos casos de Marlow e Kurtz, a presença dos nomes próprios é facilmente justificada, pois são os protagonistas da narrativa, a presença do nome de Fresleven é menos compreensível. Personagem bastante secundário, ele surge apenas numa menção de Marlow, que fala de sua morte. Seria a morte do capitão Fresleven o que apressa a contratação de Marlow na Companhia, já que ele deve assumir o barco que pertencia ao capitão morto. Esse episódio é, aliás, baseado numa experiência real de Conrad, que foi contratado para substituir um capitão morto no Congo, cujo nome era quase homônimo ao de Fresleven. A morte, tanto do capitão real como do personagem da novela, se dá pelo mesmo motivo: uma disputa banal com nativos, por uma galinha. É possível que Conrad tenha desejado resguardar o nome desse modesto personagem, para destacar os aspectos absurdos e grotescos da violência colonial no Congo.

O modo como Marlow narra a morte patética de seu antecessor no barco mostra, pela primeira vez, alguns dos elementos que caracterizaram a descrição do inferno congolês em que penetrará o personagem. A mistura de horror e absurdo e do modo irreal como o horror se torna parte do cotidiano estão presentes nesse trecho, assim como a ironia. A ironia se apresenta em diversos momentos da narrativa e serve para acentuar a disparidade entre os ideais altruístas da colonização no Congo e a realidade da região

[...] ouvi dizer que a briga original se devera a um desentendimento em torno de umas galinhas. Isso mesmo, duas galinhas pretas. Fresleven – era o nome do sujeito, um dinamarquês – achou que fora enganado de alguma forma no negócio, desceu do barco e deu uma sova de pau no chefe da aldeia. Ah, não fiquei nada surpreso quando me contaram essa história e, ao mesmo tempo, que Fresleven era a criatura mais gentil e tranquila que jamais caminhou sobre dois pés. Não tenho dúvida de que era, mas já estava lá havia alguns anos envolvido com a nobre causa, sabem, e é provável que tenha finalmente sentido necessidade de reafirmar de algum modo o seu respeito por si mesmo. E por isso surrou o pobre velho sem dó nem piedade, enquanto uma parte do povo dele assistia paralisada, até que algum homem – disseram-me que o filho do chefe – em desespero diante dos gritos do pobre velho, reagiu com uma ameaça de estocada da sua lança – e é claro que ela penetrou facilmente ente as omoplatas do homem branco. (CONRAD, 2008, p. 18)

O trecho acima evidencia traços que serão reforçados no resto da obra: o homem branco e a sua mudança, a sua deterioração moral, quando tem de participar da “nobre causa”. O episódio grotesco da morte de Fresleven terá um final ainda mais grotesco. Os nativos, temendo uma represália dos brancos, fogem desesperados, e abandonam a aldeia, enquanto o corpo de Fresleven será esquecido. Marlow o encontra, meses mais tarde, com relva crescendo entre as suas ossadas. A mistura de horror e absurdo da situação faz com que Marlow volte à ironia, e termine o relato sobre a morte de Fresleven com as seguintes frases: “O que foi feito das galinhas eu não sei. Mas imagino que a causa do progresso também as tenha vitimado de algum modo.” (idem, p. 18)

Toda a estada de Marlow na cidade sepulcral, como ele a denomina, será marcada por um clima de opressão e presságios sombrios quanto à missão que o espera. Habilmente, Conrad utiliza elementos comuns às tramas de suspense, para conduzir o leitor a um estado de tensão e expectativa quanto ao episódio sombrio de Kurtz. A visita de Marlow ao escritório da Companhia e ao médico e, em seguida, a sua viagem ao Posto Central, é narrada num clima constante de pesadelo. O narrador acentua, ao longo do texto, o clima de irrealidade e horror que o cerca. O horror que descreve Conrad através de seu personagem é, sem dúvida, o horror da violência da colonização europeia, mas também o horror do “homem oco”, personificado por Kurtz, em seu encontro com seu vazio.

Este clima de presságios se torna claro na cena em que Marlow, na antessala da Companhia, se depara com as duas mulheres que tricotam,

Comecei a sentir um certo desconforto. [...] Era como se tivessem acabado de me pôr a par de alguma conspiração – não sei – alguma coisa não de todo correta, e fiquei satisfeito em sair dali. Na antessala exterior, as duas mulheres tricotavam febrilmente com lã preta. [...] ela ( a mais velha) lhes lançou o mesmo olhar breve de sabedoria indiferente. Dava a impressão de saber tudo a respeito deles, e de mim também. Fui tomado de um mau presságio. Ela exibia um ar de infortúnio sobrenatural. Muitas vezes, bem distante, lá, ocorreu-me a memória dessas duas, guardiãs das portas das Trevas, tricotando lã preta como que a produzir um pano mortuário quente, a primeira encaminhando, encaminhando continuamente para o desconhecido, e a outra esquadrinhando com olhos velhos e impassíveis os rostos tolos e animados. *Ave! Velha tricoteira de lã preta. Morituri te salutant.* ( idem, ibidem, p. 21)

Outra cena significativa será o encontro com a tia de Marlow, a cuja influência ele devia o seu cargo. Essa cena seria em aparência agradável, pois nela Marlow penetra pela última vez num ambiente familiar antes da viagem e toma a sua última xícara de chá decente em meses. Mas a sombra das trevas está presente. Ela se

manifesta pela disparidade entre as ilusões que a tia de Marlow nutre quanto à empresa colonial e as ideias que o narrador tem sobre esta. De certo modo, é possível ver na cena com a tia de Marlow uma prefiguração da cena com a Prometida, no final do livro

Parece que eu era um dos envolvidos na Obra, com maiúscula – sabem como é. Algo como um emissário da luz, uma espécie inferior de apóstolo. Besteiras dessa ordem vinham circulando em profusão naquela época, tanto em letra impressa como de viva voz, e a boa senhora, exposta à euforia de toda aquela vigarice, acabara se deixando levar. Falou de ‘desapegar esses milhões de ignorantes dos modos horrendos, insistindo a tal ponto que, dou-lhes a minha palavra, fiquei muito constrangido. E me arrisquei a sugerir que a Companhia existia para dar lucro.

“Você esquece, querido Charlie, que quem trabalha merece o que recebe”, disse ela em tom animado. É estranho como as mulheres não têm contato com a realidade! (CONRAD, 2008, p. 23)

É interessante notar que, pouco antes, Marlow tinha se deparado com duas mulheres, as tricoteiras, sobre as quais o seu juízo é diferente. As duas secretárias da Companhia não apenas tinham contato com a realidade, como pareciam saber mais do que o próprio Marlow. Ian Watt nota que as observações de Marlow sobre a falta de senso de realidade das mulheres referem-se não a todo tipo de mulher, mas às mulheres da classe abastada. Seriam estas mulheres, como sua tia e a Prometida, que teriam uma visão idealizada do mundo em função do lugar que a sociedade vitoriana lhes concedia. Elas eram colocadas num pedestal de pureza e protegidas neste pedestal, mas, ao mesmo tempo, viviam afastadas das realidades do mundo, como trabalho, sexualidade e política. Seria este tipo de mulher, abastada e ociosa do mundo vitoriano, que perderia o contato com a realidade, não as secretárias da Companhia ou a amante negra de Kurtz. É importante notar que o conceito de realidade em Marlow, como já mencionado, era duplo: a realidade do cotidiano e a realidade profunda da psique humana, que ele conheceria no Congo. As mulheres vitorianas, protegidas e apartadas do mundo, não poderiam ter acesso a nenhuma delas.

Depois do encontro com sua tia, sentindo-se um impostor, Marlow embarca para a África. Na viagem de navio o clima de opressão e irrealidade começa a acozá-lo. Pela primeira vez, ele menciona o caráter ameaçador da selva, vista do navio. Antes mesmo de desembarcar no Congo, ele terá a sua primeira experiência com a violência sem sentido da colonização, ao passar por um navio de guerra francês que, sem motivo algum, atirava para a selva, onde supostamente havia rebeldes.

Na África, ele chega à sede do governo colonial, mas logo pega um barco, um pequeno vapor, que o leva a um posto cinquenta quilômetros acima. Neste barco, a conversa com o comandante soa como mau presságio. Ao refletir sobre o que acontecia com os europeus que penetravam no interior, o capitão do vapor menciona o caso de um sueco que havia se enforcado. Chocado, Marlow pergunta o motivo desse gesto e o capitão responde com descaso que não sabia: tanto poderia ser sol demais, como o país em que estavam a causa do suicídio.

O primeiro contato direto com a opressão colonial acontece pouco depois, quando o narrador chega ao primeiro dos postos da Companhia que ele vai conhecer. Neste posto, como nos outros, ele toma contato com a realidade brutal do trabalho forçado na colônia

Seis homens negros avançavam em fila, esforçando-se para prosseguir na subida. Caminhavam eretos e lentos, equilibrando na cabeça cestos cheios de terra, e aquele tilintar acompanhava o ritmo de seus passos.[...] Eu podia distinguir todas as suas costelas, as juntas dos membros lembravam nós numa corda, cada um trazia uma coleira de ferro no pescoço e todas estavam unidas por uma corrente cujos grandes elos oscilavam entre os homens, chacoalhando ritmicamente.[...] Aqui eram chamados de criminosos, e a lei que violaram chegara a eles da mesma forma que aqueles projéteis e explosivos, (do navio francês) um mistério insolúvel vindo do mar.[...] Passaram por mim a menos de quinze centímetros, sem um relance de olhos sequer, com aquela indiferença completa e cadavérica dos selvagens infelizes.(idem, p. 28)

À cena desses homens, tratados como criminosos por infringir leis para eles incompreensíveis, leis que chegaram como (e com) os projéteis dos navios de guerra, se segue outra visão ainda mais terrível, que o narrador compara a uma descida aos círculos do inferno: um grupo de trabalhadores negros destroçados pelo trabalho escravo, recebiam a permissão para agonizar num canto. Aos ouvintes no barco *Nellie*, Marlow relata o choque que a cena lhe causou

Vocês sabem que não sou especialmente sensível; já precisei desferir e evitar golpes. Já precisei me defender e às vezes atacar - o que não passa de uma forma de defesa - sem avaliar o custo exato - de acordo com as exigências de um tipo de vida no qual acabei enredado. Já vi o demônio da violência, o demônio da cobiça e o demônio do desejo ardente; mas, por todas as estrelas, eram todos demônios fortes, vigorosos, de olhos vermelhos, que dominavam e impeliam os homens - homens, estou lhes dizendo. Mas ali, naquela colina, antevi que ao brilho ofuscante do sol daquela terra eu ia conhecer um outro demônio, flácido, falso e de olhos fracos, de uma insensatez rapinante e impiedosa. [...]

A minha ideia era dar alguns passos protegidos do sol; mas assim que cheguei tive a impressão de haver ingressado no círculo de sombras de algum Inferno. [...] Havia formas negras acoradas, deitadas, sentadas entre as árvores, apoiadas nos troncos, coladas à terra, meio reveladas e meio ocultas pela luz atenuada em todas as posturas da dor, do abandono e do desespero.[...] Estavam morrendo aos poucos - era muito claro. Não eram inimigos, não eram criminosos, não eram mais coisa alguma que fosse terrena[...] Trazidos com toda a legalidade

dos contratos temporários, perdidos em terreno hostil, alimentados com comida estranha, adoeciam, tornavam-se ineficientes, e finalmente lhes permitiam que se arrastassem até ali para o descanso. Aquelas formas moribundas eram livres como o ar – quase igualmente insubstanciais. (idem, *ibidem*, p. 30)

A cena funciona como síntese das diversas formas de opressão contra os nativos que Marlow vai presenciar em sua estada na África. A menção ao demônio flácido é também relevante, pois Marlow a retomara várias vezes, para descrever o pessoal da Companhia. Em especial o Gerente Geral, que ele encontra no Posto Central da Companhia, para onde segue, já que seu barco estava ali.

No Posto Central reina o mesmo tipo de atmosfera caótica do primeiro posto. Os negros são explorados e tratados brutalmente, não há qualquer sinal do tão propalado progresso. O homem branco, que segundo Leopoldo II da Bélgica, deveria com seu exemplo ‘civilizar’ os negros, se mostra cada vez mais brutal e se preocupa apenas com intrigas. Segundo Marlow, a única diversão dos colonos era falar mal uns dos outros e fazer intrigas, num ambiente de desagregação moral. Além disso, havia o marfim, a preocupação central da empresa. A palavra marfim estava no ar, sussurrada a todo o momento, e ele inspirava mesmo o surgimento de um estranho grupo: os peregrinos do marfim. Estranhos homens, que andavam com bengalas como peregrinos sem fé, que só oravam para o marfim.

O chefe de tal espetáculo, o Gerente Geral, é nas palavras de Marlow, um demônio flácido. Ele não tinha qualquer talento especial, ou qualquer capacidade. Sua única qualidade era ter boa saúde e manter a rotina funcionando. Era um simples comerciante, um homem mesquinho, ao qual apenas importava sua carreira e que não dava qualquer atenção às atrocidades cometidas à sua volta. A descrição da mediocridade do Gerente Geral serve para contrapô-lo, em vários aspectos, a Kurtz que Marlow, a despeito de tudo, vai descrever como “um homem notável”. Ela nos permite também uma analogia com o conceito de banalidade do mal desenvolvido por Hannah Arendt (1999) em *Eichmann em Jerusalém*.

O julgamento do carrasco nazista Adolf Eichmann em Jerusalém atraiu interesse mundial. Responsável pelo transporte dos judeus de toda a Europa para os campos de extermínio Eichmann era considerado uma das figuras centrais do holocausto. Pouco antes da queda do Reich ele teria se vangloriado a colegas dizendo que dançaria feliz em seu túmulo por ter levado cinco milhões de inimigos do Reich (isto é, de judeus) para a morte. Quando se iniciou o julgamento esperava-se encontrar um monstro, mas o carrasco nazista se mostrava uma figura apagada.



Ele afirmava não ter nenhum ódio particular aos judeus e nem se considerava culpado de nada. Medíocre intelectualmente, ele se via como um cidadão comum, que obedecia às leis e fez o que devia ao seguir as ordens de seus chefes.

A figura de Eichmann faz com que a autora reflita sobre a banalidade do mal que poderia ter entre seus representantes homens como ele que, desprovidos de um sentimento moral forte, eram levados pelas circunstâncias sem se considerarem errados. O ambiente em que Eichmann e seus colaboradores viviam se tornara irracional e imoral, nele a vida de um judeu não tinha o mesmo valor que a de um ariano. Assim, impelido por seu ambiente, Eichmann cometia uma série de atos desumanos, mas acreditava estar ainda seguindo as leis e sendo um bom cidadão, já que ele está inserido nas 'normas' de sua sociedade.

Em *Coração das Trevas* vemos homens como o capitão Fresleven. Segundo Marlow, ele era uma pessoa gentil e doce, mas no ambiente colonial não vê nenhum problema em surrar impiedosamente um velho por duas galinhas. O mesmo se aplicava aos demônios flácidos personificados pelo Gerente Geral e por outros personagens. Eram homens que, em seu ambiente natural, a civilização ocidental, talvez jamais cometessem atos cruéis, mas que, na liberdade total dada ao homem branco no Congo, tornavam-se ferozes, como se pode perceber pelo diálogo entre o Gerente Geral e seu tio que estava no Posto. Quando falavam de um mercador que, contrariando o monopólio belga, vinha comerciando marfim na região de Kurtz. O Gerente sugere que ele seja executado sumariamente

'Só vamos nos livrar da concorrência desleal quando um desses sujeitos for enforcado para servir de exemplo', disse ele. 'Isso mesmo', grunhiu o outro, 'enforque logo o homem! Por que não? Qualquer coisa – qualquer coisa pode ser feita nesse país. É o que eu digo sempre; ninguém daqui entende, *daqui*, pode ameaçar a sua posição. E sabe por quê? Porque você suporta o clima – você sobrevive a todos eles.' (CONRAD, 2008, p.54)

Em outros momentos da novela, Marlow destaca o clima de deterioração moral e insegurança derivada da falta de controle externo da civilização. A ausência de controle efetivo permitia aos europeus no Congo se comportarem como déspotas, ou mesmo como demônios tirânicos, como no caso de Kurtz. Essa deterioração tinha como sua vítima primária o negro, alvo mais fraco, mas podia atingir os próprios brancos, como no caso do mercador ilegal, cuja execução não causaria nenhum problema, fosse moral ou legal, ao Gerente. Em *Lord Jim*, Marlow prossegue em sua reflexão sobre a decadência moral do homem branco, ao mostrar

vários europeus que não pretendiam regressar das colônias. Eles haviam se habituado à falta de controle moral nas colônias, e a distinção que o simples fato de ser brancos dava a eles. Homens que seriam medíocres na Inglaterra, sentiam-se superiores por viveram entre povos de etnias exploradas.

No Congo, a deterioração moral era expressa pela avidez com que os supostos ideais humanitários eram esquecidos pela exploração econômica. O marfim era único objetivo da Companhia e, para obtê-lo, eles não poupavam os negros de nenhuma crueldade. Afinal, do mesmo modo que na Alemanha nazista judeu era visto como subumano, aqui o negro é visto como membro de uma raça inferior, com menos direitos à vida do que o homem branco. Se o estado colonial não pensava na eliminação física dos negros, ele assistiria a ela com indiferença, pois o homem negro era apenas um instrumento de trabalho para homens como o Gerente Geral e Kurtz.

No Posto Central a imagem de Kurtz começa a fascinar Marlow. Ele ouve pela primeira vez falar dele, ainda no primeiro posto na costa, como sendo um homem notável, e uma aura de mistério parece cercá-lo. Kurtz é sempre descrito como um homem de qualidades notáveis. Ele tinha seu posto no ponto mais profundo do país, em plena terra do marfim, e mandava, sozinho, mais marfim do que todos os outros agentes juntos. Era esperada uma rápida ascensão em sua carreira, e o Gerente Geral o teme, pois todos supõem que em pouco tempo Kurtz tomaria o seu cargo. Além disso, Kurtz, ao contrário do Gerente, é um homem de grande talento e um homem virtuoso.

Descrito como brilhante orador, como uma voz, antes de tudo, ele inflamava reuniões com sua pregação entusiástica a favor da colonização e dos seus objetivos altruístas. Segundo um dos empregados do posto, o Fazedor de Tijolos, Kurtz fazia parte da nova turma, a turma da virtude, aqueles que realmente pensavam nos fins humanitários da colonização. As descrições que ouve de Kurtz, de seu caráter, inteligência, de seus múltiplos talentos ( orador, poeta, pintor, músico, jornalista), impressionam Marlow. Ele deseja ardentemente encontrar Kurtz e conversar com ele, pois imagina que Kurtz seria o antídoto para o clima de deterioração moral do posto.

A ansiedade em conhecer Kurtz aumenta quando ele percebe que o Gerente Geral estava tramando contra o agente. Kurtz estava doente, e há mais de um ano sozinho na selva. O Posto Central deveria mandar Marlow numa missão para

resgatá-lo, mas o navio que deveria ser utilizado havia sofrido um estranho acidente, que Marlow acredita ter sido forjado pelo Gerente. Por três meses Marlow fica no Posto Central, sem atividade, até que seu navio é consertado e ele parte, com o Gerente e “peregrinos do marfim”, para o resgate de Kurtz. Uma missão que, tendo em conta as altas expectativas que tinha sobre o grande Kurtz, se revela uma chocante decepção.

#### **4.4. Kurtz: o homem oco.**

O personagem de Kurtz é o centro de *Coração das Trevas*, e tem sido objeto de um grande número de interpretações. A primeira ideia que se destaca sobre Kurtz é a de que ele seja um símbolo da barbárie colonial. Ao longo da novela o leitor é preparado para o encontro com esse grande personagem, esse “homem notável”, nas palavras de Marlow. O leitor sabe, porém, que algo deu muito errado no que se refere a Kurtz, pois desde as primeiras páginas Marlow fala dele como pobre coitado. À medida que a narrativa se aproxima do próprio Kurtz, aumentam os sinais de que algo de terrível será visto.

A história terrível do homem branco que teria ocupado um assento entre os demônios da terra que deveria colonizar, e se tornou mais selvagem do que os selvagens, sempre despertou a curiosidade do público e dos críticos quanto as suas origens. Como *Coração das Trevas* é, em parte, baseado nas experiências de Conrad no Congo, alguns chegaram a cogitar que o personagem de Kurtz tivesse uma base real. Quando um jornalista perguntou ao autor se Kurtz teria sido inspirado em uma pessoa real, Conrad teria respondido que teria visto morrer o “verdadeiro” Kurtz, sem acrescentar nada mais sobre a possível fonte do personagem. (Watt, 1981) A hipótese de que Kurtz tivesse sido baseado numa pessoa real, e que Conrad o tivesse visto morrer, ganha mais força quando se observa que, na primeira versão do livro, o nome de Kurtz seria Klein. Ora, havia um homem chamado Georges Antoine Klein, um agente francês coletor de marfim que viajou no barco em que estava Conrad em sua viagem no Congo, e ele morreu de disenteria diante do autor.

A ideia de identificar esse Klein, que morre no Congo, como a inspiração de Kurtz é sedutora, mas Watt afirma ser isso pouco provável. Afinal, Klein estava no Congo há poucos meses, e era um homem sem importância, não um ‘agente estrela’

como Kurtz. Nada em sua biografia parecia associá-lo ao Kurtz do livro, além de sua morte no rio Congo.

Mas se Klein não é Kurtz, Conrad poderia ter se inspirado em muitos europeus que estavam na África no final do século XIX e que apresentam traços de Kurtz. Watt (1981) destaca os casos de três homens que têm semelhanças com Kurtz. Conrad devia conhecer tais casos, pois os três tiveram mortes violentas, muito divulgadas, na África. Um deles, Charles Henry Stokes, era um missionário britânico, que teria se tornado um bem-sucedido vendedor de marfim, fugindo ao controle das autoridades belgas. Seria ele, este missionário tornado comerciante, uma inspiração para os peregrinos do marfim? Em 1895 ele foi preso, e sumariamente executado por um oficial belga, sob a acusação de vender armas ao líder da revolta árabe.

É interessante notar que na época em que Conrad esteve no Congo, o conflito entre os árabes, antigos mercadores de escravos na região, e os belgas, que logo ocupariam o seu posto, era o grande problema político do Congo. O autor não menciona, porém, esse conflito, tanto para evitar conferir detalhes históricos e geográficos precisos a sua narrativa, como para manter o foco no isolamento de Marlow e na trama de Kurtz. Os outros dois exemplos de ‘fontes’ para Kurtz também teriam morrido em função da revolta árabe.

Um deles, talvez o caso mais interessante, era Emin Pasha (nascido Eduard Schnitzer). Nomeado governador da província do Sudão, Pasha ficou isolado, por motivos políticos, na região. Em 1887, o explorador Stanley, um dos fundadores do estado belga do Congo, inicia uma expedição, montada pelo capital colonial inglês e belga, para resgatá-lo. Ao chegar ao Sudão, Stanley teria se deparado com uma surpresa, pois Pasha não queria ser resgatado. Do mesmo modo que Kurtz, Pasha tinha ‘se tornado’ nativo, ao se converter ao Islã, e não pretendia voltar para a “civilização”. Stanley teve de trazê-lo de volta à força – de modo semelhante ao que Marlow faz com Kurtz.

No grupo de oficiais que seguiu com Stanley para o Sudão, um oficial, o major Bartelot, também apresenta traços de Kurtz. Antes de morrer, ele teria ficado isolado dos brancos e, segundo Stanley, Bartelot teria enlouquecido. Sofrendo com a pressão psicológica dos acontecimentos, ele manifestaria a sua loucura com uma onda de assassinatos, surras selvagens e estupros, até ser ele mesmo assassinado. Outros casos notáveis da mudança de comportamento dos europeus, e do “tornar-se nativo”, incluem o do capitão francês Paul Voulet. Numa expedição pelo Nilo, ele

teria espalhado um rastro de assassinatos, saques e destruição pelas cidades africanas, até criar, por um breve período, o seu próprio reino independente. Podemos imaginar que o próprio Kurtz, se tivesse o tempo necessário, poderia alimentar sonhos de tornar-se rei dos territórios nos quais ele era idolatrado como um deus – ou como um demônio, nas palavras de Marlow.

Outros exemplos de “fontes” para Kurtz são mencionados por Brantlinger e Hochschild. Adam Hochschild acredita ter chegado mais perto da inspiração de Kurtz ao identificar a figura de Léon Rom, o chefe da estação Leopoldville no Congo belga, na época em que Conrad estava na região. Esse homem teria vários traços em comum com Kurtz, entre eles a brutalidade com os selvagens e um harém de mulheres nativas, luxuosamente vestidas, que, no caso de Kurtz, seriam simbolizadas pela sua amante nativa. Outro traço em comum seriam os “múltiplos talentos”, já que Rom, como Kurtz, era um jornalista e orador. Mas ainda que Rom não tenha sido uma inspiração direta para Kurtz, ao menos um episódio de sua vida deve ter inspirado Conrad: a casa decorada com as cabeças de seus inimigos. A descoberta do hábito que Rom tinha de decorar a entrada de sua casa, no Congo, com as cabeças decepadas de rebeldes, causou escândalo na Europa. A história foi publicada por diversas revistas britânicas, e Conrad deve ter tomado conhecimento dela.

O que se pode notar, pela profusão de possíveis inspirações para Kurtz, mencionadas pelos estudiosos, é o quanto a ficção de Conrad estava próxima da realidade do mundo colonial. Ainda que Conrad não tenha se inspirado em nenhum personagem real para criar o seu Kurtz, casos semelhantes ao do personagem eram constantes na África. A disparidade entre os discursos altruístas que inspiravam a colonização e a prática podia ser encontrada no próprio Leopoldo II e em Stanley, o outro fundador do Congo belga. Quanto ao tornar-se nativo, o outro traço característico de Kurtz, ele era encontrado com relativa frequência nas colônias africanas. Um contemporâneo do autor, o capitão dinamarquês Otto Lütken, que viveu oito anos no Congo, elogiou, num artigo a obra de Conrad, que ele considerou um excelente retrato da realidade do Congo. Sobre Kurtz, ele escreve:

“Its is in the picture Conrad draws of Kurtz the *tropenkollered* ( maddened by the tropics) white man, that his authorship rises supreme. The man is lifelike and

convincing - heavens I know him! I have met one or two 'Kurtzs' in my time in Africa and I can see him now" (LÜTKEN 1981 apud WATT p.145)<sup>54</sup>

O crítico Edward Garnett via em *Coração das Trevas* um o mais perfeito retrato da decadência moral do homem branco

[Sua] arte (de Conrad) implica [...] a captura das sombras infinitas das relações incômodas, perturbadoras e fantásticas do homem branco com a exploração da barbárie da África; ela implica a análise mais aguda da deterioração da *morale* do homem branco, quando se libera das restrições européias e, armado até os dentes, é posto nos trópicos como "emissário da luz", para que lucre no comércio das "raças subjugadas".(GARNETT 2003 apud COSTA LIMA p. 193)

Na verdade, o caso de Kurtz apresenta diversas nuances, que tornam difícil reduzi-lo, como diz Lütken, ao simples caso de um europeu que enlouquece nos trópicos, ou mesmo a avaliação de Garnett. O personagem de Conrad é passível de incorporar as duas visões, e o autor provavelmente pensava em tais possibilidades quando o criou, mas é possível fazer uma análise mais ampla de seu caso. Kurtz é um homem branco que, influenciado pela falta de controle social e pela falta de apoio grupal, mencionada por Candido, 'enlouquece'. Ele se torna um nativo, ele se torna mais selvagem que os próprios nativos. Seria a degeneração do homem branco, a que Garnett se refere, uma degeneração particularmente chocante já que Kurtz era um homem notável. Ele era um emissário da civilização, um emissário da luz, como diz a tia de Marlow. O fato de que um homem notável, impregnado dos ideais civilizatórios brancos, seja devorado pelo chamado das trevas, soa abominável para um homem como Marlow, impregnado dos valores vitorianos. A degeneração de Kurtz não expõe apenas a crise do homem branco nos trópicos, mas a fragilidade dos próprios valores ocidentais, que ao serem confrontados a condições inóspitas se esfacelam.

É possível comparar o horror de Marlow diante da mutação de Kurtz, que passa de grande homem a um dos demônios da terra, com o horror que Adorno e Horkheimer expressavam pela crise da civilização ocidental, demonstrada pelos fascismos. Em *A dialética do esclarecimento*, os autores se perguntam por que a civilização ocidental, que havia chegado ao seu apogeu técnico até então, oferecendo um nível de conforto nunca visto à população do mundo desenvolvido,

---

<sup>54</sup> No retrato de Conrad ele descreve Kurtz, o *tropenkollered* (o enlouquecido pelos trópicos) branco, que ascende a autoridade suprema. O homem parece vivo e convincente – céus, eu o conheço! Eu conheci um ou dois 'Kurtzs' nos meus tempos na África e posso vê-lo agora. (tradução minha)

podia enveredar por regimes que traíam a tal ponto o ideal racional do Iluminismo. A conclusão inicial dos autores é que seria o próprio esvaziamento do conceito de razão, causado por diversos fatores desde o século XVIII, que levava a essa regressão a irracionalidade representada pelos ideais fascistas. A razão, depois de autores como Sade e Nietzsche, vinha revelando as suas contradições e o seu vazio, o que prepararia o terreno para o ideário irracional dos fascistas. Kurtz, ao escolher o chamado das selvas, demonstraria ao apavorado Marlow, esse mesmo vazio da civilização.

Mas, outras interpretações ainda são possíveis em relação a Kurtz. Ele representaria a crise do homem branco nos trópicos, a hipocrisia do sistema colonial, a crise da civilização ocidental, entre outros aspectos, mais ele pode ser visto também como um reflexo do inconsciente do homem civilizado e mesmo como um duplo do próprio Marlow.

O encontro de Marlow, e do leitor com o sombrio e impreciso personagem de Kurtz segue como uma jornada no coração das trevas. Para resgatar Kurtz, que está doente em seu posto, Marlow começa a subir o rio, penetrando num mundo que o lembra de eras primitivas. O clima opressivo da viagem transforma a selva num verdadeiro personagem, que parece acuar os homens brancos que ousam desafiá-la. Ela assusta Marlow, e ao mesmo tempo o fascina, como um convite para que o homem civilizado penetre no mais profundo de si mesmo. O exemplo disso é como ele chama os nativos, que cantam e dançam nas margens, de a verdade sobre o homem. Esses nativos perturbam Marlow, que reconhece neles a sedução da selva.

Ao se aproximar do posto de Kurtz o barco é cercado, e sofre um ataque dos nativos. No tumulto do ataque, os peregrinos do marfim pegam em armas, e atiram sem mira, acreditando fazer um grande estrago entre os nativos. A única vítima do ataque vai ser o timoneiro negro do barco. A falta de vítimas do ataque causa grande decepção na tripulação nativa do barco, formada por trinta canibais. Sobre eles, Marlow menciona que eram bons para o trabalho, desde que fossem mantidos no seu lugar. Quando o ataque começa, o chefe deles se dirige a Marlow, e fala uma das poucas frases pronunciadas por um negro no texto: “Pegu’eles, retrucou o chefe, arregalando os olhos injetados e exibindo um clarão de dentes afiados – pegu’eles”[...] “Dá pra nós. [...] Comer”. (CONRAD, 2008, p. 66). Os canibais desejavam que Marlow pegasse os nativos que atacavam o barco e os desse para o grupo, que desejava comê-los.

O pedido choca, a princípio, Marlow, mas logo ele compreende o motivo do pedido: os canibais estavam famintos. Ninguém tinha pensado em alimentá-los. Eles deveriam comprar comida nas paradas do barco, mas, por diversos motivos, era raro que eles conseguissem comprar alimento, e assim os canibais vinham sentindo fome há semanas. O ataque, sem vítimas comestíveis, os decepciona, e o episódio provoca uma reflexão em Marlow. Ele se espanta não tanto do pedido dos canibais, compreensível no contexto, mas que eles não tivessem tentado matar os brancos do navio, já que os canibais estavam em larga maioria. Marlow reflete sobre os possíveis motivos: superstição, medo, asco, algum tipo de honra primitiva? Ele se espanta com o comedimento dos canibais e diz: “Eu teria esperado mais comedimento de uma hiena vagando entre os cadáveres de um campo de batalha” (idem,68). Em seguida conclui, diante do comportamento inexplicável, a seus olhos, dos canibais: “Mas lá estava aquele fato diante de mim – o fato, fascinante, a revelar-se, como uma espuma nas profundezas do mar [...] num enigma insondável, um mistério maior”. [...] (idem, ibidem, 68)

Se o comedimento dos canibais o surpreende, logo ele vai descobrir que um de seus pares, justamente o admirável senhor Kurtz, vai se comportar com menos comedimento do que um selvagem. Depois do ataque, os brancos julgam Kurtz morto e imaginam que os mesmos selvagens que os atacaram deviam ter matado o agente. Ao imaginar a morte de Kurtz, Marlow tem um profundo desânimo que ele mesmo não é capaz de explicar. Era como, afirma, se viesse perseguindo uma coisa totalmente sem substância. O trecho parece sublinhar o caráter simbólico de Kurtz, que poderia ser identificado aqui com diversas buscas míticas, como o Graal. O modo como Marlow se refere aos seus sentimentos reforça isso: “Nunca hei de ouvir afinal esse sujeito falando [...] Eu não sentiria uma desolação solitária mais intensa se de algum modo me tivessem roubado a fé, ou se tivesse perdido o rumo na vida..”. (CONRAD, 2008, p. 77)

Mas Kurtz não estava morto. Pouco depois, o barco segue, e os brancos avistam movimento no posto de Kurtz, que não havia sido destruído. No posto, a primeira pessoa que Marlow encontra não vai ser Kurtz, mas um curioso personagem, um jovem russo que Marlow apelida de Arlequim, pois as suas roupas estavam remendadas com várias cores diferentes. Será na conversa com o jovem russo, e pela observação das condições do posto e dos selvagens que o cercavam,



que Marlow começa a compreender Kurtz. E a perceber que o grande homem tinha se transformado numa coisa muito diferente do que ele imaginava.

A trama de Kurtz e a sua transformação numa espécie de terrível ídolo dos nativos é o centro do romance, mas o leitor não tem um conhecimento direto dela. O leitor nunca vai assistir aos rituais inimagináveis de Kurtz, ou Marlow se dá ao trabalho de descrevê-los. O próprio conhecimento de Marlow é um conhecimento parcial, que ele obtém através das frases do russo, que apesar de prolixo se mostra relutante em narrar episódios que depreciem o seu ídolo Kurtz. O conhecimento de Marlow sobre Kurtz e o que exatamente ele fazia na selva é impreciso, baseado nas informações parciais que tem, na observação do posto, e em sua imaginação. Isso, aliás, o aproxima dos narradores de *Nove noites*, que jamais tem acesso à verdade sobre o suicídio de Quain, e imaginam o que aconteceu em grande parte.

No caso de Marlow o silêncio quanto ao que ele sabe ou poderia saber sobre Kurtz, parece ter outras motivos além do simples desconhecimento de uma verdade absoluta. Por um lado vemos na sua atitude o reflexo do desejo de Conrad em deixar a trama imprecisa. O que importa não é o centro, isso é, o que Kurtz realmente fez, mas o que está fora do centro. Além disso, ao silenciar sobre o que fazia Kurtz, ele tanto poupa os seus leitores mais conservadores de choques desnecessários, como permite que imaginem o que consideram como atos de inimaginável barbárie. Outro aspecto é que Marlow contava a história para um grupo de amigos, ex-homens do mar como ele, e com experiências de vida semelhantes. É possível que ele considerasse desnecessário explicar coisas que seus ouvintes poderiam imaginar.

O leitor jamais saberá tudo sobre Kurtz, como talvez o próprio Marlow, em sua experiência inconclusiva. Ele não vai saber como eram os seus rituais, nem como conquistou a sua posição entre os nativos. Na verdade, quando Marlow encontra Kurtz, tudo isso era passado. Muito doente, ele é descrito por Marlow como uma sombra, e todos esperam sua morte iminente. Apenas uma coisa ele conservara até o fim: a voz. A poderosa voz, que comovia multidões. Ao fim, Marlow o descreve como sendo pouco mais do que uma voz, e até o fim ele vai dar mostras de sua eloquência. Watt descreve as reiteradas menções à eloquência de Kurtz, como uma crítica ao valor que a sociedade ocidental confere às palavras, sem notar o quanto elas podem estar em contradição com a prática social

The total disconnection in Kurtz between words and reality reflects a general tendency in Western culture to place an exorbitant cultural emphasis on the verbal aspects of collective life; and this inevitably involves a disparity between verbal expression and the actual behavior much deeper than exists in most other societies. The disparity is particularly flagrant in colonization; it is enacted in the most extreme and climatic way in Kurtz's report [...] (WATT, 1981, p.233)<sup>55</sup>

Pouco antes de seu encontro com a magnífica voz de Kurtz, o narrador faz um relato aos seus ouvintes no Nellie. Ele tenta resumir, e de certo modo explicar, o que aconteceu com Kurtz

A selva lhe afagou a cabeça, e eis que ela ficou igual a uma bola – uma bola de marfim; a selva o acariciou, e – vejam! – ele feneceu; ela o conquistou, o amou, ela o acolheu, penetrou nas suas veias, consumiu a sua carne e selou a sua alma no isolamento mediante as cerimônias inimagináveis de alguma iniciação diabólica. Ele era o favorito da selva, estragado por seus mimos. Marfim? Sem dúvida. Pilhas de marfim, montanhas de marfim. [...] Carregamos o vapor com marfim, e ainda precisamos empilhar muitas presas no convés. Assim ele podia continuar a vê-las e deleitar-se com elas enquanto ainda enxergava, porque conservou esse gosto até o fim. E vocês precisavam tê-lo ouvido dizer: 'o meu marfim, o meu posto, o meu rio, o meu... ', tudo pertencia a ele. Eu prendia a respiração, esperando a selva prorromper numa gargalhada prodigiosa, capaz de sacudir as estrelas fixas nas suas posições. Tudo pertencia a ele – mas isso era o de menos. O que importava era saber ao que ele por sua vez pertencia, quantos poderes das trevas podiam reclamar a sua posse. Era essa a reflexão que causava arrepios. Era impossível – e tampouco fazia bem algum - tentar imaginar. Ele ocupara um alto assento entre os demônios daquela terra – e digo isso literalmente. (CONRAD, 2008, p. 79)

Marlow compara a experiência de Kurtz na selva a uma espécie de pacto diabólico. A selva, que amou Kurtz, que o mimou, também consumiu sua alma, através de um tipo de iniciação diabólica. A floresta é comparada a uma força demoníaca, à qual Kurtz teria vendido a sua alma. O caráter sombrio, e quase místico do relato, combina com a aura de mistério que cerca Kurtz. Os nativos o consideravam uma espécie de deus; o russo o idolatrava cegamente; e mesmo Marlow, a despeito das afirmações contraditórias, parece ver em Kurtz algo de sobre-humano. O que sabemos do personagem, sempre imerso na imprecisão já mencionada, parece destinado a manter essa aura demoníaca que cerca Kurtz.

Mesmo Marlow percebe os limites de seu relato, e fala ao grupo reunido no Nellie, que seria impossível para eles compreender Kurtz. Seria impossível que homens como eles, cercados pelos confortos e freios da civilização, pudessem compreender a transformação de Kurtz,

---

<sup>55</sup> A total discrepância em Kurtz entre palavras e realidade reflete a tendência geral da cultura ocidental que coloca um exorbitante valor cultural nos aspectos verbais da vida coletiva; e isso inevitavelmente envolve uma disparidade entre a expressão verbal e o comportamento, muito maior do que existe na maior parte das sociedades. A disparidade é particularmente flagrante na colonização; isso é encenado da mais extrema e climática maneira no relatório de Kurtz. (tradução minha)

Vocês não conseguem entender? E como poderiam – com um calçamento de pedras debaixo dos seus pés, cercados por vizinhos gentis prontos a acudi-los ou lhes pedir algum favor, caminhando a passos contados entre o açougue e a polícia, no terror sacrossanto do escândalo, do cadafalso e dos hospícios – como podem vocês imaginar a qual região particular das eras primevas os pés desimpedidos de um homem podem levá-lo quando ele se depara coma solidão. ( idem, p. 79)

É interessante notar que, no discurso de Marlow, a selva tem dois valores contraditórios: por um lado, o mundo primitivo é aquele que revela a verdade absoluta do homem, como ele realmente é quando despido das máscaras da civilização; por outro, a selva é comparada às trevas e à escuridão. Conrad está próximo aqui das concepções de Freud, que via a civilização como um mecanismo destinado ao controle das pulsões violentas do homem. Sem o controle exercido pela civilização, tais pulsões se voltariam de modo muito mais frequente contra os seus semelhantes. O choque que a Primeira e a Segunda Guerra Mundial, exerceram no mundo ocidental evidenciou que a violência e a brutalidade poderiam atingir, com vigor inédito, o coração da civilizada Europa. Mesmo hoje, a diferença entre o Terceiro Mundo, cenário onde os povos ‘menos desenvolvidos’, sofrem com uma violência contínua, e o civilizado Primeiro Mundo é marcante no que se refere à abordagem da violência. Zizek (2002), ao falar da cobertura jornalística do onze de setembro, mostra como tal cobertura foi ‘asséptica’, pois a mídia americana jamais mostrava os corpos das vítimas, enquanto que nas tragédias no Terceiro Mundo, a violência é mostrada com riqueza de detalhes visuais.

Marlow faz, em seguida, uma distinção da reação de três tipos de homens ao chamado da selva. Dois deles não escutam esse chamado: os muito tolos, pois são incapazes de compreendê-lo, e os santos, incapazes de cair em tentação. Para a maioria dos homens, porém, o chamado da selva exerceria um papel perturbador. Resistir a ele exige uma grande devoção à ordem

E é aí, não vêem, que a força de vocês intervém, a fé na sua capacidade de cavar buracos discretos para neles enterrar as coisas – o seu poder de devoção não a si mesmos, mas a um trabalho obscuro e exaustivo. E isso não é pouco difícil. Vejam bem, não estou tentando desculpar nem mesmo explicar só estou tentando prestar contas em nome – em nome – do Sr. Kurtz,- da sombra do Sr. Kurtz. Esse espectro iniciado vindo do fundo de Lugar Nenhum me honrou com as suas espantosas confidências antes de desaparecer por completo. (idem, ibidem, p. 80)

O trecho acima destaca temas recorrentes na obra, como a presença de um lado obscuro no homem civilizado, que precisa do apoio de seu ambiente para manter-se estável. Ele mostra, também, a atitude ambígua de Marlow em relação a Kurtz. Se o narrador critica as atitudes de Kurtz, cujo comportamento ele classifica de demoníaco, ao mesmo tempo ele parece compreendê-lo, e mesmo admirá-lo. Mais tarde, ele será capaz de mentir para proteger a memória de Kurtz, que descrevera como um homem notável, mesmo sabendo de seu comportamento no Congo.

Mas o que Kurtz fez na selva? Marlow jamais é preciso quanto a isso. Marlow se refere ao comportamento de Kurtz como terrível e demoníaco, mas nunca há uma descrição precisa quanto aos rituais inimagináveis praticados por Kurtz. O que sabemos, através de Marlow, é que Kurtz teria enlouquecido e se tornado selvagem, mas não um selvagem comum. Na solidão da selva ele teria, de algum modo, fosse pelo fascínio ou pelo medo, conseguido se impor aos nativos como um líder divino. Kurtz teria se imposto como uma espécie de feiticeiro ou deus para os nativos dos arredores. Graças a esse poder, ele os dominava e exigia que agissem como seu exército privado na caça ao marfim.

Elementos esparsos indicam o nível de barbárie das práticas de Kurtz. O que mais impressiona Marlow são as cabeças decepadas em mastros, cercando a casa de Kurtz. Ao longe, no rio, Marlow tinha visto os mastros que cercavam a casa de Kurtz, e pensou que fosse algum tipo de decoração. Quando se aproxima, ele descobre que a suposta decoração era formada pelas cabeças de homens mortos por ordem de Kurtz. Eles eram, segundo o russo, 'rebeldes' e suas cabeças estariam ali como exemplo, com os rostos voltados para a casa de Kurtz.

Marlow se diz incapaz de compreender como aqueles homens poderiam ser rebeldes. O modo de fazer comércio de Kurtz tinha, como ele vê, a violência em sua base. Ao se deparar com as enormes quantidades de marfim acumuladas por ele, Marlow pergunta ao russo como Kurtz podia ainda comerciar, já que ele estava sem mantimentos para troca. O russo responde que, embora não tivesse mais o que trocar pelo marfim, Kurtz tinha ainda balas em suas armas. Ao ouvir isso Marlow não se contém e diz ao russo que Kurtz não comerciava, mas pilhava a região. O russo fica constrangido ao ouvir isso, pois idolatra Kurtz.

O russo é um jovem, descrito por Marlow como bastante ingênuo, que numa vida de aventuras acabou no Congo. Depois de ter sido marinheiro, ele passa a

viver como comerciante ilegal de marfim. O Gerente Geral pensava em enforcá-lo, por burlar o monopólio da Companhia. Morando próximo de Kurtz, ele o encontra, e os dois passam noites a conversar, ou melhor, o russo passa noites a escutar Kurtz. Segundo ele, com um homem como Kurtz não se conversa, apenas se escuta e aprende. Ele tinha uma admiração irrestrita por Kurtz, e afirmava que ele tinha ampliado o seu espírito. Como recorda, com emoção, o russo ao falar de uma noite que passou com Kurtz: ‘Falamos de tudo’[...] E do amor também.’ ‘Ah, ele lhe falou de amor!’, observei achando muita graça. ‘Não é o que o senhor está pensando’, gritou ele quase apaixonadamente. ‘Foi de um modo geral. Ele me fez ver coisas – coisas’ (CONRAD, 2008, p.89)

Em sua idolatria por Kurtz, o russo tenta evitar assuntos que possam denegri-lo aos olhos dos outros brancos e, ao descrever o comportamento dele, tenta defendê-lo, com o argumento de que Kurtz não podia ser julgado pela moral do homem comum,

‘Falando claramente, ele pilhava a região’, disse eu. E ele(o russo) assentiu com a cabeça. ‘Não sozinho, certamente!’. Ele murmurou alguma coisa sobre as aldeias em torno do tal lago. ‘Kurtz convenceu a tribo a segui-lo, não foi’, sugeri. Ele ficou um pouco agitado. ‘Eles o adoravam’, respondeu. [...] ‘O que o senhor podia esperar?’, explodiu; ‘chegou a eles trazendo o raio e o trovão, sabe’ - e eles nunca tinham visto nada parecido – uma coisa aterrorizante. Ele era capaz de causar muito terror. Não se pode julgar o sr. Kurtz, como se julga um homem comum. Não, não, não! Agora – só para lhe dar uma ideia- não em incomodo de lhe contar, ele também tentou me matar um dia. – mas não o julgo.’ ‘Matá-lo!’, exclamei. ‘Por quê?’ ‘Bem, eu tinha um pouco de marfim que o chefe da aldeia próxima da minha casa tinha me dado. Entende, eu caçava a tiros para eles. Pois bem, ele queria o marfim, e se recusava a ouvir a razão. E declarou que me mataria se eu não desse o marfim e depois fosse embora dali, porque ele podia, porque queria, e não havia nada no mundo que o impedisse de matar quem bem entendesse. Era verdade. E eu lhe entreguei o marfim. (idem, p. 90)

O relato do jovem russo fornece um retrato parcial do comportamento de Kurtz. Ele teria perdido toda a restrição moral e agia apenas por impulsos. Despido de toda restrição da civilização branca, ele chega ao ponto de se transformar numa espécie de deus e tirano para um grupo de nativos. Saqueia impiedosamente a região e mata, sem hesitar, por um pouco de marfim. Mas, a princípio, a atitude imoral de Kurtz, não seria tão diferente daquela do Gerente Geral. Afinal, Gerente também pensava em enforcar, sumariamente, o comerciante ilegal de marfim (isto é, o russo) para dar uma lição a outros do gênero. Seu tio o estimularia a enforcar o comerciante, lembrando da total falta de controle na região, onde se poderia fazer qualquer coisa. Essa falta de controle era ainda mais evidente no caso de Kurtz, isolado num posto no meio da selva. Kurtz sabe que pode fazer o que quiser, e

também mata por marfim. A diferença é que o Gerente é um demônio flácido, Kurtz um demônio forte. O Gerente representava o funcionário mesquinho que poderia fazer o mal, mas tentaria encobri-lo usando a lei dos brancos, já Kurtz assume a sua ruptura com a moral. Ele nega a moral do homem branco, da qual devia ser um dos representantes, e passa a seguir apenas a sua vontade.

Outros traços completam o quadro, sempre impreciso, do comportamento de Kurtz. Os chefes nativos precisavam rastejar para se aproximar dele, e, à meia-noite, ele participava de ritos que Marlow não ousa explicar

Mas deve ter sido antes que – digamos – os seus nervos começassem a falhar, levando-o a presidir certas danças de meia-noite que terminavam em ritos inomináveis, os quais – até onde pude perceber com certa relutância, baseado no que ouvi em momentos diversos – eram consagrados a ele – vocês me entendem? – ao próprio sr. Kurtz. (idem, *ibidem*, p. 80)

Muito se tem especulado sobre quais seriam os ritos inomináveis dedicados a Kurtz, e qual o motivo do silêncio absoluto que Marlow faz pesar sobre o verdadeiro sentido desses ritos, como se isso fosse um tabu. Entre as possibilidades usualmente descritas, quando levamos em conta o quadro geral do Congo da época, duas práticas têm sido citadas: os sacrifícios humanos, dedicados a Kurtz, e o canibalismo. De fato, o canibalismo parece ser a hipótese mais provável, pois os sacrifícios humanos não eram algo tão inominável assim para Marlow, já que ele menciona, sem hesitar, o episódio das cabeças de pessoas assassinadas por ordem de Kurtz.

O fato que Kurtz, o emissário da luz e da civilização, tivesse sofrido tal mutação a ponto de tornar-se canibal (entre outros aspectos desviantes da moral do homem branco que ele absorve) seria algo inominável, e as descrições desses episódios algo inimaginável para Marlow. Nobert Elias, em *O processo civilizador* (1995) observa que quando uma prática social é introjetada, ela não precisa mais ser regulada por leis. Ele descreve isso através de costumes de higiene pessoal, que ao se tornarem práticas comuns não precisam mais ser descritos em livros de etiqueta, mas podemos ampliar o seu raciocínio. Quando uma prática social sofre uma forte repressão social, a ponto de adquirir o caráter de um 'tabu', tal prática não precisa mais ser regulada por leis. Um exemplo disso é que nos Dez Mandamentos não existe nenhuma restrição ao incesto. Isso não significa que o incesto fosse considerado lícito pelas leis do período, ao contrário. A ausência de

regulamentação de coisas como o incesto e o canibalismo nos mandamentos da Bíblia significa que, naquele período, a repressão social já tinha tornado essas práticas tabus e elas não precisavam mais ser proibidas, pois usualmente não seriam praticadas. A lei brasileira também não tem, pelo mesmo motivo, um artigo sobre o canibalismo como crime. Descrever um crime numa lei é o indício seguro de que ele ainda é praticado e incomoda a sociedade. A ausência de criminalização específica do canibalismo mostra a posição de tabu que tal prática tem no mundo Ocidental.

Assim, Marlow pode falar sem problemas das mortes causadas por Kurtz, por mais bárbaras que elas sejam aos seus olhos, porque então ele fala de um crime, não de um tabu, enquanto o canibalismo seria mencionado como algo inimaginável. Brantlinger(1988), um dos que coloca o canibalismo entre os prováveis atos inomináveis de Kurtz, se espanta com a disparidade de tratamento que Marlow dá a Kurtz e aos canibais. No caso dos canibais que trabalham no barco, eles, ao longo do livro, não chegam a praticar nenhum ato de canibalismo e mesmo assim são tratados como canibais, enquanto Kurtz, que provavelmente o praticara, jamais é tratado como canibal.

A ambiguidade do tratamento dado por Marlow aos canibais e ao possível canibalismo de Kurtz, pode ser entendida por uma questão de inserção cultural. No caso dos canibais seus atos parecem menos chocantes a Marlow, que fala deles com certa compreensão, porque aquela era a cultura em que eles estavam inseridos. Para um homem que cresceu num ambiente cultural no qual o canibalismo era uma prática usual, comer carne humana nada teria de anormal ou criminoso. Por outro lado, Kurtz não pode ser descrito, de fato, como um canibal, porque em sua cultura a prática do canibalismo estava extinta e tinha se tornado um pesado tabu. Kurtz não era um canibal, mas mesmo assim praticaria o canibalismo, o que dava a seus atos um horror incomparável para Marlow.

O quanto a vida nas selvas, na qual era adorado pelos nativos e praticava todos os atos que desejava, agradava Kurtz pode ser visto no modo como ele evita os brancos. O primeiro episódio estranho sobre o comportamento de Kurtz é narrado a Marlow antes mesmo que ele partisse em viagem para resgatá-lo. Um ano antes, Kurtz estaria já muito doente e pensava em voltar para o mundo branco. Pensava em partir com uma grande carga de marfim, que entregaria no Posto Central. Ele chega a partir, e faz uma parte da viagem, mas no meio do caminho retorna, sem

que se saiba o motivo. Mais tarde, quando o barco de Marlow se aproxima, a sua reação será ainda mais surpreendente. Pouco antes de partir, o russo revela a Marlow que o ataque que o barco sofrera havia sido ordenado por Kurtz. Temendo ser levado de volta, Kurtz ordenara que seus nativos atacassem o barco dos brancos.

Ao encontrar o Gerente, Kurtz se sente insatisfeito e pede para ser deixado no posto, pois tem grandes planos para a região. Apesar disso, ele, que está muito doente, acaba sendo levado para o barco numa maca. À noite, porém, uma cerimônia com tambores e fogueiras ocorre na floresta. Em meio a tais cerimônias, Marlow decide olhar a cabine de Kurtz e descobre chocado que ele não estava no quarto. O clamor da selva o chamara de volta.

Num primeiro momento, porém, não acreditei - tão impossível aquilo me parecia. O fato é que fiquei totalmente acovardado por um medo cru e absoluto, um terror abstrato em estado puro, sem qualquer ligação com qualquer forma distinta de perigo físico. O que tornava aquela emoção tão esmagadora era - como posso definir - o choque moral que senti, como se alguma coisa absolutamente monstruosa, intolerável ao pensamento e odiosa a alma, houvesse caído de chofre em cima de mim. Isso só durou, claro, uma fração mínima de segundo, e em seguida a sensação habitual de perigo mortal comum, a possibilidade de um ataque repentino e de um massacre, ou coisa do gênero, foi positivamente bem-vinda e tranquilizadora. Acalmou-me a tal ponto, na verdade, que não dei o alarme. (CONRAD, 2008, p.102)

O exagerado horror que Marlow sente ao perceber que Kurtz voltou para a selva, pode ser interpretado de diversas maneiras. Uma hipótese seria que Marlow estivesse horrorizado ao perceber a que ponto um homem branco podia 'cair' e renegar a sua civilização, preferindo voltar para a selva. É possível pensar também nos aspectos psicológicos da relação entre Kurtz e Marlow. Watt (1989) menciona a crítica de Albert Guerard, que faz uma análise psicanalítica de *Coração das Trevas*. Para ele, Kurtz funcionaria como o outro de Marlow, ele poderia ser comparado ao id de Freud ou à sombra de Jung. O horror irracional que Marlow sente ao vê-lo fugir corresponderia à sensação de que parte dele, o seu 'companheiro secreto', tinha partido sem avisar.

Ao longo do livro a relação de Marlow e Kurtz será ambivalente. Em vários momentos, Marlow critica Kurtz, e chama as suas atitudes de diabólicas, mas ao mesmo tempo ele sente uma visível atração por ele, que o levará a proteger a boa fama de Kurtz. Quando Kurtz chega ao barco, Marlow conversa com o Gerente Geral. O Gerente fala que Kurtz, com os seus 'métodos inadequados', arruinara o



território para a Companhia por anos. Marlow, espantado, afirma que não havia método algum no que vira. A frieza e a mediocridade do Gerente leva Marlow a, surpreendentemente, defender Kurtz. Ao fim dessa conversa com o Gerente, Marlow diz que voltou seus pensamentos a Kurtz 'em busca de alívio'.

Tal declaração parece surpreendente num homem que, pouco antes, criticou asperamente o comportamento de Kurtz na selva. Mas ela se torna menos surpreendente quando analisamos dois elementos: a questão do demônio flácido, que poderia ser identificada à banalidade, à mediocridade do mal, e a questão da verdade profunda que Marlow acredita estar à espera dos que escutam o chamado da selva.

O demônio flácido, que teria no Gerente seu símbolo, representaria o mal praticado com indiferença burocrática, por personagens mesquinhos. Eles praticavam o mal, mas nem por isso rompiam com a cultura branca, e tentavam mitigar seus atos com desculpas e mentiras. Já Kurtz seria uma outra espécie de demônio, que fugira da cultura branca e nessa fuga teria acesso à verdade absoluta do homem. Kurtz seria, sob certos aspectos, um duplo de Marlow, e os dois personagens estabeleceriam uma relação de id/ ego, como mencionado.

Outra analogia seria uma interpretação nietzschiana da relação Marlow/Kurtz, como sugerido por Trilling( in Brantlinger, 1990). Nessa interpretação, Kurtz seria uma espécie de super-homem nietzschiano, alguém que rompeu com as falsas amarras da civilização. Marlow observaria, fascinado, Kurtz porque ele tinha sido capaz de levar até o fim a processo de liberação moral, que Marlow apenas imaginava ao ouvir o som dos tambores na selva. Marlow, usando outra comparação nietzschiana, seria o aspecto apolíneo e Kurtz, o dionisíaco, o homem que rompe com todos os limites da razão, enquanto o apolíneo Marlow permanecia ancorado na realidade do cotidiano e em seu 'eu' branco.

Mas, o próprio processo de 'aculturação' de Kurtz, se podemos chamá-lo assim, está longe de ser sem problemas. Na noite em que ele abandona o navio, Marlow o segue na selva. Kurtz está muito doente, e tem de rastejar para poder voltar para a selva. Marlow consegue alcançá-lo, e o impede de prosseguir. Por um lado, a sua tentativa de impedir Kurtz de prosseguir em sua fuga tem um sentido prático claro: ele pretende evitar que Kurtz possa lançar os selvagens contra o navio. Mas, por outro lado, Marlow parece se preocupar com o destino de Kurtz. Ao encontrá-lo diz que ele deveria parar, pois estaria perdido se continuasse, embora

Marlow saiba que Kurtz não poderia ficar mais perdido do que já estava. Depois, ele apela para a ambição de Kurtz, e diz que a sua carreira está assegurada na Europa – é como ele convence Kurtz a voltar ao navio e, tecnicamente, à civilização.

No barco, Kurtz retoma parte de sua antiga personalidade, e faz planos para o futuro na Europa, planos megalomaniacos em geral. Nesse ponto, ele apresenta para Marlow um texto, do qual ele tinha grande orgulho: um relatório para a eliminação dos costumes nativos. Esse relatório, encomendado a Kurtz, deveria explicar como retirar os selvagens de seus hábitos e levá-los à luz da civilização. O texto impressiona muito Marlow, embora em seu parágrafo inicial, ele apresente uma ideia que, diante do que aconteceu com Kurtz, lhe parece pouco auspiciosa: a de que o homem branco deveria impor-se como um ser divino para os nativos.

Começava com o argumento de que nós, os brancos, em função do grau de desenvolvimento a que chegamos, devemos necessariamente ser visto por eles [os selvagens] como seres sobrenaturais – e chegamos a eles com um poder que parece próprio de uma divindade.[...] A partir desse ponto ele levanta vôo e me levou com ele. A peroração era magnífica, embora difícil de lembrar, sabem como é. Transmitiu-me a ideia de uma Imensidão exótica governada por uma augusta Benevolência. Fiquei arrepiado de entusiasmo. Aquele era o poder ilimitado da eloquência – das palavras- de palavras nobres e ardentes. Não havia qualquer sugestão de ordem prática para interromper o encadeamento mágico daquelas frases, a menos que uma espécie de nota ao pé da última página, rabiscada evidentemente bem mais tarde com uma caligrafia trêmula, possa ser considerada a recomendação de um método. Era muito simples, e ao cabo daquele apelo comovente a todos os sentimentos humanos altruístas flamejava ao nossos olhos, luminosa e aterrorizante, como o clarão de um relâmpago num céu sereno: 'Exterminem todos os brutos!'(idem, p. 81)

O 'exterminem todos os brutos' surge como uma contradição violenta da retórica altruísta de Kurtz até então, mas surge contraditório também com a fase final da vida de Kurtz, em que ele parecia feliz em sua condição de chefe nativo, tiranizando as tribos do lago. Essa contradição lembra a descrição que, logo nas primeiras páginas do livro, Marlow faz de um colonizador romano na velha Inglaterra. Lemos sobre o espanto, a rejeição, o medo impotente, a rendição e o ódio. Kurtz parece ter passado, também, por todos esses sentimentos com os selvagens, e eles parecem se misturar, por vezes.

O personagem de Kurtz é difícil de ser compreendido, pois apenas sabemos dele aquilo que Marlow sabe. Sabemos que ele era considerado um homem notável, e que animava multidões com seus dons de oratória, pregando a colonização como uma ação altruísta. Mas ele acreditava no que dizia? O mais provável é que não acreditasse, e fosse como o rei belga, um hipócrita. Mas, caso Kurtz acreditasse no

que dizia, a sua personalidade se tornava ainda mais interessante. Nesse caso, ele passaria de um devoto da sua civilização que, segundo ele, era a luz que deveria ser propagada a outros povos, a total ruptura com ela.

É possível ver na mudança brutal de Kurtz um reflexo de sua crença no que pregava. Afinal, para homens como o Gerente, a discrepância entre o discurso colonial e a prática não causava problemas, porque ele não acreditava no discurso altruísta. Já no caso de Kurtz, caso ele acreditasse no que pregava, o contraste entre o que ele pregava e o que devia fazer seria grande demais. Decepcionado com sua civilização, e com o homem que descobre em si mesmo na colônia, ele decide romper com ela por completo. Abandonar sua civilização seria o único gesto possível, pois, ao contrário de outros, ele não conseguia compactuar com um discurso duplo e hipócrita. Se a colonização era selvagem, ele mesmo se tornaria selvagem.

A sua relação com os nativos era também ambivalente. Ele quer ficar entre eles pelo poder que exerce, mas ao mesmo tempo gostaria de ver todos os brutos mortos. Segundo o russo, Kurtz sofria muito com essa contradição,

Esse homem (Kurtz) sofria demais. Detestava isso tudo, mas de algum modo não conseguia deixar a área. Sempre que eu tinha a oportunidade, suplicava que ele tentasse ir embora enquanto ainda havia tempo; e me ofereci para voltar com ele. Ele concordava comigo – mas depois ficava – [...] ele se esquecia no meio dessa gente.(idem, ibidem, p. 91)

A ambivalência de Kurtz podia refletir o seu próprio conflito, dividido entre o europeu, que um dia quis civilizar os selvagens, e aquele que se estabelecera como um dos demônios da terra. Como menciona Marlow,

[...] a alma dele estava louca. Vivendo sozinha na selva, ela olhara no fundo de si mesma e, pelos Céus eu lhe garanto, ficara louca. E me vi obrigado – para pagar meus pecados, imagino – a passar pela provação de contemplá-la eu também. Nenhum eloquencia poderia ter devastado mais a fé que conservamos na humanidade que a sua explosão final de sinceridade. Pude ver o mistério inimaginável de uma alma, que não conhecia freios, fé ou medo, mas que travava uma luta cega consigo mesma. (CONRAD, 2008, p. 105)

Cabe falar da explosão de sinceridade final de Kurtz, aquela que tanto impressionou Marlow.

Uma noite, entrando com uma vela, fiquei espantado ao ouvi-lo dizer, numa voz um tanto trêmula: 'Estou aqui deitado no escuro esperando a morte'. A luz estava a

um palmo dos seus olhos. Fiz um esforço para murmurar: 'Ah, que bobagem!', e debrucei-me sobre ele como que paralisado.

Coisa semelhante á mudança que ocorreu na sua fisionomia eu nunca tinha visto antes, e espero nunca mais tornar a ver. Ah, não fiquei comovido. Fui tomado pelo fascínio. Era como se um véu tivesse sido rasgado. Vi surgir naquele rosto de marfim a expressão de um orgulho sombrio, de um poder impiedoso, de um terror abjeto – de um intenso e irremediável desespero. Será que ele revivia a sua vida em cada detalhe de desejo, tentação e abandono naquele momento supremo de conhecimento completo? E exclamou num sussurro, diante de alguma palavra ou de alguma visão – exclamou duas vezes, uma palavra que era pouco mais que um arquejo:

'O horror! O horror!' (idem, p.109)

A expressão final de Kurtz se torna um símbolo de sua vida e, de modo geral, da experiência colonial no Congo, da qual ele era símbolo. O homem notável, imbuído de ideais altruísticos quanto aos nativos, e que termina se mostrando mais feroz do que qualquer nativo. O ser 'nativo' é sempre depreciativo no contexto da novela, pois ele representa uma regressão a um estado anterior da civilização, como menciona Marlow na cena do rio, em que vê os nativos dançando. Seria um meio de ter acesso a uma essência profunda do homem, mas pelo que percebemos em Marlow ele acreditava que era melhor que essa essência permanecesse oculta. Séculos de civilização servem como barreira entre o homem selvagem e o europeu. Como descreve o trecho citado por Costa Lima:

[...] a escuridão deve permanecer oculta se o homem há de sobreviver moralmente, ao passo que a realidade secundária é uma realidade figurada como o trabalho, uma realidade artificial pela qual o real verdadeiro é encoberto ou mesmo substituído. (GUETTI 2003 apud COSTA LIMA, p. 224)

O nativo é sempre encarado como um objeto do olhar do homem branco, e julgado por sua subjetividade. Não se trata apenas da ausência de personagens negros, mas de uma perplexidade do homem branco diante da cultura dos negros. Tornar-se nativo não era mudar de cultura, mas, pelos padrões europeus do século XIX, seria sair do campo da cultura e penetrar nas trevas pré-históricas, como tanto vezes repete Marlow. Seguindo ainda uma analogia com o primitivismo psíquico, presente em certas obras de Freud, podemos ver no abandono da cultura branca por Kurtz uma espécie de jornada pelo inconsciente. O horror descrito por Kurtz pode, portanto, ser o horror da visão desse inconsciente, ao qual ele teve acesso em sua experiência na selva. Ao abandonar a cultura branca, Kurtz já não pode mais ser julgado por ela. Ele estaria além do bem e do mal, como diz o russo. Mas, ao abandonar a sua cultura sem inserir-se numa outra (pois, para ele, um homem branco do século XIX, o mundo selvagem não corresponderia a uma cultura válida)

ele perde suas referências. A única sensação que o toca é o seu próprio prazer ou desprazer. Como diz Marlow, no momento em que, na selva, tenta impedir Kurtz de juntar-se aos nativos e apela para sua ambição,

Tentei quebrar o feitiço, o feitiço pesado e mudo da selva que parecia atraí-lo para o seu seio impiedoso apelando para instintos esquecidos e brutais, a memória de paixões monstruosas e gratificadas. [...] fora só isso que convencera a sua alma desobediente a ultrapassar os limites das aspirações permitidas.[...] Exatamente como no caso dos negros, eu precisava invocar a ele – a ele próprio – a sua própria degradação exaltada e inacreditável. Não havia nada acima ou abaixo dele, e eu sabia. Ele decidira se desprender da Terra. Maldito seja! despedaçara a própria Terra a pontapés. (CONRAD, 2008, p.104-105)

A exclusão de Kurtz do padrão ocidental o torna incapaz de ser julgado por seus padrões. Segundo Guetti,

O crime ou a realização de Kurtz, portanto, não é que ele tenha gerido mal as coisas para a Companhia, ou, em termos mais gerais, que tenha pecado de um modo singularmente horroroso, mas sim que, por um ato de visão, se cortou a possibilidade de pecado. (GUETTI 2003 apud COSTA LIMA, p. 225)

Ao cortar a possibilidade de pecado, por abandonar a ética de sua cultura, Kurtz rompe com a culpa, mas também abdica da possibilidade de redenção, inerente à noção de pecado. A redenção nasce da admissão de que certo comportamento é errado dentro de determinadas normas sociais. Redimir-se seria buscar, por alguma experiência de expiação, retornar à moral de sua sociedade. Kurtz, ao abandonar a moral do homem branco, não tem mais uma ideia de virtude diante da qual possa expiar seus atos. A ele cabe apenas o que fez e o seu horror, absoluto e sem redenção.

Um horror que deriva, em primeira instância, da brutalidade da experiência colonial em que ele se insere, e que faz do personagem Kurtz, expressão da violência dessa experiência,

Se Kurtz tem fascinado romancistas e cineastas é porque, perante a expansão do Ocidente, revela o aspecto sombrio, macabro, que chega ao ponto de tornar o seu ethos irrepresentável. Nesse sentido, suas palavras finais, *The horror, the horror*, são a formulação mesma do que não cabe mais em palavras- o irrepresentável é o inominável. (COSTA LIMA, 2003, p. 227)

Serão as últimas palavras de Kurtz que vão ‘redimi-lo’ para Marlow. Depois de relatar a sua morte, Marlow diz, talvez para grande surpresa do leitor, que Kurtz foi um homem notável porque naquele momento supremo, diante da morte, ele teve alguma coisa a dizer: “Ele resumiu – ele julgou. ‘O horror!’”. Foi um homem notável.

Afinal, aquela foi a expressão de algum tipo de crença, [...] aquela face apavorante revelava uma verdade vislumbrada – a estranha mescla de desejo e ódio.”(CONRAD, 2008, p.111)

A impressão que esta frase causa a Marlow, e o reconhecimento, no final de sua existência, do horror que experimentara, torna Kurtz um homem notável a seus olhos novamente. Isso o leva a uma atitude ambígua no final do romance.

Nas páginas finais de *Coração das Trevas*, Marlow volta à cidade sepulcral. Pouco antes de morrer, Kurtz fez dele o depositário de seus papéis, o que leva Marlow a receber várias visitas relacionadas a Kurtz. Essas visitas serão as de um agente da Companhia, que espera encontrar segredos comerciais entre os papéis de Kurtz; a de um jornalista, que o conhecera; e um parente distante de Kurtz. Para nenhum deles Marlow vai revelar o que viu. Mesmo para o jornalista, que poderia divulgar parte das atrocidades que Marlow vivenciara, ele não diz nada. Ele decide cuidar da memória de Kurtz, e diz a todos que ele era um homem notável. Quando o jornalista lhe pede algo de Kurtz, Marlow lhe oferece o Relatório para a Supressão de Costumes Selvagens, mas tem o cuidado, antes, de cortar a nota em que Kurtz pedia a eliminação dos brutos. Graças a isso, o relatório, e a vida de Kurtz, voltam a inserir-se na sua antiga retórica altruísta e eloquente.

Mas, a mais importante das experiências de Marlow, relacionadas ao legado de Kurtz, será a visita à Prometida, a noiva de Kurtz. Essa será a única das visitas narrada com detalhes, e a única cuja iniciativa parte do próprio Marlow. A visita será marcada por elementos utilizados em toda a obra, como a dualidade branco/negro e luz/trevas, que marcam a diferença entre o mundo protegido e perfeito, em que viviam muitos europeus, e a realidade colonial.

A Prometida é uma mulher rica, que mora num bairro luxuoso. Ao atravessar o bairro, Marlow tem a sensação de ver Kurtz, sobretudo na porta da bela casa em que mora a Prometida. Vestida de luto, um ano depois da morte de Kurtz, e muito pálida, ela sintetiza a ambiguidade luz/trevas. O seu amor por Kurtz parece sem limites, e ela o idealiza como um herói. O diálogo entre ela e Marlow será marcado por uma ironia patética. Ela menciona o caráter de Kurtz, sua nobreza, e como era impossível conhecê-lo sem admirá-lo. Num determinado ponto, a cena chega ao ápice da ironia, quando a Prometida destaca que não só as palavras de Kurtz, iam viver, mas também o seu exemplo, o que faz Marlow responder que sim, seu exemplo ia viver – embora apenas o leitor compreenda a ironia da frase. A

Prometida continua com seu a louvor a Kurtz, dizendo: “‘Ele morreu como viveu’, ‘O fim que ele teve’, disse eu com uma raiva surda despertando em mim, ‘foi em todos os aspectos digno de sua vida” (idem, p. 119)

A ironia da resposta de Marlow, ignorada pela Prometida, revela um novo sentimento que surge durante a conversa: a raiva. Marlow, que assistiu a toda a decadência moral e barbárie de Kurtz, sente raiva da idealização absoluta da Prometida. Tal sensação poderia levá-lo, talvez, a revelar a verdade, mas isso não acontece. A cena acaba quando a Prometida pergunta a Marlow quais foram as últimas palavras de Kurtz. A verdade lhe parece inconfessável, e ele usa uma mentira piedosa: diz que a última palavra de Kurtz foi o nome da Prometida.

A atitude de Marlow ao mentir para a Prometida tem intrigado críticos e leitores. A hipótese mais simples é que Marlow tenha se rendido ao senso-comum e considerado melhor calar diante da noiva do morto. Essa atitude pode ser compreendida melhor quando lemos o seguinte trecho,

Elas – as mulheres, quero dizer, estão fora disso ( ele se referia a barbárie que via na África) – deviam ser mantidas fora disso. Precisamos ajudá-las a permanecer nesse lindo mundo onde vivem, ou o nosso ficará pior. Ah, elas precisam ser mantidas fora disso. (idem, ibidem, p. 78)

A atitude de Marlow com a Prometida parte, portanto, da ideia de que era necessário preservar a pureza das mulheres, para que o mundo dos homens não ficasse pior. Mas, numa obra simbólica como *Coração das Trevas*, é difícil acreditar que essa seja a única hipótese possível. Uma das associações possíveis seria ver na Prometida uma imagem da Europa, e de sua inocência quanto à colonização. Ao chegar à cidade sepulcral da África, Marlow passa por um período de depressão, no qual sente raiva das pessoas à sua volta. A raiva generalizada que sentia daqueles ordeiros e tranquilos cidadãos, era porque eles não sabiam. Eles não tinham conhecido o outro lado da ordeira Europa, que se mostrava feroz na África, eles não tinham conhecido o lado escuro do homem, a verdade além das máscaras da civilização. Os habitantes da cidade sepulcral ignoravam a que ponto a sua vida ordeira era financiada pela exploração dos africanos.

A chegada na casa da Prometida será significativa dessa visão. Ali, Kurtz abandona a sua perspectiva humana para assumir o papel de símbolo da violência colonial. Era esta violência que pagava as luxuosas casas daquele bairro e, ao mesmo tempo, era para adquirir tal riqueza que homens como Kurtz iam para a

África. Por isso, Marlow vê o rosto de Kurtz, na porta da Prometida. A mentira à Prometida seria a reafirmação da situação comum na Europa, onde pessoas como a Prometida e a tia de Kurtz preferiam idealizar o altruísmo dos colonizadores a ver a realidade e perceber a exploração em que estavam inseridas.

O que surpreende, em tal caso, é que Marlow não tenha tentado desfazer, seja com a Prometida ou por outros meios, o engano de todos quanto a Kurtz. Talvez porque era melhor, ainda, manter as aparências que mostrar a verdade. Afinal, se as mulheres precisavam continuar a viver num mundo perfeito é porque este mundo precisava de algum modo existir, ainda que como uma mentira. Ele seria, afinal, a única saída, ainda que falsa, contra o vazio. O vazio que acossava Kurtz.

O horror de Kurtz expressa também a crise geral dos valores da sociedade ocidental e o vazio que advém dessa crise. O personagem de Kurtz será definido como 'o homem vazio' por Marlow. Se a selva teve sobre ele tal poder, é porque, na verdade, ele era vazio por dentro. Ele era um frágil amálgama de conceitos, que ao primeiro vento, à primeira intempérie na selva, se revela vazio.

[...] alguma coisa lhe faltava – algum pequeno fator que, quando surgia a necessidade urgente, não era possível encontrar na sua eloquência magnífica. Se ele próprio sabia dessa deficiência, não sei dizer. Acho que finalmente deu-se conta – só muito perto do fim. Mas a selva descobrira desde cedo, e exercera contra ele uma vingança terrível pela invasão absurda. Acho que lhe revelara aos sussurros coisas sobre si mesmo que ele próprio não sabia, coisas de que nunca teve ideia antes de dar ouvidos aquela imensa solidão – ecos sonoros em seu interior, porque ele era oco por dentro... (ibidem, p. 93)

Assim, será a esse vazio de Kurtz que Marlow credita as suas terríveis palavras finais: o horror, o horror. Sozinho na selva, Kurtz experimenta a crise de valores e o vazio do homem moderno, e vê a sua personalidade se esfacelar. Tornar-se nativo, proclamar-se divino, tornar-se um tirano, são gestos que refletem essa desagregação existencial, que permitia a Kurtz assumir muitos rostos e papéis, porque ele mesmo se sentia despojado de uma personalidade estável.

A imagem do homem oco, criada por Conrad, prefigura a crise do sujeito da modernidade e da pós-modernidade. O conflito com o outro, aqui representado pelos nativos, acelera um processo de desagregação da personalidade do homem branco, que talvez não ocorresse no ambiente protegido da sociedade europeia. Na Europa, Kurtz é um idealista, um homem notável, enquanto na África ele se torna um monstro, e renega os ideais que proclamava. Ele é, sem dúvida, um símbolo da



colonização, na qual tal paradoxo tantas vezes se repetiu, mas é também um símbolo desse homem oco, cuja presença seria constante na modernidade. Um homem muito parecido com o antropólogo Buell Quain, que buscava um lugar onde não tivesse de ver a si mesmo.

O homem oco de Conrad equivale aqui à cor branca da baleia em *Moby Dick*. Ele é um símbolo do vazio e da indefinição, mas um símbolo que fascina aquele que o observa. Como Marlow se sentia fascinado e temia Kurtz, que parecia um enigma e um abismo, a um só tempo. Um abismo cuja resposta era, talvez, o vazio.

## CONCLUSÃO

A distância de mais de um século que separa a obra de Carvalho da obra de Conrad não impede que notáveis afinidades, tanto temáticas como estruturais, marquem as duas obras. Tais semelhanças refletem a premência dos temas abordados pelos dois autores, temas atuais, tanto em 1899 quanto em 2002, tais como a questão e exploração do outro e crise do sujeito ocidental.

Tanto *Nove noites* como *Coração das Trevas* mostram a desintegração de um homem branco, de um país dominante (Quain e Kurtz), diante do chamado mundo selvagem. Em ambas as obras, uma aura de mistério cerca os dois homens e o que motivou seus atos extremos. *Nove noites* se estrutura como uma busca pela razão do suicídio de Quain e, em *Coração das Trevas*, a 'loucura' de Kurtz é o centro da obra. E, em ambas as obras, jamais saberemos exatamente o que aconteceu, pois os próprios narradores não sabem exatamente o que se passou.

Nos dois textos, temos a presença de uma dupla de narradores. Em *Nove noites* a presença dos dois narradores é determinante para a composição de um mosaico de possibilidades, na qual a hipótese de um narrador terá eco na narrativa do segundo. Em *Coração das Trevas*, a presença dos dois narradores será bastante diferente: o narrador primário ocupa poucas páginas do texto, que será efetivamente narrado por Marlow, o segundo narrador, um personagem inserido na narrativa do narrador primário. Mas nem Marlow, que tanto esteve próximo de Kurtz, nem Manoel Perna, o segundo narrador de *Nove noites*, que conhecia Quain, tem acesso a toda a verdade.

A impossibilidade da verdade será, aliás, acentuada nos textos. Em *Nove noites*, a partir do aviso, na primeira página, de Manoel Perna, em Conrad, também nas primeiras páginas pelo narrador primário por Marlow. O narrador primário afirma que as experiências de Marlow são inconclusivas, enquanto o próprio Marlow afirma que a sua história com Kurtz não foi clara, mas lançou uma luz sobre todo o resto. A imprecisão seria, aliás, a característica central das narrativas de Marlow: nelas o sentido não está no centro, mas fora, como um halo.

Essa característica aproxima também a ficção de Conrad da obra de Carvalho. Em seu livro de crônicas, *O Mundo fora dos eixos*, Carvalho afirma que para ele a ficção não precisa ser a criação de uma história extremamente coesa e

realista, mas pode ser também uma via para o autor mostrar uma visão de mundo. Seus livros, entre eles *Nove noites*, confirmam essa ideia, utilizando tramas complexas para expressar a visão de mundo do autor sobre temas como a verdade e os limites entre o real e a ficção. Em Conrad, o narrador Marlow utiliza a história de Kurtz para convidar o leitor a uma reflexão sobre temas que atravessam a obra, sem serem totalmente explicados por ela.

Nem *Nove noites*, nem *Coração das Trevas*, revelam o sentido último do ato de seus protagonistas. Afirmações muitas vezes contraditórias, tanto de Marlow, como dos narradores de *Nove noites*, oferecem ao leitor a chance de construir a sua própria versão dos fatos. Alguns podem se decepcionar por nunca assistir aos atos inomináveis de Kurtz, ou por jamais ter uma certeza do motivo que Quain leva ao suicídio. Mas é esse o efeito buscado por ambos os autores. O sentido está além do centro, ele está no halo. Ao mostrar um mundo em que várias versões da verdade são possíveis, Conrad e Carvalho estabelecem, em primeiro lugar, uma discussão sobre a possibilidade da realidade e os limites do discurso enquanto fonte de verdade.

Kurtz era, sobretudo, uma voz, que fazia discursos eloquentes e escrevia textos brilhantes, mas essa voz se mostra vazia ao ser confrontada com a verdade primária da selva. Perna e o narrador também buscam a verdade através de palavras, mas elas traem sempre. Em *Coração das Trevas* a discrepância entre a realidade e o discurso será sintetizada pela figura de Kurtz, e por seu relatório. Kurtz, como toda a empresa colonial, exibia um discurso altruísta para disfarçar a sombria verdade da colonização. Em *Nove noites*, vemos, em 2001, o momento em que começa a ficção, e o governo americano começava a divulgar mensagens falsas sobre o terrorismo. A verdade, sobretudo quando aplicada ao discurso político, não tem nas palavras um representante confiável.

A estrutura das obras de Carvalho e Conrad, e suas lacunas, surgem como a expressão de uma visão de mundo na qual a verdade é instável. Os dois autores trabalham, além disso, com uma mistura de Proust e Alexandre Dumas, como diz Antonio Candido(2006) em relação a Conrad no seu ensaio sobre o autor. Ambos trabalham com uma mistura de ação com introspecção em suas obras, e ambos tentam seduzir o leitor, o 'leitor de enredos', como diz Costa Lima, sem perder a qualidade literária. Mostrando a persistência de certas situações no meio literário, tanto Conrad quanto Carvalho sofreram com as pressões do mercado, e tentam

burlá-las. Carvalho, tenta atrair o público num jogo perverso, no qual se utiliza de um fato real, a morte de Buell Quain, e de uma estrutura aparentemente jornalística para subvertê-la, enquanto Conrad lida de outro modo com o real em *Coração das Trevas*.

Escrita para uma revista, cujo público parecia ser o leitor ideal para Conrad, *Coração das Trevas* tenta adequar uma experiência real à ficção, para tornar a obra palatável ao gosto conservador dos leitores da *Maga*. O livro nasce de um fato real, a experiência de Conrad no Congo belga, mas o autor transporta a sua experiência para a ficção. A ausência de nomes próprios ou de localização geográfica precisa será usada por Conrad para reforçar o caráter ficcional de sua experiência no Congo. Assim, ela não perde nem a sua força sugestiva, e nem o caráter de denúncia. Carvalho vai fazer algo semelhante em *Nove noites*, ao evitar os nomes próprios nas partes relativas ao Narrador sem nome, aumentando a confusão entre autor e narrador.

No jogo de semelhanças entre *Coração das Trevas* e *Nove noites*, o que chama mais atenção é o tratamento que as duas obras dão à crise do sujeito e a sua relação com o outro. Ainda que não seja possível dizer que a estada entre os Krahô foi responsável pela morte de Quain, não há dúvida de que o contato com os índios influenciou o estado psicológico do antropólogo e, de algum modo, atuou sobre sua morte. Já no caso de Kurtz, sabemos que se trata de um homem cuja alma fica louca ao ouvir o chamado da selva.

O outro, tanto em *Nove noites* como em *Coração das Trevas*, surge através de alteridades radicais para os povos ocidentais, que são os representados povos primitivos: povos sem estado, sem escrita, e segundo alguns autores, sem história. Esses homens, tão diferentes dos europeus, a ponto de terem a sua humanidade questionada, e que foram escravizados em nome de sua suposta barbárie, serão o outro de homens orgulhosos de suas civilizações: Quain, o americano orgulhoso de ser americano e Kurtz, o emissário da luz europeia. E ambos descobriram muito sobre si mesmos junto a esses povos. Kurtz, o selvagem nele, e Quain se depara com uma angústia que o levaria a matar-se.

Os índios e os nativos africanos são, portanto, elementos importantes nos dois textos, mas eles permanecem como personagens secundários. E sempre são vistos pelo olhar de homens brancos. Homens que vão do europeu etnocêntrico do século XIX, que é Marlow, ao antropólogo Buell Quain, que pretende estudar o

nativo. Não é possível saber até que ponto o olhar de Marlow, ou de Quain e do Narrador, refletem de fato os povos com que eles interagem. O que se pode dizer é que o olhar sobre os índios e negros será sempre subjetivo. O olhar de um homem branco sobre aquilo que é diferente dele.

Mas se o diferente perturba é porque, como diz Bauman do visgo, ele pode misturar-se ao sujeito. Quain e, sobretudo Kurtz, são a prova disso. Quain buscava as viagens como um meio de fugir de si mesmo, mas se o fazia é porque, segundo Manoel Perna, ele nunca estava nele mesmo. Já Kurtz, se o que a selva dizia ecoava tão facilmente nele é porque ele estava vazio.

Kurtz e Quain mostram a crise do homem moderno. Kurtz, o início da crise de valores do mundo vitoriano e Quain, como o descreve Carvalho, a crise do homem moderno. Os descentramentos do sujeito, descritos por Hall e a volatilidade do mundo moderno, acentuam essa crise. O homem deixou de ser transcendente e perdeu a fé em utopias. O sujeito não é mais que uma máscara, que pode facilmente se dissolver, como fala Marlow.

Os casos de Kurtz e Quain mostram como essa crise pode desempenhar um papel importante na relação conturbada do homem moderno com o outro e consigo mesmo. Talvez não se deva, como Marlow, preservar o mundo perfeito dos ideais, mas perceber, como diz Kristeva, o estrangeiro em nós mesmos, e tentar escutar a sua voz. Uma voz que pode soar como tambores primitivos, nas palavras de Marlow, mas, como ele mesmo nota, quem sabe se naquele mundo os tambores não tinham o mesmo sentido que para um cristão o som de sinos? Compreender o outro e sua diversidade é um caminho para compreender a nossa própria ambiguidade, o nosso outro.

Carvalho e Conrad deixam ao leitor essas conclusões, pois neles o que importa não é o centro do texto, mas o que está em volta. E isso implica tanto no próprio jogo da literatura, como na capacidade do leitor penetrar em obras que tratam da grande ficção que envolve toda realidade, inclusive a figura do sujeito.

## REFERÊNCIAS

- ACHEBE, Chinua. *An Image of Africa: Racism in Conrad's Heart of Darkness*. In: ARMSTRONG, Paul (Ed.). CONRAD, Joseph. *Heart of Darkness*. New York: Norton Critical Edition, 2006.
- ALENCASTRO, Luiz Felipe de. *Persistência de Trevas*. In: CONRAD, Joseph. *Coração das Trevas*. São Paulo: Companhia de Bolso, 2008.
- ANDRADE, Oswald. *Manifesto Antropófago*. São Paulo: in Revista de Antropofagia, 1928.
- ADORNO, Theodor; HORKHEIMER, Max. *La dialectique de Raison*. Tradução de Eliane Kaufholz. Paris : Gallimard, 2010 [1947]
- AGAMBEN, Giorgio. *Profanações*. Tradução e apresentação de Selvino J. Assmann São Paulo: Boitempo, 2010.
- ARENDT, Hannah. *Eichmann em Jerusalém: um relato sobre a banalidade do mal*. Tradução de José Rubens Siqueira. São Paulo: Companhia das Letras, 1999 [1964]
- BARTHES, Roland. *A morte do autor*. In: \_\_\_\_\_. *O rumor da língua*. São Paulo: Brasiliense, 1988. P. 65-78.
- \_\_\_\_\_. *O grau zero da Escrita*. Tradução de Mario Laranjeira. São Paulo: Martins Fontes, 2000.
- \_\_\_\_\_. *Mitologias*. Tradução de Rita Buongermino e Pedro de Souza. Rio de Janeiro: Bertrand do Brasil, 2003.
- BAUDRILLARD, Jean. *A transparência do mal: ensaios sobre fenômenos extremos*. Tradução de Estela dos Santos Abreu. São Paulo: Papyrus, 1992.
- BAUMAN, Zygmund. *Identidade*. Tradução de Carlos Alberto Medeiros. Rio de Janeiro: Zahar, 2005.
- \_\_\_\_\_. *O mal-estar da Pós-Modernidade*. Tradução de Gama, Mauro, Gama, M. Cláudia. Rio de Janeiro: Zahar, 1998.
- \_\_\_\_\_. *Vida Líquida*. Tradução de Carlos Alberto Medeiros. Rio de Janeiro, 2005.
- BENJAMIN, Walter. *Magia e Técnica, Arte e Política*. Tradução de Sergio Paulo Rouanet. São Paulo: Brasiliense, 1994. (Obras escolhidas, volume 1)

- BESSIÈRE, Jean. *Le roman contemporain ou la problématique du monde*. Paris : Presses Universitaires de France, 2010.
- BOSI, Alfredo. *Céu e Inferno*. São Paulo: Editora 34, 2003. p. 187-207
- \_\_\_\_\_. *Dialética da colonização*. São Paulo: Companhia das Letras, 2009.
- BRANTLINGER, Patrick. *The Rule of Darkness: British Literature and Imperialism, 1830-1914*. New York: Cornell University, 1988.
- CAMUS, Albert. *O mito de Sísifo*. Rio de Janeiro: Record, 2004.
- CANDIDO, Antonio. *Tese e Antítese*. Rio de Janeiro: Ouro sobre Azul, 2006
- CARNEIRO, Flávio. *No país do presente*. Rio de Janeiro: Rocco, 2005.
- CARVALHO, Bernardo. *As Iniciais*. São Paulo: Companhia das Letras, 1999.
- \_\_\_\_\_. *O filho da mãe*. São Paulo: Companhia das Letras, 2009.
- \_\_\_\_\_. *Mongólia*. São Paulo: Companhia das Letras, 2003.
- \_\_\_\_\_. *O mundo fora dos eixos*. São Paulo : Publifolha, 2005.
- \_\_\_\_\_. *Nove noites*. São Paulo: Companhia das Letras, 2002.
- \_\_\_\_\_. *O Sol de põe em São Paulo*. São Paulo: Companhia das Letras, 2007.
- \_\_\_\_\_. *Teatro*. São Paulo : Companhia das Letras, 1998.
- \_\_\_\_\_. *A trama traiçoeira da Nove noites*. Entrevista concedida a Flávio Moura. 2002a.
- Disponível em: <<http://p.php.uol.com.br/tropico/HTML/textos/1586,2shl>> Acesso em: 7/12/ 2011.
- \_\_\_\_\_. Paiol Literário, entrevista ao jornal Rascunho.
- Disponível em: <http://rascunho.rpc.com.br/index.php?ras=secao.php&modelo = 2&secao = 45&lista = 0 &subsecao= 0&ordem = 1504> Curitiba, 2007. Acesso em: 12/12/2011.
- CERTEAU, Michel de. *A escrita da História*. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2006.p. 211-242.
- COGEZ, Gérard. *Les écrivains voyageurs au XX siècle*. Paris : Editions du Seuil, 2004.
- COLOMBO, Cristovão. *Diários da Descoberta da América*. Tradução de Mi. Iton Persson. Porto Alegre: L&PM, 1998.
- COMPAGNON, Antoine: *Le démon de la théorie*. Paris : Editions du Seuil, 1998.
- CONRAD, Joseph. *Coração das Trevas*. Tradução de Sergio Flaksman. São Paulo, Companhia de Bolso, 2008.

- \_\_\_\_\_. *Heart of Darkness*. New York: Norton Critical Edition, 2006.
- \_\_\_\_\_. *Juventude: uma narrativa e O parceiro secreto*. Tradução de: Valéria Medeiros. São Paulo: Paz e Terra, 2003.
- \_\_\_\_\_. *Lord Jim*. Hertfordshire, Great Britain: Wordsworth, 2003.
- \_\_\_\_\_. *Nostromo*. London: Penguin Classics, 2007.
- \_\_\_\_\_. *Um registro pessoal*. Tradução de: Celso M. Paciornik. São Paulo: Iluminuras, 2002.
- COSTA LIMA, Luiz. *Intervenções*. São Paulo: Edusp, 2002.
- \_\_\_\_\_. *O controle do imaginário e a afirmação do romance*. São Paulo: Companhia das Letras, 2009.
- \_\_\_\_\_. *Pensando nos Trópicos*. Rio de Janeiro: Rocco, 1991.
- \_\_\_\_\_. *O Redemunho do Horror*. São Paulo: Planeta, 2003.
- DEBORD, Guy. *La Societé du Spectacle*. Paris: Gallimard, 1992.
- ECO, Umberto. *Six Promenades dans les bois du roman et d'ailleurs*. Tradução de Myriem Bouzaher. Paris : Grasset, 1994.
- ELIAS, Nobert. *O processo civilizador, vol I*. Tradução de Ruy Jungmann. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1995. [1939]
- FINCHAN, Gail; LANGE, Attie (Ed). *Conrad in Africa: new essays on Heart of Darkness*. New York: Marie Curie-Sklodowska University, Lublin, 2002.
- FIGUEIREDO, Eurídice. *Representações de etnicidade: perspectivas interamericanas de literatura e cultura*. Rio de Janeiro: Sete Letras, 2010.
- FORSTER, Hal. *The return of the real*. Cambridge, Massachusetts: The MIT Press, 1996.
- FOUCALT, Michel. *Ditos e Escritos: Estética – literatura e pintura, cinema e música*. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2001.
- FREUD, Sigmund. *O estranho*. In: \_\_\_\_\_. *Obras Completas de Sigmund Freud*. Tradução de: Jayme Salomão. Rio de Janeiro: Imago, 1988. (vol. XVII)
- \_\_\_\_\_. *Totem e Tabu*. In: \_\_\_\_\_. *Obras Completas de Sigmund Freud*. Tradução de: Jayme Salomão. Rio de Janeiro: Imago, 1988. (vol. XIII)
- \_\_\_\_\_. *O mal-estar na Civilização*. In: \_\_\_\_\_. *Obras Completas de Sigmund Freud*. Tradução de: Jayme Salomão. Rio de Janeiro: Imago, 1988. (vol. XXI)
- HALL, Stuart. *A identidade cultural na pós-modernidade*. Tradução de Tomaz Tadeu da Silva e Guacira Lopes. Rio de Janeiro: DP&A, 2006.



- HUTCHEON, Linda. *A poetic of postmodernism- history, theory, fiction*. New York: Routledge, 2005
- ISER, Wolfgang. *The fictive and imaginary – charting literary antropology*. Baltimore: The Johns Hopkins University Press, 1993.
- JAMESON, Frederic. *Pós-Modernismo: a Lógica Cultural do capitalismo tardio*. Tradução de Maria Elisa Cevalco. São Paulo: Editora Àtica, 1997.
- KLINGER, Diana Irene: *Escritas de si, escritas do outro: o retorno do autor e a virada etnográfica*. Rio de Janeiro: 7Letras, 2007.
- KRISTEVA, Julia: *Étranger à nous-mêmes*. Paris: Gallimard, 1988
- LEJEUNE, Philippe. *O Pacto Autobiográfico de Rosseau à Internet*. Tradução de Jovita Maria Gerheim Noronha e Maria Inês Coimbra Guedes. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2008.
- LÉVI-STRAUSS, Claude. *Tristes Tropiques*. Paris : Plon, 2010 [1955]
- LYOTARD, Jean-François. *A condição pós-moderna*. Tradução de Ricardo Corrêa Barbosa. Rio de Janeiro: José Olympio, 2002.
- MELVILLE, Hermann. *Moby Dick*. Tradução de : Berenice Xavier. Rio de Janeiro : Ediouro, 1989.
- MOURA, Jean-Marc. *La littérature des lointain: histoire de l'exotisme européen au XX siècle*. Paris : Honoré Champion, 1998.
- NIETZSCHE, Friedrich. *Ouvres vol.II*. Tradução de Henri Albert. Paris: Editions Robert Laffont, 1993.
- \_\_\_\_\_. *Além do Bem e do Mal: Prelúdio de uma filosofia do futuro*. Tradução: Márcio Pugliesi. Rio de Janeiro: Ediouro, 1991.
- \_\_\_\_\_. *O nascimento da tragédia, ou Helenismo e Pessimismo*. Tradução de J. Guinsburg. São Paulo: Companhia de Bolso, 2007.
- OLIVEIRA, Ana Lucia M. *Por quem os sinos dobram*. Rio de Janeiro: Eduerj, 2003.
- PINTO, Silvia Regina. *Desmascarando Territórios ficcionais: aventuras e perversões do narrador*. In: NUÑEZ, Carlinda Fragale Patê (org.): *Armadilhas ficcionais: modos de desarmar*. Rio de Janeiro: 7Letras, 2003.
- RESENDE, Beatriz. *Contemporâneos - Expressões da Literatura Brasileira no século XXI*. Rio de Janeiro: Casa da Palavra, 2008.
- ROGNON, Frédéric: *Os primitivos nossos contemporâneos*. Campinas: Papirus, 1991.
- SAID, Edward. *Culture and Imperialism*. New York: VIntage Books, 1994.

\_\_\_\_\_ *Orientalismo: o oriente como invenção do ocidente*. Tradução de Tomás Rosa Bueno. São Paulo: Companhia das Letras, 1990.

SANTIAGO, Silviano. *Nas malhas da letra*. Rio de Janeiro: Rocco, 2002.

SCHOLHAMMER, Karl Erik. *Ficção brasileira contemporânea*. Rio de Janeiro

SEGALEN, Victor. *Essai sur l'exotisme*. Paris: Fata Morgana, 1986.

SIMMONS, Allan. *The language of atrocity: representing the Congo of Conrad and Casement*. In. FINCHAN, G.; LANGE, A. *Conrad in Africa*.

TODOROV, Tzevan. *A conquista da América – a questão do outro*. Tradução de Beatriz Perrone-Moisés. São Paulo: Martins Fontes, 2003.

\_\_\_\_\_ *La peur des barbares – Au-delà du choc des civilisations*. Paris : Robert Laffont, 2008.

\_\_\_\_\_ *Nous et les autres*. Paris : Editions du Seuil, 2001.

WATT, Ian. *A ascensão do romance*. Tradução de Hildegard Feist. São Paulo: Schwarcz Ltda, 2010.

\_\_\_\_\_ *Conrad in the Nineteenth Century*. Los Angeles: University of California Press, 2010.

ZIZEK, Slavoj. *Welcome to the desert of the Real*. London: Verso, 2002.