

O AUTOR E SEU DUPLO: O NARRADOR AUTOFICCIONAL

Bruno Lima Oliveira (UERJ/ FAPERJ)¹

RESUMO: Bernardo Carvalho já declarou que o anseio do público por histórias baseadas em fatos reais foi a motivação encontrada para escrever *Nove noites*, romance em que o autor autoficcionaliza-se, mesclando experiências autobiográficas com ficção, tornando indecíveis seus limites. Exemplar do crescente nicho editorial das escritas de si, esse romance é importante para averiguarmos aspectos que se mostram presentes na prosa de ficção da literatura brasileira contemporânea. O retorno do autor em uma sociedade do espetáculo, imagética e midiática, problematiza questões outrora estanques, como os conceitos de realidade e ficção. *Nove noites* convida-nos à reflexão sobre a possibilidade de se narrar a si mesmo, ou melhor, de se transformar em objeto literário, de modo a não ser uma narrativa autobiográfica clássica, tampouco uma obra ficcional *tout court*. Realidade e ficção convivem no mesmo universo textual, fundando uma realidade outra, estetizada. A fotografia do autor na orelha do livro de mãos dadas com um índio no Xingu — tal qual ocorre com um dos narradores do romance, que também possui uma vivência entre indígenas — é um dos signos extratextuais que colaboram para a mitificação autoral. Textualmente, um dos narradores é jornalista e bisneto do Marechal Rondon, como também o é o autor. Para melhor compreender o romance e a autoficção no cenário contemporâneo, as reflexões de Nietzsche sobre o dionisíaco e o apolíneo são bem-vindas e pertinentes. A discussão sobre o narrador autoficcional caminhará no sentido de mostrar que é possível apontar semelhanças entre autor e narrador apolineamente, haja vista que Apolo é o deus do brilho, da aparência e da ilusão; por outro lado, dionisiacamente, é impossível ao leitor discernir o que de fato é verídico e o que se situa no universo ficcional, pois Dioniso é o deus do caos. Nesse cenário de incertezas, vale a pena revisitar a teoria da narração e problematizá-la, de modo a levantar hipóteses para as escritas de si atuais.

Palavras-chave: Narrador. Autor. Autoficção.

De todas as informações que o romance toma emprestado à realidade, as do próprio Bernardo Carvalho são as mais emblemáticas, inserindo-se, assim, no grande número de textos literários que apresentam atributos autoficcionais na atualidade. Vejamos como o mito do autor se constrói na voz dos narradores de *Nove noites*.

São dois os narradores do romance. O primeiro é o contemporâneo de Buell Quain, Manoel Perna, que conviveu com o antropólogo em sua estada aqui no Brasil. Personagem real, sofreu alguns ajustes de modo a se adequar à verossimilhança exigida pela ficção, passando de barbeiro a engenheiro. O contato deste com o leitor se dá

¹ Bruno Lima Oliveira. Universidade do Estado do Rio de Janeiro (UERJ). E-mail: brunolima74@gmail.com

através de sete cartas que ele teria escrito a um futuro e possível investigador da morte de Quain. Seria ele um narrador-missivista. Recuperando os ensinamentos de Foucault², uma propriedade da correspondência é a de presentificar o emissor. Desse modo, as cartas de Manoel Perna “materializam” o agora engenheiro no romance, transferindo-o da realidade para a ficção. Mas, como vimos, Manoel Perna é também criação literária, as cartas escritas não existiram de fato, e é a partir delas que podemos verificar um primeiro ponto de contato entre narrador e autor. A primeira e mais óbvia aproximação entre Perna e Carvalho é que ambos são autores de seus textos, aquele, das cartas, e este, do romance. Seria muita ingenuidade, porém, restringir à autoria a semelhança entre eles, ou melhor, seria leviandade, a partir apenas dessa autoria, procurar provar que o narrador-missivista possui características do autor Bernardo Carvalho.

Uma tentativa de situar a voz de Carvalho na do primeiro narrador requer um cruzamento de seu discurso ficcional com suas entrevistas. O autor sempre explicitou que a temática de *Nove noites* obedecia a critérios mercadológicos. Não fosse o interesse do público por histórias baseadas em fatos reais, possivelmente o romance não teria sido escrito, principalmente porque o autor acredita que “a literatura que serve para alguma coisa é a que o mercado quer”³. Carvalho nunca negou, entretanto, sua crítica a essa demanda do público, a uma literatura que se preocupa apenas com o mercado, afirmando, inclusive, que seus leitores não conseguiram perceber o jogo estabelecido entre realidade e ficção. A linha interpretativa que eu proponho é a de que o autor utilizou-se do narrador-missivista para, subliminarmente, dar o **seu** recado. Não à toa, o romance inicia com o alerta de Perna ao leitor, que precisa estar preparado para **entrar numa terra em que a verdade e a mentira não têm mais os sentidos que o trouxeram até aqui**. Se o leitor anseia tanto por histórias baseadas em fatos reais, o autor dispõe-se a satisfazer seu desejo, mas cria uma armadilha, como afirmou em entrevista ao jornal *Rascunho*.

² FOUCAULT, Michel. *O que é um autor?* Lisboa: Passagens, 1992.

³ CARVALHO, Bernardo. Paiol literário. *Rascunho*. Disponível em: <http://rascunho.rpc.com.br/index.php?ras=secao.php&modelo=2&secao=45&lista=0&subsecao=0&ordem=1504> Curitiba, ago. 2007. Acesso em: 4 ago. 2009.

Uma leitura atenta das cartas do engenheiro nos permite constatar a preocupação metalinguística em prevenir o leitor de que ele está no ambiente ficcional, de que no espaço da ficção a realidade é outra, não é mais a realidade "palpável" e "apreensível" oferecida pela cultura midiática em que vivemos. Assim, se faz necessária a repetição constante de que **a verdade está perdida entre todas as contradições e os disparates**, e que o narrador-missivista está à espera do leitor, sem o qual o que é dito nas cartas não fará sentido. Em entrevista a Matheus Dias, Carvalho afirma que “é importante que o leitor participe de forma ativa da leitura, que seja empurrado para dentro do texto não de maneira meramente passiva, queria deixar isso claro. Então, o jogo em meus livros é importante. Tem a função de cooptar o leitor, de fazê-lo ter uma função ativa no livro”⁴. O autor convida o leitor, então, a desempenhar a mesma investigação que o segundo narrador do romance, de que tratarei pouco adiante, executa. Este, em busca do motivo do suicídio do antropólogo; aquele, na distinção dos dados empíricos da ficção, das referências autobiográficas da **invenção de si**. A citação abaixo ilustra bem o convite ao leitor em participar ativamente do enredo, ao mesmo tempo em que problematiza a ânsia por se saber o que é verdade ou não:

Isto é para quando você vier. O que eu sei é o que ele me contou e o que imaginei. Você sabe de coisas dessa ilha que eu mesmo nunca poderei saber. É por isso que me dou o trabalho de contar o pouco que sei. **Se as coisas que tenho a dizer estão todas pela metade, e podem soar insignificantes aos ouvidos de outra pessoa, é porque estão à sua espera para fazer sentido. 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 (CARVALHO, 2002, p. 122, grifo meu).⁵

Manoel Perna, que seria o responsável por dar informações sobre uma possível verdade a respeito do suicídio de Quain, clama para que o leitor se empenhe em ajudá-lo a descobrir essa verdade, pois, como vimos, ela só será possível graças à ficção. Essa

⁴ CARVALHO, Bernardo. Paiol literário. *Rascunho*. Disponível em: <http://rascunho.rpc.com.br/index.php?ras=secao.php&modelo=2&secao=45&lista=0&subsecao=0&ordem=1504> Curitiba, ago. 2007. Acesso em: 4 ago. 2009.

⁵ CARVALHO, Bernardo. *Nove noites*. São Paulo: Companhia das Letras, 2002.

aparente contradição vai de encontro à afirmação de Carvalho de que Manoel Perna tem a função de encontrar respostas que a pesquisa não esclareceu. Nessa direção, é possível afirmar que, por trás do narrador-missivista, encontra-se a voz autoral pronta para suprir as insuficiências da realidade e para também pontuar, criticamente, a ansiedade por fatos reais.

Na carta seguinte, assim Perna problematiza a verdade final por trás do romance: “Tudo me levava a crer que a carta que ele lhe deixou ao morrer podia revelar a verdade, **qualquer que ela fosse**. A verdade e a mentira não têm mais os sentidos que o trouxeram até aqui” (CARVALHO, 2002, p. 131, grifo meu)⁶. O autor parece dizer, sob a máscara do narrador-missivista, que é impropriedade o desejo do público por histórias baseadas em fatos reais, porque, em última instância, são elas duvidosas, múltiplas, abertas, deléveis. Não há, portanto, uma Verdade a ser descoberta, mas verdades que dependem do olhar que lhes é lançado. Para finalizar as considerações em torno do primeiro narrador, desenvolvo a reflexão de que Manoel Perna, ao se comunicar por cartas, presentifica-se a seus leitores; o autor, por sua vez, ao utilizar as cartas do personagem real para dar o seu recado, mesmo sendo elas ficção, ou por isso mesmo, “materializa-se” igualmente, pois arrisco-me a dizer que quem fala nas cartas não é o engenheiro, mas sim o autor. Para dar suporte a essa interpretação, é necessário recorrer a informações que não estão no texto ficcional, como as entrevistas. A possível polêmica que o extratexto poderia causar é desfeita por Arfuch⁷, que desloca para o **espaço biográfico** as várias vozes autorais, no sentido de que não é possível pensar a literatura contemporânea sem a confluência e a interação dos vários discursos do autor midiático do século XXI.

Mesmo respaldado pelas ponderações da autora argentina, no entanto, a afirmativa de que Bernardo Carvalho valeu-se de seu narrador-missivista como intermediário para seu próprio pensamento crítico acerca da demanda do público pode encontrar rejeição da crítica especializada, no sentido de que o autor, naturalmente, sempre empresta o seu pensamento e a sua visão de mundo aos seus personagens. A fala

⁶ CARVALHO, Bernardo. *Nove noites*. São Paulo: Companhia das Letras, 2002.

⁷ ARFUCH, Leonor. *O espaço biográfico: dilemas da subjetividade contemporânea*. Tradução de Paloma Vidal. Rio de Janeiro: EdUERJ, 2010.

de Bernardo Carvalho nas cartas de Manoel Perna poderia ser interpretada mais como a presença incontestável do **autor implícito** em qualquer obra literária e menos como autoficção, apesar de, para mim, ser evidente suas opiniões expressas em entrevistas – que não podem ser desprezadas – em acordo com as cartas de Manoel Perna. Para fugir de qualquer possível polêmica em torno do narrador-missivista como duplo do autor Bernardo Carvalho, o narrador-jornalista desempenha essa função mais explicitamente.

O segundo narrador do romance é extemporâneo ao suicídio aproximadamente seis décadas. Com um olhar retrospectivo sobre o fato, procurará explicá-lo embasado por sua pesquisa investigativa. Do mesmo modo que o autor Bernardo Carvalho, este narrador também é jornalista, coincidência ainda insuficiente para se falar em autoficção. Essa primeira referência autobiográfica poderia ser mais contundente caso o autor lhe desse o seu próprio nome. Nesse caso, haveria uma aproximação da definição de autobiografia de Lejeune⁸, cuja concordância onomástica entre autor, narrador e personagem é essencial para um texto autobiográfico. Mas do mesmo modo que o narrador-jornalista estava disposto a escrever um romance, pista fornecida ainda no início da narrativa, quando a antropóloga que publicara o artigo sobre o suicídio de Buell Quain suspeitou da iniciativa do narrador-jornalista e não foi contrariada por ele, o autor também estava disposto a fazer de sua pesquisa um texto ficcional, de acordo com declaração a Flávio Moura: “Eu queria fazer ficção, não queria fazer um livro de jornalismo”⁹. Vale a pena registrar que a concordância onomástica não é garantia da autobiografia, pois Doubrovsky inaugurou o gênero autoficcional com um romance que apresentava coincidência de nome tripartite. Penso que, se o narrador-jornalista se chamasse Bernardo Carvalho, o romance perderia muito de seu suspense e da sua qualidade, uma vez que o autor estaria sendo muito óbvio e, assim, eliminaria a dúvida e a inquietação que acompanham o leitor do início ao fim da narrativa.

⁸ LEJEUNE, Philippe. "O pacto autobiográfico" In: _____. *O pacto autobiográfico: de Rousseau à internet*. Tradução de Jovita Maria Gerheim Noronha e Maria Inês Coimbra Guedes. Belo Horizonte: Ed. UFMG, 2008.

⁹ CARVALHO, Bernardo. A trama traiçoeira de Nove noites. Disponível em: <http://www.eduquenet.net/novenoitest.htm>. 23 set. 2002a. Entrevista concedida a Flávio Moura. Acesso em: 3 nov. 2009.

O narrador-jornalista é, pois, inominado. O pronome eu seria, inicialmente, a única referência ao emissor do discurso dentro do texto. Sem o nome próprio que pudesse servir de alusão ao autor, os dados autobiográficos poderiam se desviar de Carvalho e ser interpretados como constituintes de qualquer outro sujeito, de qualquer **eu**. A dificuldade que a ausência do nome próprio imprime é explicada por Bourdieu (1996, p. 187) desta forma:

O nome próprio é o atestado visível da identidade do seu portador através dos tempos e dos espaços sociais, o fundamento da unidade de suas sucessivas manifestações e da possibilidade socialmente reconhecida de totalizar essas manifestações em registros oficiais, *curriculum vitae*, *cursus honorum*, ficha judicial, necrologia ou biografia, que constituem a vida na totalidade finita, pelo veredito dado sobre um balanço provisório ou definitivo¹⁰.

Como ter um “atestado visível da identidade” numa obra em que o eu que fala é inominado? O narrador-jornalista, no entanto, não está no **mundo social** de que trata Bourdieu, e não necessita reconhecer-se em registros oficiais. O seu reconhecimento se dá em outros termos, em outro mundo, e é no mundo da representação que se conseguirá somar pistas que comporão o quebra-cabeça capaz de constituir o sujeito que fala e, ainda que de forma vacilante, associar o narrador-jornalista ao autor-jornalista.

A primeira e mais importante pista é extratextual, trata-se da fotografia do autor, ainda criança, de mãos dadas com um índio no Xingu, na orelha do livro. Essa fotografia poderia ser interpretada como mais uma foto ilustrativa, comum em várias edições de diferentes romancistas. Mas, além de ser uma fotografia inusitada para a divulgação da obra, o narrador-jornalista também vivenciou uma experiência entre os índios na sua infância. O retrato do autor ao lado do índio adquire uma forte conotação autoficcional no momento que une, sob a mesma *vivência*, o autor Bernardo Carvalho e o narrador-jornalista. Para Flávio Carneiro (2005, p. 143), “ao colocar na orelha do livro uma foto sua, aos seis anos de idade, de mãos dadas com um índio no Xingu, e ao

¹⁰ BOURDIEU, Pierre. A ilusão biográfica In: FERREIRA, Marieta de Moraes e AMADO, Janaína (org.) *Usos e abusos da história oral*. Rio de Janeiro: Editora da Fundação Getúlio Vargas, 1996, p. 183-191.

montar o narrador com alguns dados autobiográficos, Bernardo Carvalho recria sua própria imagem, agora espelhada”¹¹.

Romance extremamente metalinguístico, apresenta outras fotografias no interior do livro. E é sobre uma delas que o narrador-jornalista afirma que “há em toda fotografia um elemento fantasmagórico” (CARVALHO, 2002, p. 32)¹². Por quê?, caberia perguntar, uma vez que a fotografia é um registro de vida de uma pessoa, atestando que ela realmente existiu, eliminando a possível dúvida acerca de sua ficcionalidade ou não. A resposta é dada pelo próprio autor:

[a foto] tem um sentido ilustrativo, de dar mais veracidade para algo totalmente inverossímil. Serve para aumentar a ambiguidade. E me deu prazer usar aquela foto ali, achei engraçado. Tudo funciona para aumentar a ambiguidade. É meio clichê falar isso, mas todos os meus livros têm esse problema com a identidade, com o que significa ser um sujeito (*apud* KLINGER, 2007, p. 152)¹³.

Carvalho não está interessado, com a utilização das fotografias, em certificar o leitor da equivalência entre si e o narrador-jornalista, mas, “pelo contrário, no romance de Carvalho, as fotografias tendem a confundir os planos da ficção e da realidade, ironizando a crença na veracidade representativa da fotografia, como ‘evidência’ ou ‘prova’” (KLINGER, 2007, p. 154)¹⁴. O retrato na orelha do livro, paradoxalmente, mais do que elucidar a identidade entre autor e narrador, colabora para tornar indecível até onde vai a semelhança entre ambos, pois não é possível saber se o que é narrado corresponde ou não à vida empírica do autor.

¹¹ CARNEIRO, Flávio. *No país do presente: ficção brasileira no início do século XXI*. Rio de Janeiro: Rocco, 2005.

¹² CARVALHO, Bernardo. *Nove noites*. São Paulo, Companhia das Letras, 2002.

¹³ KLINGER, Diana Irene. *Escritas de si, escritas do outro: o retorno do autor e a virada etnográfica*. Rio de Janeiro: 7 Letras, 2007.

¹⁴ KLINGER, Diana Irene. *Escritas de si, escritas do outro: o retorno do autor e a virada etnográfica*. Rio de Janeiro: 7 Letras, 2007.

Esse jogo de esconde apresentado na autoficção, que de início se mostra para em seguida camuflar-se, pode ser interpretado à luz do pensamento de Nietzsche¹⁵. A fotografia na orelha do livro é, indubitavelmente, a do autor. Do mesmo modo, textualmente somos apresentados a dados que coincidem com a biografia de Carvalho, como, por exemplo, sua profissão e sua descendência do Marechal Rondon. A participação do autor contemporâneo nos meios de comunicação nos permite saber que ele é jornalista da *Folha de São Paulo* e que é bisneto do indigenista Candido Mariano da Silva Rondon. Questionado a respeito da abordagem dada aos índios em *Nove noites*, Carvalho 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”¹⁶. A foto, a profissão e a descendência são três informações autobiográficas que ligam o autor ao narrador-jornalista, oferecendo uma imagem refletida do escritor, facilmente reconhecida. Nesse sentido, podemos pensar esse primeiro reconhecimento do autor apolineamente, uma vez que Apolo é o deus do brilho, da aparência e da ilusão, simbolizando o mundo da representação, da forma, da individuação. Bernardo Carvalho inventa-se a si mesmo no romance, serve de molde para o narrador-jornalista, mas apenas no nível da aparência, pois não é ele, autor biográfico, quem se apresenta. Quando a autoficção espelha o autor, transformando-o em um duplo, em um personagem, está jogando apenas com a forma, com a imagem, sem nenhum aprofundamento psicológico capaz de asseverar ser a pessoa Bernardo Carvalho no espaço ficcional. Assim, o leitor que desconhece intimamente Bernardo Carvalho não será capaz de conhecê-lo através da imagem construída pelo narrador, ou melhor, esta imagem é antes ficcional, incapaz de assegurar a “verdade autobiográfica” sob os caracteres da obra. O romance não é, enfim, um reflexo da subjetividade e interioridade do autor, utiliza apenas a sua figura como forma de personificação do narrador. Nesse sentido, é possível afirmar a presença do conceito

¹⁵ NIETSCHE, Friedrich Wilhelm. *O nascimento da tragédia ou helenismo e pessimismo*. Tradução de J. Guinsburg. São Paulo: Companhia das Letras, 1992.

¹⁶ CARVALHO, Bernardo. A trama traiçoeira de *Nove noites*. Disponível em: <http://www.eduquenet.net/novenoitest.htm>. 23 set. 2002a. Entrevista concedida a Flávio Moura. Acesso em: 3 nov. 2009.

nietzschiano de apolíneo, pois, nas palavras de Roberto Machado (2006, p. 206), “a pulsão apolínea diferenciadora cria formas e, assim, individualidades. O povo de Apolo é o povo das individualidades”¹⁷.

Ora, mas o autor presente em *Nove noites* não é o indivíduo Bernardo Carvalho, não possui seu RG nem seu CPF. É aqui que entra, portanto, a antítese ao apolíneo pensada por Nietzsche. O pensador alemão vê no dionisíaco uma alternativa para o limite que o apolíneo apresentava, pois “ambos os impulsos, tão diversos, caminham lado a lado, na maioria das vezes em discórdia aberta e incitando-se mutuamente a produções sempre novas” (NIETZSCHE, 1992, p. 27)¹⁸. Se para Nietzsche o apolíneo e o dionisíaco caminham lado a lado e se é possível apontar o apolíneo em *Nove noites*, deve ser possível, também, verificar o dionisíaco.

Se Apolo é o deus da luminosidade, da forma, da aparência, Dioniso, ao contrário, é o deus do caos. O leitor que aceitar o convite de iniciar uma investigação de modo a descobrir o que é ou não verdadeiro no romance, o que corresponde ou não à autobiografia de Carvalho, se perceberá num terreno labiríntico onde é impossível encontrar essas respostas. A forma do autor atribuída ao narrador-jornalista pela fotografia e pela coincidência da profissão e da descendência do Marechal Rondon paulatinamente torna-se turva e caótica, impossibilitando qualquer certeza a respeito das referências autobiográficas.

Sabe-se que Carvalho esteve entre os índios em sua infância – a fotografia é inequívoca, além de suas declarações em entrevistas que ratificam o signo extratextual –, mas as aventuras pelas quais o narrador-jornalista passa em companhia de seu pai nas desastrosas viagens de avião pelo centro-oeste brasileiro podem ser entendidas como reais? O leitor, com o conhecimento que a cultura midiática lhe permite ter sobre Carvalho, é capaz de saber se sua avó contava 107 anos de vida no momento do lançamento do livro? Pois a avó do narrador-jornalista tinha essa idade, como ele nos diz quando se prepara para ir embora da aldeia indígena onde estivera para colher informações sobre o suicídio do antropólogo. É possível saber se as pesquisas foram

¹⁷ MACHADO, Roberto. Nietzsche e a representação do dionisíaco In: _____. *O nascimento do trágico*: de Schiller a Nietzsche. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2006, p. 202-246.

¹⁸ NIETZSCHE, Friedrich Wilhelm. *O nascimento da tragédia ou helenismo e pessimismo*. Tradução de J. Guinsburg. São Paulo: Companhia. das Letras, 1992.

realmente realizadas e que todos os informes narrados no romance são verdadeiros? Manoel Perna realmente morreu afogado em 1946, de acordo com seus filhos? O pai de Carvalho de fato faleceu de uma doença rara, como o pai do narrador-jornalista? E ele foi enganado pela libanesa com quem se envolveu? O autor, enquanto seu pai terminava seus dias no hospital, aceitou uma oferta de trabalho em Paris, como aconteceu com seu duplo? A essas perguntas poderiam se juntar outras, todas sem resposta. A incessante tentativa de decifrar a verdade por trás do texto encaminha o leitor para uma zona caótica em que todas as respostas passam a ser duvidosas. À certeza apolínea que a fotografia dava da figura do autor, soma-se a indecisão em se confiar ou não no narrador-jornalista, ou melhor, o leitor crê na sua narração enquanto instância discursiva, mas permanece a dúvida quanto ao aspecto autoficcional. É inviável saber se o que o narrador-jornalista relata corresponde à vida empírica do autor Bernardo Carvalho; para o narrador-jornalista, a ficção começou quando botou os pés nos Estados Unidos; para o leitor, essa informação ajuda a desestabilizá-lo.

Do mesmo modo que o narrador-jornalista não alcançou a verdade a respeito da motivação do suicídio de Buell Quain, recorrendo para isso à ficção, o leitor que metalinguisticamente se dispuser a investigar o que é autobiográfico no romance também falhará, e recorrerá então à autoficção. Nesta, mais do que certezas a respeito da vida biográfica do autor, temos a criação do mito do escritor, que não é verdadeiro nem falso, afinal, como o próprio romance avisa, “a realidade é o que se compartilha” (CARVALHO, 2002, p.167)¹⁹.

O leitor que obsessivamente se interessar em distinguir ficção e biografia acabará por sair da literatura e adentrará numa leitura jornalística, historicista ou biográfica, e perderá o prazer do texto literário. É este que viabilizará a equivalência identitária entre autor e narrador, mas não de forma inequívoca, pois o autor que se presentifica na autoficção não é o autor biográfico, mas sua *persona*, seu alterego, enfim, seu mito. O autor autoficcional é também ficção, em última instância. Contra uma leitura “presa” aos dados autobiográficos, há uma cena que critica exemplarmente a busca desenfreada pela realidade e a intimidade narcísica e *voyeurista* de um tempo que assiste aos *reality shows* com interesse voraz: é o momento em que o narrador-

¹⁹ CARVALHO, Bernardo. *Nove noites*. São Paulo: Companhia das Letras, 2002.

jornalista, na sua obsessão incansável, chega ao asilo onde estivera o fotógrafo Andrew Parsons. Este foi quem teria dito pela primeira vez o nome de Buell Quain para o narrador-jornalista, no hospital onde esteve hospitalizado à espera da morte. Mavis Lowell, a responsável pelo asilo onde viveu o fotógrafo, assim despede o narrador-jornalista da entrevista recém-começada:

Vocês no Brasil são muito mal-acostumados. A vida das pessoas deve ser respeitada, é de foro íntimo. É assunto delas, e só cabe a elas ou a seus familiares decidir torná-la pública. Não temos dinheiro, mas não é por nos faltar recursos que vamos desrespeitar a privacidade dos nossos velhos. Não precisamos nos rebaixar por um espaço na mídia (CARVALHO, 2002, p. 148)²⁰.

A investigação obsessiva e fracassada do narrador-jornalista em saber o motivo do suicídio de Buell Quain é, em última análise, uma crítica a nossa sociedade midiática, ávida por conhecer a vida das celebridades e interessada sobremaneira pela exposição pública. Lembremos que Bernardo Carvalho se queixou, surpreso, de que muitos leitores o leram sem se dar conta da grande brincadeira proposta no romance. Para Ana Cláudia Viegas (2004, p. 138),

a novidade aqui pressentida se nutre justamente de uma reconfiguração das relações entre ficção e real. Neste caso, mais do que evidenciar 'o quanto é fictício o texto ficcional', a narrativa insiste em nos dar pistas a respeito da ficcionalidade do que aprendemos a chamar de mundo real²¹.

Finalmente, há em *Nove noites* o retorno do autor, mas quem é ele? Não é Bernardo Carvalho enquanto pessoa física, mas sim o complemento do escritor biográfico com seu ofício: a literatura.

²⁰ CARVALHO, Bernardo. *Nove noites*. São Paulo: Companhia das Letras, 2002.

²¹ VIEGAS, Ana Cláudia. Ficção e realidade na literatura brasileira contemporânea: fronteiras. *Gragoatá*, Niterói, v. 9, n. 16, p. 133-42, jan./jun. 2004.