

4.

Bernardo Carvalho e Martín Caparrós

4.1.

Escritores-jornalistas em busca do *outro*

Estava tirando fotos de uma igreja no finzinho da rua Pte. Roca. Resolvi registrar a viagem com a câmera do celular, já que esqueci de trazer uma do Brasil. Foi nesse ponto que conheci uma senhora, andando com dificuldade, apoiada a uma bengala, com as pernas um pouco tortas de artrose. Quis saber de onde eu era e, antes que pudesse responder, foi me dizendo que a igreja na nossa frente era de Maria Auxiliadora e que ela, a mãe e a filha tinham se casado por lá. Numa pausa entre uma frase e outra, falei que era do Brasil, que vivia no Rio de Janeiro. E ela disse que tinha o sonho de viver no Rio, que a cidade era quente e ela não sofreria tanto de artrose quanto em Rosário, que era muito úmida e fazia mal para a sua saúde.

Me espantava todas as vezes que ouvia alguém repetir que Rosário era úmida, e todos os moradores da cidade repetem a afirmação com toda a convicção. Estava sofrendo com o clima que me parecia muito seco, pele descascando, dificuldade para respirar... Talvez o Rio seja tão úmido que sentimos de forma diferente o clima local. Talvez a umidade seja realmente uma sensação relativa do ar. O que mais não seria relativo nas interpretações que fazemos dos lugares por onde passamos?

Se nos diários de viagem de Chejfec e Noll os escritores personagens não viajavam com o intuito de encontrar um *outro*, mas evidenciar a necessidade de ser *outro*, nos livros de Bernardo Carvalho e Martín Caparrós, *Nove noites* e *Una luna*, respectivamente, a situação muda. Pelo menos, a princípio, a intenção dos autores-protagonistas é encontrar um *outro*, distinto, exótico, com uma vida diferente da que estão acostumados. *Nove noites* trata de um mistério envolvendo a vida de um etnógrafo, com toda uma atmosfera e os personagens que marcaram a antropologia na década de 30. *Una luna* trata da viagem de Martín Caparrós atrás da história dos imigrantes do mundo, desprovidos de tudo, que viajam, se

deslocam, mudam de país, atrás de melhores condições de vida, que possuem histórias e vivem situações que nos pareceriam inimagináveis, distantes de nossas realidades.

Novamente, estamos diante do que poderíamos chamar de diário de viagem, ou diário de uma hiperviagem, como reforça Caparrós em seu livro, referindo-se às tecnologias contemporâneas que permitem cruzar fronteiras rapidamente e, como ele mesmo realiza na história, realizar um mês de viagens entre Kishinoue e Monrovia, Amsterdam e Losaka, Pittsburgh e Paris, Madri, Barcelona e Johannesburgo. Mudando de cultura como quem troca de roupa; percorrendo grandes capitais do mundo e locais devastados pela pobreza, como alguém que folheia uma revista, navega pela internet ou atravessa ruas de uma metrópole globalizada, percorrendo restaurantes típicos de diferentes regiões do mundo, experimentando a cultura desse *outro* de forma rápida, superficial, em pequenas porções.

Nos dois casos estamos também diante de escritores-jornalistas em busca da verdade de um *outro*, levando ao extremo esse objetivo e botando em ação a prática da entrevista. A voz do outro aparece citada, seu ambiente descrito em detalhes, cenas de suas vidas narradas. No jornalismo, apesar de atualmente questionada (como todos os conceitos que regem a profissão: neutralidade, representação da verdade etc), a técnica continua passando uma ideia de credibilidade, de fidelidade ao entrevistador e sua história, de neutralidade desse repórter que, em teoria, só seria um canal entre leitor e entrevistado, dando voz ao *outro*, sendo os olhos e ouvidos desse público receptor onde ele não pode estar. Mas atingimos esse *outro* e seu relato ao fim da leitura desses dois romances? Saímos com a sensação de que este é o objetivo da história desses autores em deslocamento e movimento?

As duas histórias se associam também, pelo menos à primeira vista, com um traço que vem sendo apontado por alguns críticos como característico da literatura contemporânea: um olhar sobre o *outro* exótico ou culturalmente afastado. Diana Klinger (2007) caracteriza esse ponto como “uma das faces da literatura latino-americana pós-boom e pós-ditadura no Cone Sul” (Klinger, 2007, p.13), que ela denomina como uma virada etnográfica. Para provar sua tese, analisa relatos de outridades presentes na sociedade latino-americana que tratam de delinquentes, imigrantes, pobres, índios... Textos que articulam uma tensão

entre o escritor e esse *outro*. “Na ‘agenda’ intelectual contemporânea aparece insistentemente o problema da identidade e da diferença, do multiculturalismo, da exclusão social, das minorias, enfim: da ‘outridade’” (idem, p.65).

Hal Foster, em seu famoso *The return of the real* (2001), já detecta o dilema da representação do *outro* como uma problemática das artes contemporâneas. Apontando uma tendência do artista, no fim do século XX, a usar elementos da antropologia no campo intelectual. O autor defende a posição do artista como etnógrafo, nesse caso, a cultura dominante pode ser influenciada pelo *outro*, aquele que veio de fora. O artista adotando, assim, a atitude de um *outro* para ter acesso a essa alteridade transformadora, buscando uma “verdade” ou uma “autenticidade” que a ocidentalização cada vez mais massiva do mundo parece ter neutralizado.

O tema se difundiu ainda em pequenos artigos, publicados em revistas acadêmicas nos últimos anos. Em “Estranhos estrangeiros: poética da alteridade na narrativa contemporânea brasileira” (2007), Rita Olivieri-Godet defende que a produção literária contemporânea reflete uma poética da alteridade. Para ela, seria uma literatura que corre, de forma labiríntica, em busca do *outro*. Para a autora, a concepção da identidade seria construída no embate com o *outro*. E, numa época de globalização, de fronteiras elásticas, de perda das essências, em que todas as culturas parecem se homogeneizar e perder suas peculiaridades mais características, a busca do *outro* aparece como uma possibilidade de definição de sua própria personalidade. Haveria uma tentativa não de mapear o mundo ou culturas, mas a si mesmo.

Recorrer a alguns textos produzidos pelos etnógrafos para analisar os romances de Bernardo Carvalho e Martín Caparrós, parece um bom caminho não apenas pela tendência apontada por críticos acima, que detectam reflexões e preocupações comuns entre as duas áreas. Bernardo Carvalho foca sua história nesse campo do conhecimento, nesse profissional especializado em falar sobre o *outro*, em analisar o exótico e desvendar as culturas vistas como curiosas ou diferentes, incluindo questões que passaram a preocupar a antropologia ao longo do século XX e que foram responsáveis por toda uma reformulação desse campo do pensamento, relacionadas, entre outras coisas, a dilemas da representação, numa época em que o próprio conceito de representação entra em crise. Seu

protagonista, tenta desvendar esse mundo do *outro* e só consegue analisar sua própria história e condição.

Da mesma forma, o Martín Caparrós-personagem tenta atingir a realidade dos imigrantes que entrevista ao longo de sua viagem, mas só consegue atingir este *outro* de forma superficial e se prende nas reflexões de seu trabalho em movimento, na viagem acelerada que influencia a vida, a condição desse escritor contemporâneo. Levar em conta toda a reformulação que ocorreu na antropologia durante a segunda metade do século XX, é pensar em como esse campo do saber se transformou, dos primeiros estudos antropológicos, influenciados pelos processos colonialistas, até as reflexões mais atuais, que levam em conta o panorama do mundo contemporâneo. Um percurso similar ao que fiz ao refletir sobre os textos de deslocamento contemporâneos e o que eles procuram dizer sobre ser um escritor argentino e brasileiro no mundo atual.

As origens da antropologia remetem às narrações de terras distantes escritas por viajantes europeus dos séculos XVI a XVIII. Até o século XIX, etnografia e antropologia eram atividades diferenciadas, a primeira consistia na coleta de dados e a segunda na sua análise e elaboração. Antropólogos como Franz Boas e Malinowski acabam com essa diferenciação, unindo na mesma pessoa etnógrafo e antropólogo. Mas, ao longo do século XX, novas e radicais transformações ocorrem. Diversas mudanças no mundo influenciam e acarretam reformulações nesse campo do saber.

O antropólogo Clifford Geertz reflete sobre estas transformações no livro *Obras e vidas – O antropólogo como autor* (2002). Nos textos, analisa o papel do etnólogo em dois momentos: no “Estar aqui”, escrevendo e publicando o material da pesquisa de campo; e no “Estar lá”, em contato direto com o outro, recolhendo dados. Analisar estes processos faz com que ele reflita sobre o que acontece com a realidade observada quando esta é deslocada de seu espaço, retirada de um contexto e inserida em outro, o acadêmico, preparado para analisá-la. A crise das grandes certezas, a vida em metrópoles globalizadas e de fronteiras flexíveis, que facilitam o ir e vir de diferentes culturas, entre outros motivos, fizeram com que os antropólogos passassem a questionar seus métodos de análise do *outro* e tentassem se distanciar da etnografia clássica, nascida com os processos colonialistas. Mudou a forma de pensar e agir das pessoas ao longo do tempo e é

natural que a antropologia, que estuda este homem, tentasse acompanhar estas transformações.

Os relatos escritos sobre as pesquisas de campo passaram a ser largamente questionados a partir de meados do século XX. “Se percebe que eles são construídos, e construídos para persuadir” (Geertz, 2002, p.181), afirma Geertz sobre estes. Desde a possibilidade de narrar o *outro*, de enxergá-lo com os olhos impregnados de sua própria cultura, analisando-o segundo suas ideias de mundo, até o quanto de ficção aparece quando a realidade é deslocada de seu contexto e se há métodos, como os dialógicos, que possam ser mais fieis à verdade dos fatos do que outros. Vários pontos foram levantados neste sentido e estudos produzidos.

Em “Sobre a autoridade etnográfica” (1998), James Clifford delimita que estas novas concepções de pesquisa de campo se estabeleceram entre 1900 e 1960, mudando os trabalhos da antropologia americana e europeia. A etnografia está imersa na escrita, já que é preciso traduzir a experiência em palavras, e a ideia de que todas as descrições não conseguem ser isentas, de que elas trazem o traço de quem fala e não daquilo ou daquele que está sendo descrito, empurrou alguns estudiosos da área a pensar no desenvolvimento de um método denominado auto-etnográfico. Defender a produção de auto-etnografias é, de certa forma, assumir ainda que quem fala, necessariamente, apresenta um ponto de vista em relação a uma realidade e não uma verdade totalizadora.

Todas essas discussões ainda ganham mais questionamentos a partir de reflexões como a de James Clifford em *Routes* (1997). O autor reflete sobre o trabalho do antropólogo no fim do século XX, um intelectual que viaja com o intuito de desvendar o *outro*, uma cultura exótica, distinta da que pertence. Se a cultura contemporânea é feita de movimentos, culturas que se contaminam em viagens constantes, trocas cada vez mais rápidas de informação, qual seria o lugar desse intelectual com a função de definir outros? Se o conceito de casa não pode mais ser definido com regras estáticas e bem desenhadas, onde ele pode se localizar? Segundo Clifford de onde você vem é uma pergunta que, a partir do fim do século XX, deve ser substituída por: entre que lugares está você? Um discurso que cada vez tem menos um lugar de origem e se localiza em um meio, borrado por culturas, com características mescladas, sempre em transição e movimento. Clifford, porém, acredita que o objetivo desse viajante, já sem lugar de origem, com a consciência de sua impossibilidade de retratar uma realidade com

fidelidade, ainda pode se apoiar em uma certeza: seu objetivo ao optar pelo deslocamento, mesmo que este não se concretize ao longo da viagem, ainda é vivenciar uma experiência ou adquirir um conhecimento. Existe a ânsia de obter algo que move esse viajante.

A viagem é um termo inclusivo que abarca uma ampla gama de práticas, mais ou menos voluntárias, de deixar “a casa” para ir a “outro” lugar. Este deslocamento tem o propósito de um ganho – material, espiritual ou científico – e envolve a aquisição de um conhecimento ou a vivência de uma experiência (excitante, edificante, prazerosa, expansiva, de estranhamento)¹. (Clifford, 1997, p.66)

Mas, apesar da desconfiança em relação a um discurso que busca retratar a realidade, da constatação de que vivemos uma cultura borrada de influências, de fronteiras porosas e já sem um lugar de origem tão definido, ainda há na fala de Clifford a exaltação da experiência. Uma experiência, porém, que aparece apenas na intenção de quem viaja, a vontade de vivenciar algo, ou a simples intenção do movimento, de passar pela experiência do deslocamento, mas já impossibilitada de ser transmitida a outro através do papel. Uma experiência que estimula a busca, assim como a tentativa de captar o mundo do outro estimula as buscas dos autores-personagens de *Una luna e Nove noites*.

Antes de mergulhar nas histórias me lembrei mais uma vez do artigo de César Aira, “Exotismo” (1993), citado no primeiro capítulo desta pesquisa. Ao analisar os relatos de viagem, César Aira destaca apenas dois, levando em conta as motivações do autor, associadas às leis de mercado: aquele que explora o exotismo dos lugares visitados para atrair um maior número de leitores ávidos por uma cultura diferente e aquele que usa a paisagem de um país distante apenas como mais um dos elementos de uma história. O primeiro, segundo o autor, reforça o ponto de vista de quem fala, ao tratar o *outro* como exótico e se prender na diferença. Seria como se estivessem mais associados às reflexões dos primeiros viajantes, aqueles que viam o outro a partir de sua própria cultura, e julgavam de acordo com o seu ponto de vista e modo de vida. Mas esta atitude adotada no

¹ Minha tradução para: “El viaje es un término inclusivo que abarca un amplio rango de prácticas, más o menos voluntárias, de dejar “la casa” para ir a “otro” lugar. Este desplazamiento tiene el propósito de una ganancia – material, espiritual o científica – y involucra la obtención de un conocimiento o la vivencia de una experiencia (excitante, edificante, placentera, expansiva, de extrañamiento)”. (Clifford, 1997, p.66)

mundo de hoje teria outra intenção: para Aira, o principal objetivo desse tipo de relato é atender às leis de um mercado competitivo, preocupado em vender os livros que produz. Atrair, chamando atenção para o exótico, aquilo que se diferenciaria dentro de um panorama cada vez mais homogêneo. Afinal de contas, a alteridade continua existindo, mas parece cada vez mais difícil encontrar culturas isoladas, que não sofram influências do Ocidente, ou revelar aspectos desconhecidos de determinada região, numa época em que as mais diferentes informações, sobre os lugares mais distantes, circulam com facilidade por meios como a internet. Escrever uma história com o intuito de revelar em detalhes um mundo outro, atrairia uma fatia do público leitor, ávida por informações como estas.

O segundo tipo de relato de viagem destacado pelo autor trabalha de forma similar a de Montesquieu ao escrever as suas *Cartas Persas*: preocupado não em relatar os pontos exóticos do país em questão, mas usando a viagem e a trajetória como elementos para pensar a escrita ou qualquer outro tema tratado pela trama. A viagem, nos dois casos, estaria associada a estratégias de escrita: ou tirando proveito das paisagens do caminho para atender a demanda do mercado e vender livros, ou fazendo desta um elemento da história, reforçando a ficção e facilitando a discussão de ideias que o autor tem a intenção de pensar ao longo da trama. Aira propõe que as duas visões podem servir para pensar o papel do escritor nos dias de hoje. Segundo ele, se espera do escritor e da sua escrita sempre uma inovação (essa é uma questão moderna e das vanguardas), que subverta padrões vigentes, mas, num mundo como o contemporâneo, a inovação pode estar presente justamente na tentativa de não quebrar padrão algum. Se o que se espera dele é que apresente novidades, não estaria indo contra todas as expectativas se não apresentasse nenhuma?

Um personagem que viaja, se desloca além das fronteiras, e não tem nada para contar de sua experiência ou nada a descrever sobre as paisagens que avista não seria, de certa forma, uma quebra a este padrão esperado? Da mesma forma, pensando nos dois romances que me propunha analisar, utilizar elementos autobiográficos para criar uma trama que não pretende recontar aspectos da vida do escritor, mas ressaltar uma busca, ou usar aspectos da etnografia não para atingir o *outro* e, sim, para promover um retorno a si próprio pela mediação do *outro*, não seria uma forma de ressaltar e pensar sobre a figura do escritor nesse

mundo contemporâneo? Afinal, a figura do escritor representada aparece ao fim como uma espécie de exemplo de toda uma categoria, de toda uma gama de escritores em movimento, inseridos nesse mercado globalizado, viajando a trabalho em busca de algo que eles não sabem bem explicar. Viajam para quê? Buscam o quê? Justificam com o dever de buscar a verdade do *outro*, mas acabam apenas se deparando com sua própria condição e história. Não nos levariam a pensar sobre o lugar do autor latino-americano nesse mundo contemporâneo, globalizado?

De qualquer forma, já é possível notar que utilizam o diário de viagem apenas no formato, mesclando, assim, os dois modelos propostos por Aira: além de atrair o leitor com a imagem de uma cultura distinta, usar as paisagens diferentes apenas como uma moldura para falar de questões outras, relacionadas à cultura e literatura contemporâneas.

E, então, com estas questões na cabeça, mergulhei primeiramente na escrita de Bernardo Carvalho.

4.2.

Bernardo Carvalho e seus relatos de viagem

Antes de embarcar para a Argentina fiquei meses perseguindo Bernardo Carvalho. O autor havia lançado seu último livro: *O filho da mãe* (2009), um relato que se passa em São Petesburgo e fala do cruzar de fronteiras em plena guerra da Tchetchênia. O romance faz parte ainda do projeto Amores Expressos, que convidou autores a passar um mês em diferentes cidades do mundo, e escrever um romance que se passasse no lugar visitado. No ano de lançamento do livro, então, Carvalho estava numa maratona de entrevistas e bate-papos com leitores. Fui a vários, escutei sempre as mesmas perguntas e respostas que se repetiam e pareciam quase decoradas pelo autor, para atender a demandas sobre temas sempre iguais.

Entre estas questões tantas vezes repetidas, estava a que mais me interessava. Mediadores e leitores perguntavam o porquê de, a partir de determinado ponto de sua carreira, o autor ter optado por escrever livros que

podem ser considerados relatos de viagem, que sempre tratam do deslocamento e do cruzar de fronteiras, histórias que se passam, na maioria das vezes, em terras distantes. *Nove noites* (2002), *Mongólia* (2003), *O sol se põe em São Paulo* (2007) e *O filho da mãe* (2009), seus últimos quatro romances, se passam numa tribo exótica no meio da Amazônia, na Mongólia, no Japão e em São Petersburgo, respectivamente.

Em *Ficção brasileira contemporânea* (2009), Karl Erik Schollhammer reforça, levando em conta os romances de 2002, 2003 e 2007: “Nos três últimos romances de Bernardo Carvalho, um tema tem se repetido insistentemente: a ficção tem agido como construção de uma relação com o outro até o limite de sua possibilidade, na forma de uma procura além dos limites da cultura ocidental.” (Schollhammer, 2009, p. 121).

Nascido em 1960, no Rio de Janeiro, jornalista, com um currículo que inclui passagem pela redação da *Folha de São Paulo* e períodos como correspondente em Paris e Nova York, Bernardo Carvalho é autor de dez livros, elogiado e estudado pela crítica e apontado por muitos como um dos principais escritores brasileiros contemporâneos. Antes da escrita do premiado *Nove noites*, que revelou uma mudança em sua obra, seus romances (para explicar a questão de uma forma bastante resumida) tinham tramas mais labirínticas, mais focadas na linguagem e menos na história. Em *Contemporâneos* (2008), Beatriz Resende define o autor da seguinte forma: “Se aindaoubessem classificações ou rótulos para um autor definitivamente consagrado como Carvalho, eu diria que se trata, por excelência, de um defensor da literatura de ficção, e ainda de um romancista a ser apreciado especialmente pelos viciados em ficção (Resende, 2008, p.90)”.

Durante uma palestra no Fórum de Ciência e Cultura, em 7 de julho de 2009, Bernardo Carvalho reforçou esta opinião e reafirmou o que havia dito durante a Festa Literária Internacional de Paraty (Flip) do mesmo ano. O escritor, assim como muitos críticos e estudiosos de sua obra, também nota uma diferença de estilo entre os seus livros *Teatro* (1998), *As iniciais* (1999) e *Medo de Sade* (2000), considerados por ele como uma espécie de trilogia, com estruturas narrativas em espelho, e sua produção posterior. Segundo Carvalho, um dos motivos da mudança seria uma espécie de tomada de consciência de que o mercado literário mundial daquele momento vivia da não-ficção, atendendo a um público que se interessava por histórias reais. Foi quando resolveu atender aos

anseios desse público de forma perversa: desenvolveu um romance que se parecia como uma grande reportagem, baseado em uma história real e escrito a partir de suas experiências, mas que acabava defendendo a ficção. O intuito se repetiu nos seus romances seguintes, porque ele ainda não acreditava ter atingido seu objetivo. “Vi que as pessoas liam o *Nove noites* como se fosse autobiográfico, de jornalismo, e o *Mongólia* como se fosse um diário de viagem real (...) Fiz *O sol se põe em São Paulo* como se fosse uma militância pela ficção” (Carvalho, 2009, <http://tv.ufrj.br/fcc/>), afirmou.

A declaração parece explicar a motivação do autor ao passar a escrever espécies de relatos de viagem que promovem sempre um jogo entre real e ficção. São romances que reforçam a ficção, como se esta “vencesse”, ao dar sentido à toda a história.

Nove noites, *Mongólia* e *O sol se põe em São Paulo* desenvolvem uma busca pela verdade, por uma verdade pertencente a um *outro* e nunca atingida. Uma procura que envolve os personagens da história, mas também se refere à relação entre o autor e seus leitores ou, generalizando a questão (já que a obra acaba levando a reflexões como esta), entre os autores e o público de seus romances. Isso, ao incluir alguns elementos da vida do escritor ao longo da obra, fotos nas orelhas dos livros comprovando a estada do autor nos lugares mencionados, misturando personagens históricos com outros inventados.

Em *Mongólia*, por exemplo, um diplomata recém-chegado à China é enviado à Mongólia atrás de um jovem fotógrafo brasileiro desaparecido no ano anterior. Ao descobrir a identidade do procurado, o diplomata fica perturbado, tenta recusar a tarefa, mas seus apelos são inúteis e a missão é mantida. Só ao final, o leitor vai descobrir o porquê de tamanha perturbação, uma inesperada ligação entre o funcionário da embaixada e o fotógrafo perdido.

Deparamo-nos com dois diários que se alternam nas páginas do livro: o escrito pelo desaparecido e que parece a única pista para encontrar seu paradeiro em meio ao deserto e o que o diplomata vai escrevendo durante o percurso. A estes escritos se soma ainda outro. O romance que lemos teria sido escrito pelo próprio diplomata, anos depois, ao se deparar com uma notícia no jornal sobre a morte de um colega dos tempos em que serviu em Pequim, justamente o que o incubiu do serviço de busca na Mongólia. O choque da notícia o faz revolver os escritos do passado e, juntando as peças, escrever o romance há tantos anos

desejado. Só neste momento o narrador concretiza o desejo de toda uma vida e se transforma em escritor. Uma escrita que só se concretiza frente a um *outro*, motivada por outro. Motivação que se repete em cada um dos romances de viagem citados. A busca que, ao final, acaba levando à origem. O funcionário descobre que o fotógrafo perdido é seu irmão há tantos anos desgarrado. A procura pelo outro que acaba levando a ele mesmo, esclarecendo suas origens, iluminando pontos obscuros de sua vida, concretizando sua escrita.

Além das paisagens descritas no decorrer da trama, vemos a rotina dos nômades do deserto de Gobi. O nomadismo do povo representando como uma falsa ideia de mobilidade. As pessoas estão sempre fazendo as mesmas coisas, repetindo movimentos. Eles se movimentam para manter a tradição, para continuar sempre no mesmo lugar, para manter a estabilidade. Mudar, pegar desvios, nessa cultura, significa o perigo e pode representar o fim.

É essa também a cultura dos nômades. Apesar da aparência de deslocamento e de uma vida em movimento, fazem sempre os mesmos percursos, voltam sempre aos mesmos lugares, repetem sempre os mesmos hábitos. O apego à tradição só pode ser explicado como forma de sobrevivência em condições extremas. A ideia de ruptura não passa pela cabeça de ninguém. As estradas só se tornam estradas pela força do hábito. O caminho só existe pela tradição. É isso na realidade o que define o nomadismo mongol, uma cultura em que não há criação, só repetição. (Carvalho, 2003, p.138)

Nada é o que parece à primeira vista. O deslocamento é necessário para que tudo continue da forma como está. A liberdade do nomadismo se revela tradição e permanência e observar os costumes não é o mais relevante sobre a cultura local e, sim, observar as pessoas e como mantêm alguma individualidade diante das rígidas regras da sociedade. A busca pela verdade procede da mesma forma. Os diários que não traduzem os percursos verdadeiros e que só fazem sentido na ficção, quando, anos depois, o ex-funcionário os reúne na composição do seu romance.

O registro das fotografias também. Segundo Roland Barthes, em *A câmara clara* (1993), a fotografia tem o poder de imobilizar o referente, isolando-o do movimento do mundo. Mas a duplicação, que representa a imagem, é suficiente para revelar o real? Em determinado trecho do livro, o diário do fotógrafo revela: “O que se vê não se fotografa” (idem, p.148). A impossibilidade de captar toda aquela realidade numa única imagem. Da mesma forma, na orelha de *Mongólia*,

vemos Bernardo Carvalho no deserto de Gobi, ao fundo, uma barraca de camping. O percurso feito pelos personagens, presumivelmente, é o mesmo que o escritor realizou para escrever o livro. O livro que lemos e que, dentro da trama, foi escrito pelo ex-diplomata, é o que Bernardo Carvalho produziu depois da experiência, com seu nome na capa e a palavra romance destacada em letra de imprensa. A viagem, explica a biografia do autor que acompanha o exemplar, foi realizada em 2002, graças a uma bolsa criada pela editora portuguesa Livros Cotovia e pela Fundação Oriente, de Lisboa. Novamente temos elementos da vida do autor misturados com a trama do romance, características reais (como as descrições da paisagem) mescladas com uma história ficcional e, ao final, toda a busca se revela ficção, a vitória é da ficção. O produto final é um livro com a palavra romance destacada na capa. O relato de viagem aparece como uma moldura, para refletir questões outras, como as diásporas dos sujeitos na busca a si mesmo. Todos os deslocamentos e a busca pelo outro só leva o indivíduo a si mesmo: o fotógrafo a se deparar com seus fantasmas, o funcionário da embaixada a encontrar suas origens, os povos nômades a repetir sua história e perpetuar sua tradição, o escritor a encontrar sua ficção.

Em *O sol se põe em São Paulo* (2007), temos a cidade onde vive o escritor, São Paulo, como pano de fundo, com seus conflitos, violências e poluição; fatos históricos, misturados a citações literárias. Tudo junto formando um contexto ficcional onde a diferenciação do que é real e do que é ficção passa a ser algo sem importância. Novamente, temos como narrador do romance um escritor frustrado que, graças a demanda do outro, consegue escrever seu primeiro romance e encontra a sua ficção.

A dona de um restaurante japonês aborda um cliente, um publicitário desempregado e desiludido, tarde da noite em seu estabelecimento e o incumbe de escrever uma história envolvendo um triângulo amoroso e que se passa no Japão durante a Segunda Guerra Mundial. Atrás de pistas, o narrador-publicitário-agora-escritor viaja até o Japão e se depara com duas histórias: a do triângulo, que ao final se descobre que tem a própria dona do restaurante como uma das protagonistas, e a de si próprio, já que ele também é descendente de japoneses, uma origem nunca assumida e sempre negada, mas que marca sua história e família. O que escreve é a história de uma gente que já “não cabia em lugar nenhum” (Carvalho, 2007, p.109). Como os imigrantes japoneses em São Paulo,

como a própria dona do restaurante que reproduzia o seu Japão natal na terra distante, criando, para além dos muros de sua casa, uma atmosfera idêntica à japonesa, reproduzindo a arquitetura, os costumes e a natureza locais.

Era uma sensação de horror, de não caber neste mundo e de já não ter os meios, nem materiais nem imaginários, de escapar a ele. O mesmo desespero que eu reconhecia em alguns dos prédios de São Paulo. Uma modernidade de fantasia, deformada, a materialização impotente de querer se imaginar num outro lugar mas já não saber como retornar a ele. (idem, p.28)

Ou o próprio narrador, que tentava fugir da ascendência japonesa

Durante muito tempo, eu tentei fugir como o diabo da cruz de tudo o que fosse japonês (vinha daí a minha repulsa e a minha ignorância da literatura japonesa (...). Agora, era a literatura japonesa (que eu não podia ler no original), que me assombrava como a alma penada de alguém que eu tivesse assassinado, a apontar a saída (ou a prisão) das minhas ambições pessoais (idem, p.29)

Um livro que fala das dificuldades de se compreender outra cultura, de se compreender o outro. Mas também, mais uma vez, da busca de um lugar no mundo, de um local onde seja possível se sentir integrado, adequado.

Ao lembrar de uma conversa com a irmã, ele se recorda de sua fala: “É sempre cada um por si, em qualquer lugar” (idem, p. 114). Onde está o lugar desse escritor-indivíduo? Na sua origem, no Japão que marca a sua família, os seus traços, o seu começo tardio na literatura, mas cuja falta de intimidade com a língua e a literatura não permitem que ele consiga ler as obras japonesas em sua versão original? Ou na São Paulo em que reside, desempregado, e se sentido perdido, num local onde tudo parece simulacro e a literatura se aproxima da publicidade. Segundo Beatriz Resende: “Daí em diante cabe lembrar Flaubert quando afirmava que a única forma de suportar a existência é mergulhar na literatura como numa ‘orgia perpétua’” (Resende, 2008, p.91).

Os dois romances citados acima, juntamente com *Nove noites*, formam uma espécie de trilogia onde as mesmas questões são exploradas e as mesmas perguntas se repetem em tramas cada vez mais intrincadas. Mas em *Nove noites*, as buscas do personagem-etnólogo da história, do autor-repórter-narrador, e do leitor do romance me parecem ainda mais exploradas, assim como a relação com o outro no contexto da viagem e do deslocamento, até por se tratar de um relato envolvendo o mundo da antropologia e as descobertas etnográficas.

Por isso, resolvi me aprofundar e me deter ainda mais nessa história.

4.3.

Nove noites em quatro horas entre Rosario e Buenos Aires

“O paradoxo consiste em que não se pode chegar suficientemente próximo do outro sem se tornar, também, um outro”
Diana Klinger, 2007, p.147

“O escritor quer encontrar o outro e, por isso, está condenado a ultrapassar fronteiras. Como diz Blanchot, em *Espaço literário*, a palavra é errante e o escritor está condenado a ser errante”.
Atiq Rahimi, Flip 2009 (3 de julho de 2009)

Ainda não entendi bem, como consumidora, como funciona a circulação de livros na Argentina. Mas, dos livros que me interessa comprar, encontro pouquíssimos em Rosário. Quando digo para algum atendente que os títulos que procuro são de 2000, ou algo por volta disso, sempre me respondem que são livros velhos, que já estão esgotados ou fora de circulação. A vida útil dos exemplares parece curta por aqui, salvo os clássicos, como Borges, Cortázar, Arlt, que são sempre procurados e, por isso mesmo, não deixam as prateleiras. Por esse motivo, planejei uma viagem curta para Buenos Aires. Vou atrás das famosas livrarias de lá, dos sebos, cafés... São apenas quatro horas de ônibus de Rosário até a capital. Mal sento em minha poltrona (como são confortáveis! Reclinam quase que por inteiro!), abro meu exemplar de Nove noites.

Em 2002 o escritor e jornalista Bernardo Carvalho publicou o romance *Nove noites*. Nos agradecimentos da obra, afirma: “Este é um livro de ficção, embora esteja baseado em fatos, experiências e pessoas reais. É uma combinação de memória e imaginação – como todo romance, em maior ou menor grau, de forma mais ou menos direta” (Carvalho, 2002, p.151). Na história, um jornalista lê um artigo escrito por uma antropóloga no jornal *Folha de S.Paulo* e fica obcecado com um personagem que ela apenas cita no texto: o etnólogo americano Buell Quain, que, aos 27 anos, em 1939, teria se matado no meio da floresta, enquanto voltava de um período de pesquisas numa tribo brasileira. O que leva o narrador a cruzar fronteiras atrás da verdadeira causa da morte, ninguém sabe.

Para quem pergunta, usa a desculpa (assumida como tal) de que está escrevendo um livro. Mas ele coleciona entrevistas, faz viagens, reúne fotos do período (algumas ilustram a edição), recolhe cartas. Algo parecido com o que o próprio escritor Bernardo Carvalho deve ter feito ao reunir informações para escrever o romance. Quando um índio insiste em saber o que tanto ele quer com o passado, o narrador reflete:

As minhas explicações sobre o romance eram inúteis. (...) 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. (Carvalho, 2002, p. 86)

O trajeto do narrador e o do autor se confundem. Personagens reais, como o próprio Buell Quain e o antropólogo Lévi-Strauss, se misturam a outros inventados. Pistas concretas como fotos estão juntas com outras criadas. O material da pesquisa só consegue contar uma história que faça sentido no conjunto, mesmo assim, o leitor monta uma trama cheia de lacunas, preenchidas com a imaginação. No fundo, como diz o próprio escritor nos agradecimentos, é tudo ficção. Ou como repete seu narrador: “no final seria tudo inventado”.

Muito diferente dos relatos de viagem dos viajantes naturalistas, as provas, experiências e fatos apresentados não chegam para garantir certezas, mas, ao contrário, para gerar desconfiança e dúvidas. Não há como saber onde começa a ficção e onde termina a realidade. Característica que vai de encontro com as próprias aspirações do narrador do romance, já que tudo o que ele tenta descobrir, do início à última página do livro, é a verdade, o verdadeiro motivo da morte do antropólogo.

O etnólogo, que vem ao Brasil investigar o outro, acaba, décadas depois, virando objeto de análise, se transformando no outro de uma nova investigação. Na hora de acompanhar esta pesquisa de campo, o leitor se depara com uma série de questões que instigam antropólogos, métodos questionados por etnólogos contemporâneos, mas que encontram eco em diferentes campos do pensamento e da arte. Como falar do outro com fidelidade, sem julgá-lo a partir de uma determinada cultura? Existe a possibilidade de escrever uma história sem que traços do autor fiquem respingados no texto? Existem métodos mais fidedignos,

como os que abrem espaço para o diálogo? É possível trazer à tona a realidade, sem que a ficção venha junto? Existe esta realidade?

Nove noites trabalha com uma profusão de pontos de visita que, mesmo reunidos, nunca se transformam numa verdade total. E leva o leitor a pensar em questões que não incomodam apenas a quem realiza trabalhos de campo, mas que aparecem refletidas também na produção literária contemporânea. Flávio Carneiro, em *No país do presente* (2005), defende uma literatura brasileira que reflete os anseios de sua época. Por isso, num período pós-utopias e em que a repressão e a ditadura, que marcaram os textos da década de 70, deixam de assombrar, haveria uma reviravolta para a escrita da intimidade, caracterizada pelo detalhe, pelas verdades relativas, pela incompletude... “São marcas de uma época que já não acredita em verdades absolutas, em esquerda e direita, tradição e ruptura como conceitos fechados, preestabelecidos... consciente de seu papel relativo num mundo de verdades relativas” (Carneiro, 2005, p.28).

Em *Nove noites* (2007), o autor apresenta personagens que se deslocam no espaço e no tempo em busca de respostas que nunca chegam, que realizam relatos de viagem que praticamente ignoram as paisagens que visitam. Protagonistas que cruzam fronteiras atrás de uma sensação de pertencimento que não encontram onde vivem e talvez possa estar escondida em lugares exóticos e distantes, totalmente diferentes da cultura a qual pertencem. A trajetória do protagonista já foi percorrida pelo autor da obra e uma foto de Bernardo Carvalho na orelha da publicação, ilustrando o texto que conta sua biografia, comprova as semelhanças. Que busca é essa que os personagens de Bernardo Carvalho realizam e que, apesar dos muitos trajetos percorridos e das longas viagens, parecem ver sempre o mesmo no constantemente diferente? Se como afirma Flávio Carneiro os textos apresentam marcas de sua época, que espécie de vestígios essas trajetórias contemporâneas poderiam representar?

“Isto é para quando você vier” (Carvalho, 2002, p.6). A frase abre o livro e a longa carta escrita pelo engenheiro Manoel Perna, que se tornou amigo do antropólogo e, por morar em Carolina, cidade próxima à tribo Krahô, foi dos últimos a estabelecer contato com ele. Nela, um Manoel Perna já idoso, mas ainda impressionado com a morte trágica do colega, escreve contando os detalhes do

período em que estiveram juntos. Foram apenas nove noites, mas cheias de confidências e histórias.

Perna se diz portador de uma oitava carta escrita por Buell momentos antes de se matar (ele escreveu sete, dirigidas a parentes e orientadores), que acabou escondendo de todos, para manter a integridade dos índios e do amigo morto. Nesta carta secreta estaria todo o segredo, a verdade. O relato preencheria todas as lacunas que as demais informações coletadas pelo narrador não conseguiram, que as dezenas de entrevistas, viagens, fotos e cartas recolhidas não deram conta. E, o principal, responderia, de forma inequívoca, o que toda pesquisa não conseguiu: por que Buell Quain se cortou e se enforcou diante das súplicas e do horror de dois índios que o acompanhavam na viagem de volta da aldeia para Carolina?

Buell era orientando da antropóloga americana Ruth Benedict, amante de Margaret Mead e seguidora de Franz Boas, considerado o pai da antropologia americana. Em território brasileiro, estava sob a responsabilidade de Heloísa Alberto Torres, diretora do Museu Nacional por 17 anos. Manteve uma relação de amizade com a etnóloga americana Ruth Landes, que estudava as relações raciais entre os brasileiros, e com quem trocou cartas falando sobre os jogos de poder e censura no Brasil da década de 30 e suas sensações negativas frente a uma tribo de índios que ele não conseguia entender ou se identificar. “Encontrei um grupo de índios krahô e eles parecem pavorosamente obtusos. Têm cortes de cabelo engraçados, furam as orelhas e continuam sem roupas nas cidades” (Carvalho, 2002, p.26). Estabeleceu longas conversas com Lévi-Strauss, quando este esteve em Cuiabá, em 1938.

Fora os nomes reais e os fatos verídicos sobre a morte de Quain no meio da floresta, que qualquer pesquisa despreziosa na Internet pode comprovar, a edição ainda vem ilustrada com fotos. Em duas delas, colocadas lado a lado, vemos o perfil e o rosto do etnólogo em close. Em outra, um grupo de profissionais com os quais o americano estabeleceu contato, como Ruth Landes, Heloísa Alberto Torres e Lévi-Strauss, posa sentado num recanto do Museu Nacional. Frente a esta, o narrador afirma:

Todos os fotografados conheceram Buell Quain, e pelo menos três deles levaram para o túmulo coisas que eu nunca poderei saber. Na minha obsessão, cheguei a me flagrar várias vezes com a foto na mão, intrigado, vidrado, tentando em vão

arrancar uma resposta dos olhos de Wagley, de dona Heloísa ou de Ruth Landes. (Carvalho, 2002, p.28)

No trecho acima, está retratada a ansiedade e a urgência do narrador em descobrir a verdade escondida por trás das aparências, a realidade que a imagem dos corpos e as notícias frias dos jornais não puderam transpassar. Ele colhe todo tipo de material, como um viajante naturalista que recolhe amostras por onde passa, mas o resultado parece ser o contrário. Apesar de o livro apresentar documentos, fatos comprováveis e fotos, por exemplo, que poderiam enfatizar uma sensação de real, o que o narrador faz, a todo momento, é instaurar no leitor a dúvida. Cada peça que chega não reforça a veracidade do discurso ou uma determinada verdade, mas sublinha a impossibilidade de se chegar a essa verdade, em um mundo onde as certezas não podem mais existir, em que o real parece apenas mais uma construção. Fotos, entrevistas, reportagens e cartas só servem para reforçar que a realidade está inalcançável. Talvez, só pudesse estar presente numa oitava carta, escrita momentos antes da morte, ainda escondida de todos. Uma misteriosa e ainda não descoberta última peça de um quebra-cabeça que, por mais pedaços que apresente, nunca parece completo.

No texto “La vida como narración” (2003), Leonor Arfuch discorre sobre o valor da experiência num relato². Ela afirma: “a noção de ‘experiência’ aparece como testemunho subjetivo, como a mais autêntica classe de verdade³” (Arfuch, 2003, p.45). Arfuch se refere a textos baseados na vida de pessoas. Para ela, o testemunho dos que estiveram presentes na situação, e a inserção de dados reais, pessoas, fotos e fatos que realmente aconteceram, garantem um grau de veracidade à história e possibilitam a criação de personagens confiáveis.

Em *Nove Noites*, porém, os relatos se sobrepõem e parecem comprovar exatamente o contrário: a dúvida em relação ao que está sendo dito. Os nomes de personagens que existiram de fato não garantem a veracidade do que eles produziram, como cartas e textos, ou do que falaram, no caso de entrevistas. Além disso, cada experiência contada aparece apenas como um ponto de vista em relação à situação e está longe de revelar uma realidade. O artifício acaba desconstruindo o real e inserindo uma sensação de insegurança no leitor. Isto

² Vale reforçar que a experiência para Arfuch não significa o mesmo que para Benjamin.

³ Minha tradução para: “la noción de ‘experiencia’ aparece como testimonio subjetivo, como la más auténtica clase de verdad” (Arfuch, 2003, p.45).

acontece, por exemplo, no momento em que o narrador se depara com duas cartas de Buell Quain escritas sobre um mesmo assunto, mas para personagens diferentes.

O narrador-investigador descobre que Quain se correspondia com uma professora brasileira chamada Maria Júlia Pourchet. A filha ainda guardava fotos e bilhetes trocados entre os dois. Num deles, o etnólogo afirma: “Ontem à noite, fui a uma festa em homenagem a Humberto de Campos. Houve uns dez breves discursos sobre sua vida e sua obra. Fiquei espantado com o interesse que o povo de Carolina demonstra por tópicos literários.” (Carvalho, 2002, p. 25)

Basta virar apenas uma página para constatar que o relato pode mudar de acordo com o interlocutor. Para a colega Ruth Landes, ele conta: “Carolina é um lugar tedioso – analfabetos e intelectuais. Me juntei a eles numa reunião para homenagear Humberto de Campos, grande poeta do Maranhão. (...) Tudo isso podia ser muito simpático se não fosse pela pompa ridícula” (Carvalho, 2002, p.26).

Ele estaria realmente escondendo sua verdadeira opinião da professora para parecer simpático? Ou quer passar para a amiga americana uma sensação de cumplicidade, forçando uma crítica que ela, sofrendo com burocracias brasileiras, aprovaria? Não há como saber. O mesmo acontece em relação às descrições de personalidade do etnólogo. Para uns, era um homem excêntrico, que vivia escondendo que era rico e vivendo de forma simples, enquanto financiava pesquisas e jantares para amigos e autoridades. Num outro momento, é descrito como uma pessoa solitária, muito fechada, com ar de quem já viu tudo pelo mundo. Ninguém tem certeza se era solteiro ou casado, hetero ou homossexual.

O jovem antropólogo da universidade de Columbia, Bernard Mishkin, o definiu num jantar como: “Filho de pai alcoólatra, mas rico, e de mãe neurótica e dominadora. Obriga-se à homossexualidade com negros, dos quais ele tem horror. Garoto de talento, poeta”. E, quando o leitor pensa ter descoberto nova faceta de Buell Quain, mais uma peça importante aparece. O narrador acrescenta notas escritas pelo companheiro de Mishkin no jantar: “Como caluniador, não há ninguém melhor do que Mishkin” (Carvalho, 2002, p.116). Novamente, a dúvida é tudo o que resta.

O mesmo acontece em relação às teses sobre sua morte. Em algumas cartas ele revela estar com uma doença incurável e em grau avançado. O narrador-

repórter insinua que poderia ser sífilis, contraída no momento em que Buell chegou ao Brasil e se instalou numa pensão barata da Lapa. Era carnaval no Rio de Janeiro e ele passou a noite com uma negra que, por estar vestida de enfermeira, lhe passou uma falsa sensação de credibilidade. Mas, assim como a roupa pode ter sido simplesmente uma fantasia de enfermeira, a tese em momento algum é comprovada. Na carta de Manoel Perna há a insinuação de que o etnólogo pode ter acabado com a vida por complicações familiares e tenha tomado a decisão de se suicidar no momento em que recebeu no meio da mata cartas de parentes dos Estados Unidos. Parece que a mulher o havia traído com o cunhado, um índio contou. Mas, na língua da tribo, a palavra cunhado tem múltiplos significados e não foi encontrado nenhum indício irrefutável de que o antropólogo realmente tivesse uma esposa. Apresentar diálogos, documentos e entrevistas de pessoas que conviveram com o etnólogo não aproxima o narrador da verdade que tanto procura.

O texto “On dialogue”, de Vincent Crapanzano (1990), começa refletindo sobre uma carta que o escritor Rainer Maria Rilke teria enviado para a sua esposa, contando sobre o encontro que tivera com o escultor Rodin. O poeta define a situação com uma imagem: “E lá estão as línguas estúpidas, impotentes como duas pontes que passam sobre o mesmo rio lado a lado, mas são separadas entre si por um abismo. É uma pequena bagatela, um acidente, mas isso ainda separa”⁴ (Crapanzano, 1990, p.269). Rodin sem saber alemão e Rilke com seu francês precário não conseguiram se entender e a situação é usada pelo autor do texto para refletir sobre as interpretações que os etnólogos apresentam de seus trabalhos de campo. “Isso descreve muitas das situações de campo em que os antropólogos se encontram. Rilke provavelmente sabe francês melhor do que muitos antropólogos sabem a língua das pessoas que estudam”⁵, afirma Crapanzano (1990, p.269).

A barreira da língua aparece como uma primeira dúvida sobre as conclusões etnográficas, mas o texto vai além e reflete sobre teorias antropológicas que pensam formas mais eficazes de atingir a realidade do outro. O diálogo não seria mais fidedigno do que a mera fala do etnógrafo? Incluir a fala do

⁴ Minha tradução para: “And there stand those stupid languages, helpless as two bridges that go over the same river side by side but are separated from each other by an abyss. It is a mere bagatelle, an accident, and yet it separates” (Crapanzano, 1990, p.269).

⁵ Minha tradução para: “It describes many of the field situations in which the anthropologist find himself. Rilke probably knew French better than most anthropologists know the language of the people they study (Crapanzano, 1990, p.269)”.

outro no texto não seria uma forma de apresentar esta realidade sem intermediários?

O diálogo parece apontar para uma relação igualitária. Mas as análises de Crapanzano, sobre diferentes tipos de conversas adotadas por estudiosos e o trabalho de diversos antropólogos que pensam sobre esta possibilidade, questionam esta idéia. Por mais que conversas presumam a interação entre dois mundo e o entendimento verbal das diferenças, não garantem uma verdade mais pura. A própria língua do etnólogo, por exemplo, não é neutra, possui artifícios literários que mudam a fala do outro na hora da tradução e transcrição. E mesmo que a conversa tenha sido gravada, existe uma distância entre o evento, a gravação e a descrição. O autor ressalta que todo um contexto se perde ao longo deste caminho. Portanto, para ele, haveria a criação de diálogos fantasmas, produtos de reduções e reorientações pragmáticas. Determinados pontos e falas são destacados e o resultado é sempre um terceiro elemento, inevitavelmente borrado com traços de ficção. O leitor lê a sombra de uma situação acontecida. Para Crapanzano, mesmo que os dois interlocutores de uma conversa falem a mesma língua, a imagem de Rilke permaneceria: a de duas pontes que não se tocam, com um abismo no meio. Um nunca entende o outro exatamente como este pretendia se expressar.

O narrador-etnólogo-repórter da história utiliza o método do diálogo, mas, a todo momento, demonstra como a fala do outro é distante da verdade, como é impossível atingir uma realidade acontecida pelo relato de outros. Logo na segunda página do livro, um trecho da carta de Manoel Perna diz:

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. (Carvalho, 2002, p.7)

Na sua visita à tribo krahô onde esteve Buell Quain, o narrador reflete sobre a reação de um índio: “Ele queria porque queria saber a razão da minha presença na aldeia. (...) não dava para concluir se no fundo ele sabia de alguma coisa ou se não sabia de nada e estava tão curioso quanto eu” (Carvalho, 2002, p.85-86). O fundo é o lugar inatingível onde o real poderia estar escondido. Na história, a verdade só pode estar naquela carta, a oitava, a mesma que o leitor só

sabe que existe por causa do relato de Manoel Perna, da declaração do engenheiro de que escondeu este último envelope, com a resposta para o que por anos permaneceu como um mistério.

Mas, chegando quase ao fim do livro, o narrador afirma: “Manoel Perna, o engenheiro de Carolina e ex-encarregado do posto indígena Manoel da Nóbrega, morreu em 1946, afogado no rio Tocantins (...) Manoel Perna não deixou nenhum testamento, e eu imaginei a oitava carta” (Carvalho, 2002, p.119-121).

Isto é para quando você vier. É preciso que esteja preparado. Quando se sentir só e abandonado, quando achar que perdeu tudo, pense no dr. Buell, meu amigo. Em algum momento, todos se sentirão sozinhos e abandonados. Só um teste incessante aos limites do corpo pode nos dar a consciência de que continuamos vivos. Se pomos o corpo à prova, não é pelo capricho fútil de saber até onde podemos ir, não é para desafiar os limites, mas para saber onde estamos. (Carvalho, 2002, p.118)

A declaração faz parte de um dos trechos da imaginária carta de Manoel Perna, que transpassa todo o livro. E é principalmente nesta fala que acompanhamos a trajetória de Buell Quain e encontramos largas reflexões sobre sua personalidade e o que poderia tê-lo empurrado para a morte.

Buell ganhou o gosto pelas viagens aos 14 anos, quando acompanhou o pai numa reunião do Rotary Club na Europa e visitaram a Holanda, a Alemanha e os países escandinavos. Aos dezesseis, já tinha atravessado os Estados Unidos de carro. Antes de entrar na universidade, passou seis meses na Europa e no Oriente Médio, onde visitou Egito, Síria e Palestina. Num período de férias foi para a Rússia. Em 1931, embarcou por seis meses como marinheiro num vapor para Xangai. Quatro anos depois, estava em Nova York e, no ano seguinte, em Fiji. A fala de Manoel Perna caracteriza os muitos portos visitados pelo mundo como uma “busca sem fim e circular” (Carvalho, 2002, p.37). Dos Estados Unidos ele passou para a Europa, depois para locais mais exóticos e continuou sua procura entre tribos indígenas e culturas isoladas.

Quanto mais ele se aventurava pelo mundo, mais se deparava com uma solidão impossível de vencer. Das muitas características atribuídas a Buell por diferentes personagens, a única unânime é a de uma pessoa extremamente só. Era como alguém que se sentia estrangeiro no mundo, em busca de um local de pertencimento e adequação por onde passava.

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. (Carvalho, 2002, p.100)

Ele se vê de fora, uma construção sem sentido ou identificação, e quer deixar de ver e apenas ser, se sentir conectado com algo que lhe pareça real, num mundo de representações vazias.

Ao discorrer sobre tentativas de relatar experiências em narrativas autobiográficas, Leonor Arfuch, em “La vida como narración” (2003), desenvolve o conceito da solidão do existir. Para a autora, é possível compartilhar tudo com o outro, exceto o existir. A experiência, para ela, pode ser apenas narrada, mas não dividida, já que toda mensagem transmitida carrega inevitavelmente a frustração de não poder ser totalmente compreendida pelo receptor. Quem recebe interpreta de acordo com suas experiências de vida, sua cultura e suas ideias de mundo, nunca exatamente da mesma forma que o emissor pensou em transmitir. Arfuch continua sua reflexão afirmando que o relato autobiográfico poderia representar uma tentativa de sair deste isolamento. Como Sherazade faz em *As mil e uma noites*. Ela conta uma história atrás da outra para fugir da morte. Contar uma experiência seria, da mesma forma, uma maneira de sair do isolamento, adiando o confronto com esta solidão impossível de ser superada.

As reflexões de Leonor Arfuch vão ao encontro das de Vincent Crapanzano sobre o diálogo. A imagem de Rilke que Crapanzano retrata em seu texto, a de duas pontes paralelas com um abismo no meio, serviria para ilustrar também o conceito da solidão de existir desenvolvido por Arfuch. Há uma parte do outro que permanece incompreendida, mesmo que os dois interlocutores de uma conversa falem a mesma língua. Por mais que tente narrar suas experiências, elas nunca serão sentidas da mesma forma pelo receptor, que vai interpretá-las de acordo com sua própria história de vida.

Estas mesmas ideias transpassam a narrativa de Bernardo Carvalho. Cada personagem interpreta Buell Quain de uma forma diferente e, por mais que o narrador investigue, vá atrás de fatos e documentos, nunca chegará exatamente ao que sentiu e ao que pensou o antropólogo na hora de se matar. A experiência, como reforça Arfuch, pode ser apenas narrada, nunca compartilhada. As duas buscas: a de Buell por um local de pertencimento e a do narrador-jornalista pela

verdade da história estão marcadas pela solidão e pela incapacidade de atingir o outro. Quanto mais eles buscam o outro, mas se deparam com si mesmos. O leitor do livro também nunca chegará à verdade do narrador ou do etnólogo. Há uma solidão existencial inerente a todos os personagens envolvidos na história.

A trajetória de Buell relatada no livro é marcada por uma sensação de inadequação. Ainda adolescente, nos Estados Unidos, assistiu vitreado a uma história de amor no Pacífico Sul. A partir de então, o mundo parecia estar em outro lugar e era preciso ir ao encontro. Mas, uma vez entre os nativos, Quain percebe que o seu lugar também não é entre eles. Em muitos trechos do livro, aparecem cartas em que o etnólogo expressa sua falta de identificação com a tribo estudada. E, durante seu período entre os krahô, ele não produziu nada relacionado à sua pesquisa. Manoel Perna, explica: “Ele estava cansado de observar, mas nada podia lhe causar maior repulsa do que ter que viver com os índios, comer sua comida, participar da vida cotidiana e dos rituais, fingindo ser um deles. Tentava manter-se afastado e, num círculo vicioso, voltava a ser observador” (Carvalho, 2002, p.49).

O desespero e a solidão parecem estar ligados a uma busca incessante e fracassada pelo real. É para isso que a carta de Perna aponta: “Se pomos o corpo à prova, não é pelo capricho fútil de saber até onde podemos ir, não é para desafiar os limites, mas para saber onde estamos” (Carvalho, 2002, p.118). A violência contra o próprio corpo reflete uma fuga à observação de fora e uma vontade de sentir o real na própria carne. Mas quanto mais o antropólogo quer ser, sentir pertencimento, encontrar o real, mas se depara com a necessidade de seguir ficções necessárias numa vida coletiva, seja esta onde for. Quanto mais o narrador busca o real, a verdade, mais se depara com a ficção, a única a preencher o abismo entre o eu e o outro enfatizado por Rilke no texto de Crapanzano.

Numa das cartas escritas pelo engenheiro Manoel Perna, o narrador descobre uma possível explicação para que o americano tenha, ainda tão jovem, circulado pelo mundo, visitando tribos escondidas, sempre a procura de algo mais do que desvendar uma cultura diversa:

Não sei o quanto conheceu dele, muito mais que eu, não tenho dúvidas, mas seria demais lhe dizer que o dr. Buell, meu amigo, bebeu comigo e me contou que

procurava entre os índios as leis que mostrariam ao mesmo tempo o quanto as nossas são descabidas e um mundo no qual por fim ele coubesse? Um mundo que o abrigasse? (Carvalho, 2002, p.100)

No artigo “Minimizar identidades” (1999), Gumbrecht escreve em primeira pessoa e reflete sobre sua própria identidade e a sensação de não se encaixar completamente em nenhuma das culturas que perpassa. Um sotaque que permanece em todos os lugares em que circula. “Normalmente, se define o cosmopolita como o que está em casa em qualquer lugar, mas eu acho que a definição mais interessante seria o que não está em sua casa em lugar nenhum” (Gumbrecht, 1999, p.123). É como se os protagonistas em movimento da história de Carvalho (Buell Quain e o narrador que investiga sua história) se encaixassem na sua definição de cosmopolita: “o que não está em sua casa em lugar nenhum” (Gumbrecht, 1999, p.123) e caminhassem pelo mundo em busca deste lugar de pertencimento, de um local que pudessem chamar de lar.

Uma procura que alguns teóricos caracterizam como uma marca de nosso tempo. Em *Questions of travel: postmodern discourse of displacement* (1996), Caren Kaplan traça uma relação do movimento da viagem com o da cultura contemporânea e investiga como os termos viagem e deslocamento aparecem na crítica do fim do século XX. Para ela, o deslocamento se transforma quase como uma metáfora de nosso tempo, de uma época de insegurança e fluidez, em que as grandes narrativas não estão mais presentes para justificar e dar sentido às trajetórias de vida; em que, apesar da necessidade de passaportes e documentos, as identidades não estão mais sustentadas por uma nação sólida e definida. Um mundo onde tudo parece relativo.

Questões de espaço e de tempo provocam uma desestabilização das grandes narrativas e tropes, já que várias autoridades são deslegitimadas. É um “mapa” ou um “mural”? O poema de Adrienne Rich se refere a essas qualidades genéricas como “pequenas distinções”, argumentando que o ponto de vista do espectador ativo é o que importa agora.⁶ (Kaplan, 1996, p.8)

Caem as certezas absolutas e as grandes justificativas e entra a valorização das opiniões e pontos de vista. A ideia de um mapa, com a indicação dos

⁶ Minha tradução para: “Questions of space as well as time jostle with destabilizations of master narratives and tropes as various authorities become delegitimated. Is it a “map” or a “mural”? Adrienne Rich’s poem refers to these generic qualities as “small distinctions” arguing that the point of view of the active spectator is what is important now” (Kaplan, 1996, p.8).

caminhos a serem seguidos, cede lugar à fisionomia de um mural, com várias ideias sobrepostas.

Segundo a autora, a existência de muitos pontos de vista estaria reforçada em narrativas que tem a viagem e o deslocamento como parte da história. Importa, neste caso, a perspectiva de quem fala. A justificativa de uma afirmativa como esta pode encontrar sua base na crise da representação. Gumbrecht, no artigo “Cascatas da Modernidade” (1998), denuncia que a crise da representação traria uma sensação de perda de concretude ao mundo moderno, uma insegurança reforçada ainda mais a partir da segunda metade do século XX, com o desenvolvimento de novas tecnologias e realidades virtuais. A necessidade de uma presença, a tentativa de sentir este real no próprio corpo parecem estar associados a esta instabilidade da vida contemporânea. Uma insegurança que estabeleceria diferenças entre os conceitos de verdade e realidade.

“Essa nova noção de ‘realidade’, que não era mais sinônimo da noção de ‘verdade’, emergiu da mudança de visão sobre a relação entre o mundo dos objetos e o homem como seu observador” (Gumbrecht, 1998, p.160). Para ele esta questão aparece como sintoma de uma importante mudança epistemológica que se operou no final do século XIX e que se articulava no discurso filosófico como uma cisão entre estes dois conceitos. A crise da representação, o surgimento de um observador de segundo grau, que enfatizava a existência de uma multiplicidade de pontos de vista, acabava com a existência de uma verdade única.

Desde o século XIX surge um papel de observador que é incapaz de deixar de se observar ao mesmo tempo em que observa o mundo. Estas transformações acarretam, segundo Gumbrecht, em importantes transformações epistemológicas. Este observador que se vê observando tem consciência de seu próprio corpo e a ideia de que tudo depende do referencial, da posição ocupada por quem vê. Assim, “cada fenômeno particular pode produzir uma infinidade de percepções, formas de experiência e representações possíveis” (Gumbrecht, 1998, p.14). Nenhuma dessas representações seria superior a outra, o que acarretaria numa espécie de sentimento de vazio. Se existem infinitas possibilidades de representação, é possível pensar também que o referente não existe?

Esta crise da representação trouxe uma tentativa de valorização do tempo como agente de mudanças. Analisar historicamente um fato, seguindo uma

cronologia, seria uma forma de tentar conter as muitas representações que este poderia produzir. As mudanças, assim, apareceriam como uma espécie de evolução, um tempo modificando o seguinte e, assim, sucessivamente. Mas, em vez de um tempo organizado e evolutivo, o que a modernidade trouxe, com suas constantes mudanças e transformações, foi uma simultaneidade de períodos. O passado passou a ser preservado e valorizado, em detrimento de um futuro cada vez mais inseguro e ameaçador, visto como um horizonte de possibilidades indefinidas. O presente, por outro lado, se transforma num momento brevíssimo de transição, um instante, que precisa ser associado à ação. É nesta sucessão de instantes, velozes, fugazes, que, segundo o autor, o homem passa a ter que fazer suas escolhas para o futuro. Gumbrecht afirma: “Estamos longe de conceituar (para não dizer: de ter analisado suficientemente) a consequência desses colapsos conceituais. Mas podemos chamá-los, focalizando uma terceira tendência epistemológica atual, de desreferencialização” (Gumbrecht, 1998, p.24). A crise da representação traria como consequência ao homem uma sensação de perda de concretude.

Esta insegurança e falta de concretude aparece retratada no romance de Carvalho. A teia de entrevistados e documentos que falam sobre o antropólogo parecem revelar uma infinidade de pontos de vista e a observação do conjunto faz com que seja impossível eleger uma verdade única atrás dos fatos, uma causa inequívoca para os muitos acontecimentos. Sensação reforçada pelo próprio formato do romance. Em *El relato de viaje: de Sarmiento a Umberto Eco* (1998), Jorge Monteleone reforça na introdução da obra a ligação de relatos de viagem com a fluidez do mundo. Para ele, os escritos do deslocamento não deixam de ser, cada um, um ponto de vista diferente, que nunca chegará (e talvez o objetivo de alguns seja realmente este) a uma verdade única e definitiva. Uma tentativa de repetir acontecimentos que tem como resultado algo sempre diferente: por mais que se repita aquilo que se vê, o resultado é sempre alguma coisa distinta, contaminada pelo autor.

O relato de viagem supõe que nossa visão de um espaço é uma leitura que, a sua vez, produzirá outro relato possível (...) E em literatura toda repetição não produz

o mesmo, senão outra coisa: um incremento de sentido⁷ (Monteleone, 1998, p.15-16)

A trama de Carvalho leva o leitor a refletir sobre todas estas questões, num relato de viagem que ignora as paisagens atravessadas, mostra a busca solitária e obcecada de um etnólogo por pertencimento, por um lugar que revelasse uma segurança (talvez escondida numa tribo indígena de cultura intocada) que o mundo deixava de passar e uma sensação de real que já não parecia mais existir. *Nove noites* parece nos dizer que realidade e ficção se tornaram conceitos indissociáveis. Buell Quain viaja o mundo, corre atrás das culturas que poderiam ser mais puras, chega a tribos indígenas, e não consegue se livrar de ficções sociais, de ter que desempenhar papéis frente aos outros. Não consegue deixar de observar e apenas ser. O narrador, em busca obcecada pela verdade, descobre que ela só poderia estar na oitava carta, naquela imaginada. A imaginação, a ficção, é a única que pode dar sentido a uma história que chega em pedaços, fragmentos que nunca se completam.

A solidão marca ainda as duas buscas. No embate com o outro eles poderiam sentir uma sensação de pertencimento, de real, algo que definisse sua própria personalidade no mundo. Buell fracassa, se entrega. Se suicida no meio da mata, deixando para os índios, os amigos, o narrador-investigador, os leitores dos recortes de jornais que noticiaram a sua morte, a constatação deste lugar inatingível que só o próprio indivíduo pode ter acesso. A confirmação da tal solidão que Leonor Arfuch, em “La vida como narración”, cita. O tal lugar inatingível que Rilke descreveu ao comentar o seu encontro com Rodin. O que sentiu no momento da decisão? O que o levou a tirar a própria vida? Por mais que se investigue, não há como saber. Os pontos de interrogação nunca deixam de existir.

O jornalista que segue seus passos se depara apenas com recortes de sua história e, em sua trajetória solitária, encontra no embate com o outro, reflexões sobre sua própria vida. Mesmo que não desista de procurar e vá cada vez mais fundo na investigação, suposições é tudo o que pode encontrar. Todos os trajetos percorridos pelos personagens envolvidos na trama só os fazem se deparar

⁷ Minha tradução para: “El relato de viaje supone que nuestra visión de un espacio es una lectura que, a la vez, engendrará outro relato posible (...) Y en literatura toda repetición no produce lo mismo, sino otra cosa: un incremento de sentido. (Monteleone, 1998, p.15-16)”

consigo mesmos, como espelhos que se mostram em sucessão. Do autor-personagem para si mesmo. De Buell Quain para o seu rosto. Do leitor, que poderia tentar encontrar traços do autor na obra, para a constatação de sua própria condição: ser o leitor de uma obra de ficção. Tudo o que resta e o que dá sentido às buscas é a ficção.

Nesse momento o ônibus começava a entrar na cidade de Buenos Aires. Peguei minha mochila e organizei os objetos que tinha espalhado pela poltrona do lado.

4.4.

Martín Caparrós e sua hiperviagem

Encontrei Una luna em uma das muitas livrarias da rua Corrientes, em Buenos Aires. E conheci Martín Caparrós através de uma doutoranda da Universidad de Rosario. Ela me recebeu um dia em sua casa, de forma muito gentil, e me falou um pouco de sua tese, que, pelo menos à primeira vista, tinha o mesmo tema da minha, mas o foco na Argentina.

E foi nessa tarde quente de Rosario, regada a refrigerante de pomelo, que escutei um pouco sobre a obra de Caparrós e, especialmente, sobre esse livro. Não me interessei logo de início, apesar de ter escrito o nome do autor e de seu livro em meu caderno de anotações. É que em minhas primeiras pesquisas sobre ele, via seu trabalho como jornalista se destacar muito mais do que os romances e crônicas que já havia publicado.

Nascido em 1957, em Buenos Aires, Caparrós tem um perfil viajante. Já viveu em Madri e Nova York, viajou a trabalho por diversos países, e publicou cerca de vinte livros, entre romances, crônicas, crônicas de viagem, ensaios e narrativas de jornalismo literário. Foi editor de revistas e jornais argentinos importantes e encontramos sua fala em diversos meios de comunicação, opinando em entrevistas sobre os mais diferentes assuntos, do jornalismo, a condição do mundo e os problemas climáticos à pequenas iniciativas particulares... Seu trabalho o faz viajar também como autor e jornalista, convidado de feiras

literárias, ou, como no caso de *Una luna*⁸, contratado para reportar histórias passadas pelos mais diferentes recantos do mundo.

Mas me chamou atenção logo a primeira resenha que li sobre o livro no jornal *La Nación*⁹. O crítico chamava a narrativa de Caparrós de uma espécie de autobiografia em trânsito. Quando classifiquei esta obra, sem maiores rigores, optei por chamar *Una luna* apenas de uma autoficção, em que o autor conta fatos realmente vividos, entrevistas realizadas, mas de forma romanceada, mesclando muito de ficção no meio do relato, em que a viagem interior tem mais importância do que a exterior. O resultado seria uma ficção, apesar de se basear em fatos e acontecimentos reais. Não há como saber onde uma começa e a outra termina. Diversas resenhas sobre o livro, publicadas na época de seu lançamento, pensam a mesma questão, como a revista *Letras Libres* (<http://www.letraslibres.com>), que tratou do assunto na edição de setembro de 2009, levando em conta as demais narrativas do autor que tratam de viagens e deslocamentos.

A vista de cada um de seus livros de viagem – *Larga distancia* (1992/2004), *Dios mio* (1994), *La guerra moderna* (1999), *El interior* (2006) – pode-se dizer que com cada um deles vem formando um estilo pessoal, mescla de muitos estilos, e uma voz única que dá forma a uma espécie de novo-novo jornalismo (...) Um escritor que reinventou a crônica jornalística para fazer desta algo maior, mais ambiciosa e que possa - por fim – equiparar-se com o romance.¹⁰ (García, 2009, <http://www.letraslibres.com/index.php?art=14045>)

⁸ Em 2010, Caparrós lançou outro diário de uma hiperviação, dessa vez, discutindo as questões climáticas. *Contra el cambio: Un hiperviaje al apocalipsis climático* (2010) é um recorrido por países como Brasil, Nigéria, Marrocos, Mongólia, Austrália, Filipinas, Estados Unidos, entre outros, que sofrem com a ameaça climática, mesclando a crônica e o ensaio. Em entrevista durante o Festival Vivamérica, realizado na Espanha em outubro de 2010, o autor afirmou que o livro partiu de uma espécie de volta ao mundo que realizou em 2009 e que o relato busca responder a questão: Por que a ameaça climática se transformou no grande tema de discussão nos últimos anos, uma das questões mais urgentes em um mundo em que milhões de pessoas passam fome e morrem todos os dias? A entrevista pode ser assistida no site: <http://www.fnpi.org/noticias/noticia/articulo/contra-el-cambio-de-martin-caparros/>.

Apesar de refletir sobre a viagem e a qualidade do deslocamento no mundo contemporâneo em vários trechos (“Deshacer las distancias, descomponerlas en horas en el aire, una comida, una película, los perfumes sin tax, un sueño, algún susto, las incomodidades, el arrepentimiento, ya vamos a iniciar nuestro descenso: el hiperviaje” (Caparrós, 2010, p.141)), o livro discute o tema recorrendo a pesquisas e estudiosos, além de recolher histórias associadas à questão pelos países que visita (“Está claro: la peor amenaza para cualquier ecosistema sigue siendo el hombre, lo cual no nos autoriza a suprimirlo inmediatamente. Las grandes instituciones que hacen esas cosas calculan que hay mil millones de personas con hambre. Y eso es muy malo para el medio ambiente” (idem, p. 143)).

⁹ Resenha sobre o *Una luna*, no jornal *La Nación*, disponível em: http://www.lanacion.com.ar/nota.asp?nota_id=1131239 (última consulta em outubro de 2010).

¹⁰ Minha tradução para: “A la vista de cada uno de sus libros de viajes – *Larga distancia* (1992/2004), *Dios mio* (1994), *La guerra moderna* (1999), *El interior* (2006) – puede decirse que

Mas talvez a única forma de realmente não cometer equívocos na classificação seria chamar o livro simplesmente de um diário de uma hiperviagem. Na resenha para o *La Nación*, o autor do texto, Leonardo Tarifeño, afirma:

Nestas páginas, a geografia se evapora e sugere que o único lugar possível é a literatura, regresso desejado de tantos cartões de embarque e último encantamento contra um mundo irreconhecível. Invaso pela nostalgia e com o ânimo disposto a subir ao severo anel da autocrítica, o autor anseia pela época em que “deslocarse requeria certo esforço” e sente falta dos bons tempos que se foram, em que viajar despertava mais intrigas culturais do que dúvidas existenciais.¹¹ (Tarifeño, 2009, http://www.lanacion.com.ar/nota.asp?nota_id=1131239)

As reflexões sobre a viagem nos dias de hoje, os compromissos de trabalho aos quais o autor precisa se submeter e os deslocamentos no mundo contemporâneo me convenceram a comprar um exemplar na livraria da Corrientes. Uma época, como ressalta a resenha, que causa nostalgia, porque as viagens despertavam curiosidade sobre as diferentes culturas que apareciam no caminho. Em seu relato, Caparrós nos faz crer que, no mundo de hoje, a rapidez não permite maiores aprofundamentos, a globalização deixa traços do Ocidente em toda parte e deixa o viajante com suas dúvidas existenciais, pensando as questões de sua vida com a luz adquirida pela distância, proporcionada pelo deslocamento.

Saber que a narrativa foi escrita às vésperas de o escritor completar 50 anos e, antes de ser lançada pela editora Anagrama, dada de presente aos amigos próximos numa edição artesanal feita pelo próprio escritor, com um prefácio no formato de dedicatória, me fez associar o texto a um balanço existencial, introspectivo e solitário, e suspeitar que nessas páginas encontraria nos *outros* que o autor vai se deparando pelo caminho um espelho apontado para a sua própria

con cada uno de ellos viene moldeando un estilo personal, mezcla de muchos estilos, y una voz única que da forma a una especie de nuevo-nuevo periodismo. (...) un escritor que ha reinventado la crónica periodística para hacerla aún más grande, más ambiciosa, y que pueda – por fin – medirse con la novela.” (García, 2009, <http://www.letraslibres.com/index.php?art=14045>)

¹¹ Minha tradução para: “En estas páginas, la geografía se evapora y sugiere que el único lugar posible es la literatura, reverso anhelado de las tantísimas tarjetas de embarque y último conjuro contra un mundo irreconocible. Invaso por la nostalgia y con el ánimo dispuesto a subirse al severo ring de la autocrítica, el autor añora la época en que “desplazarse suponía cierto esfuerzo” y extraña los buenos tiempos idos en los que viajar le despertaba más intrigas culturales que dudas existenciales”. (Tarifeño, 2009, http://www.lanacion.com.ar/nota.asp?nota_id=1131239).

face e reflexões sobre o lugar do escritor latino-americano nesse mundo contemporâneo.

Separei o livro para a viagem de volta e pensava em como esse relato poderia contribuir para a minha pesquisa, o que teria a acrescentar à questão que vinha estudando.

4.5.

Durante os 28 dias de um ciclo lunar

Ainda sentado no avião, se dirigindo para o seu primeiro destino, Caparrós olha para o céu e percebe que a lua está cheia. Será assim ao longo de todas as 181 páginas de *Una luna*, livro que o escritor argentino Martín Caparrós publicou em 2009. O autor-personagem vai percorrer a França, países da África, Amsterdam, El Salvador... Os destinos são os mais variados e as histórias que encontra pelo caminho, tristes ao extremo: como a de Natalia, uma jovem vendida pelo seu marido a uma rede de prostituição; Richard, exilado por conta das guerras civis na Libéria e que presenciou a avó sendo devorada por guerrilheiros; uma mulher estuprada; um menino soldado... O que separa uma história de outra, dentro do texto do livro, é o estilo do escritor, que pula das reflexões existenciais para o tom frio e superficial das entrevistas. O que separa um caso de outro dentro da história são apenas algumas horas de voo, o cheiro das salas de espera vips dos aeroportos, sempre o mesmo a onde quer que esteja. Apesar dos muitos encontros, são histórias que parecem tocar o autor-viajante apenas na superfície e, quanto mais ele se desloca, mais parece imerso em suas próprias reflexões. “Passo. Pelos lugares passo: nesta viagem os cruzo, roçamo-nos”¹² (Caparrós, 2009, p. 59)

No pular desenfreado entre os países ocorrem mudanças tão drásticas, acontecidas em espaços de tempo tão curtos, que fazem o autor denominar seu deslocamento de uma *hiperviagem*, admitir que apenas roça pela superfície as vidas que encontra.

¹² Minha tradução para: “Paso. Por los lugares paso: en este viaje los cruzo, nos rozamos.” (Caparrós, 2009, p. 59)

É, sem dúvida, uma forma pervertida de viagem – que hoje esteja em Moldavia com quinze abaixo de zero, amanhã em Liberia com trinta e cinco acima, na quinta supostamente em Amsterdam. Digo pervertida: no sentido de que não era a forma que costumávamos considerar normal. Havia, nas viagens – costumava haver -, certa proporção entre lugar e tempo: os deslocamentos no espaço – nas culturas, paisagens, sensações – se correspondiam a uma demora que os forçava a serem graduais, a implantar-se mais ou menos lentamente. Nas últimas décadas viajar se tornou um tanto mais veloz, um tanto mais acessível, que aquela ideia de viagem – distância igual a tempo – já não ocorre. É preciso ir pensando em outras. Alguma coisa assim deve ser a hiperviação: clicar links na rede¹³ (Caparrós, 2009, p.30-31)

Uma viagem que não acontece mais da forma como se costumava viajar no passado. O autor compara a velocidade com o navegar pela internet, o abrir e fechar dos links clicados na rede. A cada uma dessas investidas, entramos em um novo mundo, uma nova página, temos acesso a uma nova possibilidade de vida. Mas a velocidade é tão grande que não é possível se aprofundar em nenhuma delas. Uma nova história, assim como um novo link, o espera, fazendo com que deixe tudo o que viu rapidamente para trás. É preciso se deslocar novamente, antes que a pessoa encontrada o toque de alguma forma. O que limita seu tempo, sua escrita ao falar do outro, suas regras, é o trabalho, aquilo que motivou todo o deslocamento.

Ele viaja a trabalho. Foi contratado para isso. “Eu viajo por conta da ONU. Nos próximos vinte e oito dias – na próxima lua – tenho que passar por oito ou dez países e escrever sobre os que viajam de verdade: histórias de migrantes¹⁴.” (idem, p.10)

Ele precisa ir ao encontro de outros, aqueles que, a seu ver, viajam de verdade, em busca de uma vida melhor, cheios de esperança, se envolvendo com o espaço encontrado. Ele não tem como viver uma experiência assim:

¹³ Minha tradução para: “Es, sin duda, una forma pervertida del viaje – que hoy este en Moldavia con quince bajo cero, mañana en Liberia con treinta y cinco sobre, el jueves supuestamente en Amsterdam. Digo, pervertida: en el sentido de que no es la forma que solíamos considerar normal. Había, en los viajes – solía haber -, cierta proporción entre lugar y tiempo: los desplazamientos en el espacio – en las culturas, paisajes, sensaciones – se correspondían con una demora que los forzaba a ser graduales, a desplegarse más o menos lentamente. En las últimas décadas viajar se volvió tanto más veloz, tanto más accesible, que aquella idea del viaje – distancia igual a tiempo – ya no corre. Hay que ir pensando otras. Algo así debe ser el hiperviaje: clickear links en la red” (Caparrós, 2009, p.30-31)

¹⁴ Minha tradução para: “Yo viajo por cuenta de la ONU. En los proximos veintiocho dias – en la proxima luna – tengo que pasar por ocho o diez países y escribir sobre los que viajan de verdad: historias de migrantes” (idem, p.10).

Tenho que trabalhar com um modelo muito preciso – para não dizer <com ordens muito claras>: que tipo de pessoa entrevistar e, sobretudo, que tipo de texto escrever, claros, concisos. Em princípio, tem que estar em terceira pessoa e ter menos de duas mil palavras. Nas minhas crônicas, duas mil palavras é o que costumo usar para limpar a garganta. E, pior, o problema de contar sem incluir-me: a tarefa de desaparecer. Um bom exercício, me digo: um desafio – e outra maneira de viajar.¹⁵ (idem, p.15)

Dois estilos contraditórios. Tentar desaparecer enquanto conta a histórias dos outros, para, assim, teoricamente, chegar mais perto de suas vidas. Mas a rapidez dos deslocamentos provoca resultados opostos: os encontros ocorrem sem profundidade e ele só consegue aproveitar o movimento para se afastar de tudo e sublinhar sua própria personalidade e existência. Um momento em suspenso para analisar o mundo e suas mudanças, para pensar na vida e no tempo que passa sem descanso.

O pano de fundo da história, esse tempo acelerado, nos leva a pensar nas teorias desenvolvidas pelo sociólogo polonês Zygmunt Bauman para descrever a vida contemporânea, um tempo que ele classifica com a expressão “modernidade líquida”. O termo caracterizaria uma sociedade que seguiria, em todos os seus setores, as leis do consumo: rapidez; disponibilidade; envolvimento superficiais que possibilitem dissociações rápidas, assim que novas e aparentemente melhores oportunidades apareçam pelo caminho... Como se tivéssemos nos acostumado a viver adotando as leis de consumo em nossas próprias vidas.

Em *Identidade* (2004), livro composto por uma longa entrevista, em que Bauman conversa com o jornalista Benedetto Vecchi, o sociólogo reflete sobre esse movimento contemporâneo usando sua própria vida como exemplo. Ele que deixou a Polônia na década de 60, proibido de lecionar em sua terra natal, para ser acolhido, depois de algumas andanças pelo mundo, por uma universidade inglesa. “Depois disso, naturalizei-me britânico, mas, uma vez recém-chegado, será possível abandonar essa condição algum dia?” (Bauman, 2004, p.15), se pergunta o autor, refletindo sobre a condição de estrangeiro, daquele que, por mais que

¹⁵ Minha tradução para: “Tengo que trabajar con un modelo muy preciso – digo, por no decir <con ordenes muy claras>: qué tipo de persona entrevistar y, sobre todo, qué tipo de texto escribir, claros, concisos. En principio tienen que estar en tercera persona y tener menos de dos mil palabras. En mis crónicas, dos mil palabras es lo que suelo usar para aclararme la garganta. Y, peor, el problema de contar sin incluirme: la tarea de desaparecer. Un buen ejercicio, me digo: un desafío – y otra manera de viajar.” (idem, p.15)

esteja naturalizado e adaptado ao país que escolheu como moradia, se sente sempre “entre”, em um lugar do meio.

Tornamo-nos conscientes de que o ‘pertencimenro’ e a ‘identidade’ não têm a solidez de uma rocha, não são garantidos para toda a vida, são bastante negociáveis e revogáveis, e de que as decisões que o próprio indivíduo toma, os caminhos que percorre, a maneira como age – e a determinação de se manter firme a tudo isso – são fatores cruciais tanto para o ‘pertencimento’ quanto para a ‘identidade’ (idem, p.17)

Bauman enxerga um mundo, que, com a globalização, passou a produzir migrantes e refugiados em escala acelerada. Não é mais possível, segundo sua visão, se sentir profundamente integrado num determinado espaço. Há sempre diferenças que ressaltam e provocam estranhamentos. É como se sentir parcialmente deslocado em toda e qualquer parte. Segundo ele, isso ocorre devido a uma crise da identidade, esse esforço feito pelo Estado para criar uma ideia de unidade, de uma nação coesa e com um passado claro. A identidade nacional exigia exclusividade, criando uma fronteira entre “nós” e “eles”. Pertencer por nascimento foi uma ideia arduamente construída, até que parecesse algo natural. Para Bauman, se mais ou menos há 100 anos o Estado criou essa ideia sólida, é justamente porque o Estado foi afrouchado que os homens vagam desesperadamente atrás de pertencimento: “A ‘identificação’ se torna cada vez mais importante para os indivíduos que buscam desesperadamente um “nós” a que possam pedir acesso” (idem, p.30).

Criam-se, então, comunidades que compensem a ideia de pertencimento, mas elas seguem o fluxo e a liquidez nessa época de ‘modernidade líquida’. É fácil entrar e, ao mesmo tempo, fácil abandonar estes grupos. Essas associações existem hoje em muito maior número, mas também são muito mais transitórias (“novidades consideradas preciosas serão descartadas por outras com a mesma pretensão à eternidade” (idem, p.58)). Uma associação que se relacionaria também a um desejo de segurança ambíguo, adaptado a uma sociedade regida pelas leis de mercado: esse desejo se relacionaria a uma segurança a curto prazo, a longo prazo ela pareceria enervante, um peso que impossibilitaria o homem de seguir seu movimento, seguir mudando e se transformando. A situação almejada, segundo o pensador, seria a do indivíduo livremente flutuante, desimpedido, livre para as múltiplas alternativas que podem surgir.

Bauman enxerga no fundo dessa busca desenfreada por pertencimento, essa procura por associações, um medo de exclusão, de solidão, de ficar de fora, obsoleto, ultrapassado e substituído. Já que tudo, nessa sociedade contemporânea, segundo ele, seguiria o mesmo ritmo rápido e transitório das leis de mercado. É preciso acompanhar o movimento, caso contrário, perde-se o lugar, o tempo, fica-se para trás.

Todo esse panorama traçado pelo sociólogo aparece como pano de fundo na história de Caparrós: exemplificado na sua ideia de *hierviagem*, da velocidade de deslocamento de sua viagem a trabalho. Mas também no movimento dos imigrantes que entrevista, sempre dispostos a mudar de local em busca de melhores condições de vida, e nas reflexões do personagem sobre sua própria existência.

Voltando a sua própria experiência, ao movimento de mudança que sua vida o obrigou a realizar, da Polônia para outros lugares e, depois, para a instalação na Inglaterra, Bauman acredita que os habitantes dos países que foram colônia estão mais preparados para a transitoriedade dos tempos líquido-modernos. Isso porque seus antepassados chegaram numa terra onde não existia uma rígida e sólida herança cultural. Era possível manter sua cultura e religião, desde que as leis locais fossem seguidas. Um lugar, teoricamente, acostumado a conviver com a diversidade e, portanto, mais capaz de gerar indivíduos que se adaptariam a um mundo em movimento. Uma população que, ao criar sua personalidade e identidade estaria acostumada a seguir a expressão “faça você mesmo”. Talvez esse pensamento de Bauman se associe a ideia de alguns artistas e críticos latino-americanos que, em meados do século XX, passaram a tentar valorizar a cultura local, mesclando elementos estrangeiros com características locais; tentaram enfatizar a vantagem de ter o ponto de vista daquele que sempre esteve à margem... Esta tentativa de valorização, de certa forma, está associada também a uma busca por incorporação, por fugir da exclusão, por ser incluído no contexto cultural do mundo. Ter passado por esse movimento teria feito do latino-americano e, mais especificamente, do escritor latino-americano mais adaptável a esse mundo contemporâneo?

Em *Tempos líquidos* (2007), Bauman se pergunta: “É o momento de perguntar como essas mudanças modificam o espectro de desafios que homens e mulheres encontram em seus objetivos individuais e, portanto, obliquamente,

como influenciam a maneira como estes tendem a viver suas vidas” (Bauman, 2007, p. 10).

Caparrós parece responder parcialmente, ao sentir, empurrado pelo trabalho, como as novas tecnologias e as demandas de mercado influenciam a vida dos indivíduos. Ao analisar a sua condição de escritor-repórter em deslocamento, um escritor já com certo reconhecimento, com um passaporte freneticamente carimbado, e um passado de estadias no estrangeiro, e, ao mesmo tempo, a condição dos pobres e desfavorecidos que vivem à margem e buscam no deslocamento melhores condições de vida.

É a viagem que não é mais como antigamente; os contatos superficiais e efêmeros com os *outros* que se espalham cada vez mais facilmente e rapidamente pelo mundo, num tempo de migrações. E o seu olhar que busca a perfeição e se acostuma gradativamente com a padronização de aeroportos (não-lugares, para citar um famoso conceito de Marc Augé (2004)), objetos e locais que se vê obrigado a circular. Apesar de sua origem, ele estaria mais aberto às diferenças? Ou o mundo regido pelas leis de mercado teria educado o olhar humano a buscar a padronização? Ao se incomodar, por exemplo, com o volume desigual de dois travesseiros, o seu e o que descansava na poltrona do lado, o autor-personagem afirma:

Algo está mal se dois travesseirinhos de um avião não parecem idênticos. Depois acho graça: uma época em que a garantia de que um objeto está bem feito é que seja perfeitamente igual a todos seus similares. Que a lógica da produção em massa e em cadeia, das máquinas que confeccionam milhões de vezes a mesma ideia, não se suje com a diferença: que não se quebre a ordem. O êxito é a repetição sem tropeços.¹⁶ (Caparrós, 2009, p.33-34)

Ao longo do livro estão, portanto, três movimentos: o dos migrantes que ele entrevista, o desse escritor que nos conta em seu diário sua condição de viajante solitário e o do próprio mundo, acelerado, com tecnologias que transformam as experiências e a forma com que cada situação é vivida. A motivação é o trabalho, que o obriga a buscar os *outros*, um encontro que ocorre com regras rigidamente e previamente estipuladas. E a mescla dos três

¹⁶ Minha tradução para: “Algo está mal si dos almohaditas de un avión no son idénticas. Después me río: una época en que la garantía de que un objeto está bien hecho es que sea perfectamente igual a todos sus congeneres. Que la lógica de la producción en masa y en cadena, de las máquinas que confeccionan millones de veces la misma idea, no se ensucie con la diferencia: que no se quiebre el orden. El éxito es la repetición sin tropezos.” (Caparrós, 2009, p.33-34)

movimentos leva o leitor a refletir sobre o significado dessa viagem contemporânea e sobre esse escritor latino-americano em movimento. O que a viagem teria a dizer nesse caso?

O consolo para o Caparrós da história parece estar no céu. As paisagens se alternam, as pessoas se alternam, mas, quando ele olha para o céu (e esse gesto se repete ao longo de todo o livro) ela está sempre lá. A lua que se vê na África, na América, na Europa... Mesmo essa certeza se transforma, cada olhar e ela está em uma fase distinta. O ciclo da lua coincide exatamente com o tempo de sua viagem (e serve como metáfora para a própria vida), algo que começa e certamente terminará e se apresenta em ciclos, como fases que se repetem. Ele passará por todas as fases e, ao final, resta a certeza de que a viagem acabará, assim que a lua completar seu ciclo. “Mas a velhice – eu disse velhice? – consiste em saber desde o princípio que uma viagem sempre termina”¹⁷ (idem, p.16).

4.6.

O encontro com o outro

“Noite de quinta, frio, lua minguante que reflete nos canais magnificiência de postal flamenca”¹⁸ (idem, p.63).

A vista da lua marca a sua chegada a Amsterdam e, depois de andar pela cidade e lembrar de acontecimentos do passado, o tempo em que viveu como um jovem exilado em Paris e visitava esporadicamente uma amiga holandesa da família, ele se prepara para entrevistar uma jovem holandesa-marroquina e, no momento em que a entrevista começa, há uma mudança radical no texto: não há descrições do encontro. A presença do Caparrós-entrevistador se apaga ou, pelo menos, esta é a intenção. Lemos apenas o relato da mulher.

¹⁷ Minha tradução para: “Pero la vejez – he dicho la vejez? – consiste en saber desde el principio que un viaje siempre se termina” (idem, p.16).

¹⁸ Minha tradução para: “Noche de jueves, frio, luna menguante que se refleja en los canales: magnificencia de postal flamenca” (idem, p.63).

Esse senhor grande de barba branca que se inclinava sobre ela se parecia com um ímã, mas não era um ímã, lhe dizia filha, mas não era seu pai – e ainda lhe perguntava, com uma voz muito grave, se havia sido boa ou má, porque se havia sido boa lhe ia a dar uma guloseima, e se má um sopapo: Jadya se assustou. Jadya tinha cinco anos e acabava de começar a escola...¹⁹ (idem, p.67)

Assim, ele vai contando a história de uma jovem que se sente dividida, nem holandesa e nem marroquina, que não encontra o seu lugar de pertencimento. Na cena acima está a descrição de um de seus primeiros momentos de choque cultural, quando ela se depara com a figura de Papai Noel e toda uma tradição que não era comum em sua terra natal. A cena exemplifica um tipo de desajuste que irá se repetir por toda a vida da menina. Filha de pais marroquinos, sente vergonha do pai, mas, ao mesmo tempo, não se identifica totalmente com a cultura que adotou a partir dos cinco anos. “Sou uma mescla, e isso me enriquece e me complica ao mesmo tempo”²⁰ (idem, p.69), define ela.

O mundo em que Caparrós-personagem circula segue as características descritas por Bauman. É o mundo das trocas rápidas, das viagens que representam e caracterizam todo o movimento e a rapidez circundante, das misturas culturais, mas também o das migrações aceleradas e da busca por pertencimento. Segundo Edward Said no ensaio “Reflexões sobre o exílio” (2003), “a diferença entre os exilados de outrora e os do nosso tempo é a escala: nossa época, com a guerra moderna, o imperialismo e as ambições quase teológicas dos governantes totalitários, é, com efeito, a era do refugiado, da pessoa deslocada, da imigração em massa” (Said, 2003, p. 47). Para essa incontável massa foi criada as agências da ONU, mas as novas tecnologias possibilitaram o aumento desses deslocamentos, que Said diferencia entre exilados, refugiados, expatriados e emigrados.

O exílio tem origem na velha prática do banimento. Uma vez banido, o exilado leva uma vida anômala e infeliz, com o estigma de ser um forasteiro. Por outro lado, os refugiados são uma criação do Estado do século XX. A palavra “refugiado” tornou-se política: ela sugere grandes rebanhos de gente inocente e desnorreada que precisa de ajuda internacional urgente, ao passo que o termo

¹⁹ Minha tradução para: “Ese señor grandote de la barba blanca que se inclinaba sobre ella se parecia a un imam pero no ea un imam, le decía hija pero no era su padre – y encima le preguntaba, con una voz my grave, si había sido buena o mala, porque si había sido buena le iba a dar una golosina, y si mala un sopapo: Jadyia se asustó. Jadya tenia cinco años y acababa de empezar la escuela...” (idem, p.67)

²⁰ Minha tradução para: “Soy una mescla, y eso me enriquece y me complica al mismo tiempo.” (idem, p.69)

“exilado”, creio eu, traz consigo um toque de solidão e espiritualidade. Os expatriados moram voluntariamente em outro país, geralmente por motivos pessoais ou sociais. (...) Os emigrados gozam de uma situação ambígua. Do ponto de vista técnico, trata-se de alguém que emigra para um outro país. Claro, há sempre a possibilidade de escolha, quando se trata de emigrar. (idem, p. 54)

Caparrós se depara com diferentes naturezas de deslocamento e, constantemente, cita um tipo que Said não considera em seu artigo, o turista, destacando o turismo como uma indústria que cresce a cada dia. Ele entrevista emigrados e refugiados, mas os encontros o fazem lembrar que sua família tem a marca dos movimentos: seu avô foi um refugiado, fugindo para a Argentina do governo de Franco; ele já foi um exilado quando jovem, período em que viveu em Paris, e, hoje, circula a trabalho, gozando das facilidades de um mercado globalizado. Existe uma diferença entre a posição que ele ocupa e a dos seus entrevistados, apesar de todos reforçarem as mobilidades contemporâneas. No avião, ele pensa:

O deserto lá abaixo é bellissimo e Marrocos, cheio de cores. O Chardonnay é chileno, o Sauvignon neozelandês, francês o foies gras, o salmão canadense; o senhor da minha esquerda é norte-americano, o da minha direita senegalês, mas nós três trabalhamos para ONGs, lendo reportes sobre miséria e emergências sociais no oeste da África.²¹ (Caparrós, 2009, p.35)

Para retratar diferentes realidades, para tentar diminuir essa distância, o entrevistador segue as regras estipuladas pela ONU, que o contratou: o tom impessoal, a quantidade de toques definida, toda a aproximação segue regras rígidas. Um conjunto de procedimento que lembra também as técnicas usadas pelos antropólogos em seus trabalhos de campo, com o intuito de retratar o mais fiel possível determinada cultura e realidade. Assim, como o protagonista de *Nove noites*, livro de Bernardo Carvalho, opta pelas entrevistas para reconstituir uma história e desvendar uma “verdade”, o mesmo faz o Caparrós da história.

Por mais que textos de antropólogos, como demonstra o de Vincent Crapanzano (1990), já tenham pensado que a entrevista²², apesar de parecer ao

²¹ Minha tradução para: “El desierto allá abajo es bellissimo y marrueco, plagado de colores. El chardonnay es chileno, el sauvignon neozelandês, francés el foies, el salmón canadiense; el señor de mi izquierda es norteamericano, el de mi derecha senegalês, pero los tres somos oenegeros, leyendo reportes sobre miséria y emergências sociales en el oeste de África.” (Caparrós, 2009, p.35)

²² Vale lembrar que a questão também é largamente discutida entre estudiosos do documentário, filmes que passam inicialmente a ideia de recorte da realidade, de revelação de um determinado contexto, mas que sempre (e só poderiam) demonstram um determinado recorte

primeiro olhar uma forma mais fidedigna de retratar uma pessoa ou uma situação, possui suas limitações (afinal, um nunca entende o *outro* exatamente como este pretendia se expressar), a técnica ainda vem sendo largamente utilizada para retratar o *outro* na imprensa e em diferentes contextos, como o relatório encomendado pela ONU que escreve Caparrós. Ele segue o procedimento à risca, apesar de notar, na constatação do idioma que utilizam, o quanto o discurso acaba sendo construído e, dessa forma, já se distanciaria da “verdade” que pretende atingir. “Há dias que falo em idiomas que não são o meu com gente que me fala em idiomas que não são os seus. Formas contemporâneas da gentileza.”²³ (idem, p.39).

Segundo Leonor Arfuch, em *O espaço biográfico* (2010), a origem incerta da entrevista está na segunda metade do século XIX. Estudos de Philippe Lejeune datam o nascimento do método com um pouco mais de precisão, em 1884. Incluir a voz do *outro*, já no início, era uma forma de resguardar e autenticar palavras ditas na imprensa.

a entrevista se revelou como um meio inestimável para o conhecimento das pessoas, personalidades e histórias de vidas ilustres e comuns. Talvez menos fantasiosa do que a biografia, ancorada na palavra dita, numa relação quase sacralizada, sua afirmação como gênero derivou justamente da exposição da proximidade, de seu poder de brindar um ‘retrato fiel’, na medida em que era atestada pela voz, e ao mesmo tempo não concluído, como, de alguma maneira, a pintura ou a descrição literária, mas oferecido à deriva da interação, à intuição, à astúcia semiótica do olhar, ao sugerido no aspecto, no gesto, na fisionomia, no âmbito físico, cenográfico, do encontro. (Arfuch, 2010, p.152)

Arfuch reforça ainda que a entrevista carrega aspirações características da contemporaneidade, como a compulsão de realidade, de autenticidade, a ânsia pelo ao vivo e a necessidade de presença. Como se assim, se sentisse a presença do outro de forma mais autêntica. Como se a voz de quem fala fosse garantia do que está sendo dito, da composição fidedigna – durante os segundos em que possa

escolhido pelo diretor. Um longa metragem que reflete sobre a questão é *Jogo de cena*, do cineasta Eduardo Coutinho. Coutinho faz um filme composto apenas por mulheres sendo entrevistadas. O cenário é um teatro e as entrevistas vão sendo intercaladas, mas, depois de alguns minutos, percebemos que algumas mulheres são atrizes, interpretando a história das outras, repetindo exatamente o mesmo texto, a mesma situação, a mesma posição. Qual seria a mulher que realmente viveu a experiência relatada? Qual a que parece mais natural? No fundo, o documentário denuncia, estão todas de alguma forma representando. A câmera interfere na realidade, as obriga a apresentar um recorte, a atuar para uma platéia que, depois, vai assistir a cada uma das cenas.

²³ Minha tradução para: “Hace dias que hablo en idiomas que no son el mio con gente que me habla en idiomas que no son los suyos. Formas contemporaneas de la gentileza.” (idem, p.39)

durar esse texto, fala ou cena – da personalidade do outro e, além de tudo, uma garantia de proximidade. Uma necessidade de presença, numa época cercada por ausências? A estudiosa acredita que sim. Mesmo que acabe sendo uma mera encenação da individualidade, Arfuch encontra na grande incidência do gênero²⁴ sintomas de nossa época, num período de individualismos e competições, ela reforçaria a necessidade do encontro entre o ‘eu’ e o ‘outro’ (e a leitura de uma entrevista seria, de certa forma, um meio de suprir essa necessidade), mesmo que esse encontro signifique, no fundo, apenas uma necessidade de auto-afirmação. Afinal, “sabemos que não há possibilidade de afirmação da subjetividade sem intersubjetividade” (idem, p.100).

A ideia do diálogo associada à literatura pode nos remeter ao dialogismo de Bakhtin (e a própria Arfuch faz esta associação em seu livro), desenvolvido a partir da análise da literatura de Fiódor Dostoiévski. Para o teórico Mikhail Bakhtin, que escreve *Problemas da poética de Dostoiévski* (1981) em 1929, a literatura desenvolvida pelo escritor russo marca uma virada na arte e retrata dentro da obra algo que estava presente na Rússia do século XIX, a multiplicidade de ideias, uma polifonia capaz de distanciar a voz do narrador da voz dos personagens. Cada um dos personagens é movido por suas ideias, a multiplicidade destas comporia o dialogismo. Segundo o autor: “Nos romances de Dostoiévski tudo se reduz ao diálogo, à contraposição dialógica enquanto centro. Tudo é meio, o diálogo é o fim. Uma só voz nada termina e nada resolve. Duas vozes são o mínimo de vida, o mínimo de existência” (Bakhtin, 1981, p.223).

Doistoiévski escreve no momento em que essa multiplicidade de ideias e vozes, muitas vezes contraditórias, está presente no mundo e mais fortemente em seu país, uma Rússia em que a realidade feudal convivia com uma modernização muito veloz. Em sua obra, cada corpo poderia ser o portador de várias vozes, o que acabou dando um tom revolucionário à literatura que produziu. Não era mais a ideologia do autor que o leitor encontraria em sua obra, mas personagens com falas e ideias próprias, muitas vezes contraditórias, que se expressavam por si. Essa marca da sua obra trazia uma contribuição para a literatura, que unia o conteúdo à forma, e, de certa maneira, se associava com as mudanças do período.

²⁴ Para Arfuch, não é nada difícil encontrar uma prova dessa grande incidência. Além das milhares de entrevistas radiofônicas, televisivas e impressas, surgiram no mercado centenas de livros de conversas entre personalidades, pensadores, escritores...

Novas transformações no mundo poderiam ser vistas como influência para determinadas formas de escrita ou mudanças na literatura. Segundo Arfuch, a simples constatação da disseminação da entrevista já nos levaria a refletir sobre as relações e as ansiedades contemporâneas e o questionamento desse tipo de aproximação com o *outro*. Se não chega a trazer uma mudança revolucionária, essa polifonia em escritos contemporâneos leva a uma série de reflexões sobre o tempo atual. O dialogismo de muitas falas em contraste pode, por exemplo, se associar com uma certa necessidade de aproximação, somada à constatação da impossibilidade de atingir completamente este *outro*. Uma busca que revelaria também uma necessidade de autoafirmação, a partir desse encontro *eu* e *outro*.

Por isso, *Una luna*, de Caparrós, poderia ser exemplo de uma literatura que se relaciona com o seu tempo. Os diálogos na história não aparecem na forma de vozes independentes, que convivem, mas na existência de múltiplas vidas distintas, que roçam sem se tocar. São trocas que reforçam a incapacidade de encontros e diálogos verdadeiros. Por mais que o narrador se esforce para retratar com neutralidade as histórias que encontra, consegue apenas fazer com que o face a face com o outro leve à reflexão de sua própria vida. Ele pensa sobre os muitos caminhos que poderia ter seguido, as trajetórias que percorreu pelo mundo, as muitas escolhas que poderia ter feito quando jovem, época em que era um imigrante. Ou os traços comuns no meio de tantas vidas diferentes, os desejos que permanecem, independentemente da trajetória ou da localidade, como a ânsia por segurança e permanência (apesar do movimento dos personagens, o dele assim como o dos imigrantes, é incessante). Mesmo com a tarefa bem executada, as regras bem ditadas, o esforço de estar presente em cada um dos encontros com os imigrantes, a lista de entrevistas executadas, ele pode apenas aspirar a falar e refletir sobre si mesmo. O encontro com o *outro* o leva a si mesmo.

As normas que Caparrós recebe da ONU para a realização do seu trabalho, parecem ter a finalidade de buscar maior neutralidade, autenticidade, atingir o *outro* através da sua fala. Afinal, ao longo do tempo, a entrevista foi se tornando altamente ritualizada, com determinadas regras de conduta para o encontro entre as três pessoas envolvidas: o entrevistador, o entrevistado e o leitor, o público para o qual se escreve, se encena. É para este terceiro que será construída a imagem da personalidade entrevistada. Regras que procuram determinar a seriedade da tarefa, dar credibilidade ao produto final, garantir a verdade do que

está sendo dito. Mas os encontros parecem apenas reforçar sua própria subjetividade. Caparrós-personagem bota a culpa nessa vida contemporânea, corrida, acelerada, em que só se pode aspirar tocar a superfície das pessoas que encontra pelo caminho e imaginar, observando os outros, muitas possibilidades de vida. “Não há nada mais brutal, mais cruel que entender que poderia haver sido tantos outros. E, às vezes, o alívio²⁵” (idem, p.11).

A visão que tem das histórias acaba se transformando em um enorme conjunto e ele conclui: “em países tão supostamente diferentes, e todos dizem que querem mais ou menos o mesmo: comer, certa estabilidade, formar uma família, viver tranquilos. Não me estranha que o mundo seja como é”²⁶ (idem, p.125). Por mais que circule por locais diferentes, os sonhos das pessoas que encontra parecem se repetir. Para ele o movimento dos imigrantes aspira à estabilidade, contradição desse tempo marcado pela extrema mobilidade. E observar tantas histórias o faz pensar em sua própria existência, naquilo que ele próprio procura. Afinal, conclui, viajar é sair em busca de alguma coisa.

Viajar é, por suposto, a confissão da impotência: ir buscar o que te falta em outros lugares. Se realmente acreditasse que não preciso de nada mais, ficaria em casa. Se realmente acreditasse que não necessito de nada mais seria um tolo. Se realmente acreditasse que não preciso de mais nada, seria feliz. Tento, há muito tempo.²⁷ (idem, p.16)

4.7.

Viagem como metáfora da vida?

Sigo com isso: viagens eram aqueles movimentos que um sujeito preparava durante certo tempo e que o levava a um lugar radicalmente outro, onde os costumes eram diferentes, onde era muito difícil comunicar-se com sua casa, onde tinha que interagir com os locais. Agora é muito difícil sair da hiperviagem: nos deslocamos pelo mundo como quem clica um link. Assim, de súbito, mudamos de lugar para chegar a outro que normalmente é muito semelhante onde passaremos

²⁵ Minha tradução para: “No hay nada más brutal, más cruel que entender que podría haber sido tantos otros. Y, a veces, el alivio.” (idem, p.11)

²⁶ Minha tradução para: “en países tan supuestamente diferentes, y todos dicen que quieren más o menos lo mismo: comer, cierta estabilidad, formar una familia, vivir tranquilos. No me extraña que el mundo sea como es” (idem, p.125).

²⁷ Minha tradução para: “Viajar es, por supuesto, la confesión de la impotência: ir a buscar lo que te falta a otros lugares. Si realmente creyera que no necesito nada más me quedaria en mi casa. Si realmente creyera que no necesito nada más sería un necio. Si realmente creyera que no necesito nada más sería feliz. Lo intento, desde hace mucho tiempo” (idem, p.16).

entre quatro e quinze dias verificando postais já vistos ou nos banhando na mesma água, ou visitando parentes, ou um amor, comprando ou, sobretudo, trabalhando, fazendo negócios, em aviões sempre iguais que nos levam a hotéis que costumam ser sempre iguais onde nos encontramos com pessoas parecidas que tentam seguir o mesmo ou algo assim²⁸. (Caparrós, 2009, p.59)

A viagem que ele realiza não é mais como as de antigamente. O autor-personagem da história não cansa de repetir esse pensamento. O mundo marcado pela mesmice que descreve serve ao longo da história como metáfora de sua própria vida. Não são apenas os viajantes do passado que não se assemelham com os do presente. Ele também já é um viajante diferente de quando circulava jovem pelo mundo, cheio de esperança, com a vontade de descoberta movendo cada destino. Agora, com os olhos cansados, vê sempre o mesmo.

Ele exemplifica a questão pensando na horda de turistas que circulam pelo mundo, sempre fotografando tudo o que veem. No álbum de retratos da viagem, expõem fotos da família nos lugares visitados e de paisagens avistadas, nunca de outros turistas. Expor esses “iguais” seria como acabar com um pouco do encanto da viagem, afinal, o turista parte da ideia de que está descobrindo tudo pela primeira vez. Como se os pontos fotografados e, depois, expostos para amigos em sua terra natal, não existissem antes de sua passagem.

Os turistas nunca fotografam aos <turistas>. Tiram, por suposto, megagigas de fotos de si mesmos, marido à mulher, pais a filhos, amantes a sua amante. E dos lugares que mostrarão no regresso à casa – a torre tal, a igreja qual, aquela estátua -, mas nunca de <turistas>, um dos fenômenos culturais mais extraordinários destas décadas em, em geral, tão teimosamente fotogênicos. A pureza é que não há outros turistas, como se os prestigiosos lugares que vão visitar fossem descobertas que fizeram sozinhos²⁹. (idem, p.78)

²⁸ Minha tradução para: “Sigo con eso: viajes eran aquellos movimientos que un sujeto preparaba durante cierto tiempo y que lo llevaba a un lugar radicalmente otro, donde las costumbres eran diferentes, donde era muy difícil comunicarse con su casa, donde tenía que interactuar con los locales. Ahora es muy difícil salir del hiperviaje: nos desplazamos por el mundo como quien cliquee un link. Así, de súbito, cambiamos de lugar para llegar a outro que suele ser muy semejante, donde nos pasaremos entre cuatro y quinze días chequeando postales previstas o bañándonos en la misma agua, o visitando parientes, o un amor, comprando o, sobre todo, trabajando, haciendo negocios, en aviones siempre iguales que nos llevan a hoteles que tratan de ser siempre iguales donde nos encontramos con personas parecidas que intentan conseguir lo mismo o algo así.” (Caparrós, 2009, p.59)

²⁹ Minha tradução para: “Los turistas nunca fotografían a <los turistas>. Sacan, por supuesto, megagigas de fotos de si mismos, marido a mujer, padres a hijos, amantes a su amante. Y de los lugares que mostrarán de vuelta en casa – la torre tal, la iglesia cual, aquella estatua -, pero nunca de <los turistas>, uno de los fenómenos culturales más extraordinários de estas décadas y, en general, tan tozudamente fotogênicos. La pureza es que no haya otros turistas, como si los lugares prestigiosos que van a visitar fueran descubrimientos que hacen solos.” (idem, p.78)

A exibição do fenômeno do turismo, os milhares de turistas percorrendo o mundo, acabaria com a sensação de vivenciar uma aventura. Apesar disso, da consciência da impossibilidade da surpresa, ele não desiste do trajeto. A viagem soa como uma tentativa de derrotar o tempo que passa implacável. Existe bem presente ao longo da história o lamento de uma vida que passa, as reflexões de um escritor-jornalista de meia idade, que não desiste de seguir uma busca que o move desde a juventude, mas, como o que move já não é mais a procura pelo novo, pelo autêntico, pelo diferente (tudo o que tem visto parece coberto com uma capa semelhante), ele acredita que suas viagens têm como objetivo aplacar o tempo, derrotá-lo, conseguir fazer com que dias e semanas se estendam pelo menos um pouco mais.

Tenho dito: viajo porque viajar é a melhor maneira que conheço de derrotar ao tempo. É, por suposto, uma derrota breve, mas, por algumas horas, consigo. Em uma viagem, o tempo é diferente: o tempo da viagem é completamente distinto do tempo sedentário. Uma semana normal em Buenos Aires passa tão veloz: em casa, o tempo diminui, se comprime. Em troca esta semana, por exemplo, o tempo estirou: é elástico, se subdivide infinitamente, como no conto de Aquiles e a tartaruga. O tempo dentro de uma viagem se faz, digo, muito mais comprido, menos fugaz.³⁰ (idem, p.76-77)

Caparrós-personagem admite que o desencanto pela busca ao novo não é privilégio de sua trajetória de viajante pelo mundo, cansado de buscar, mas ver sempre o mesmo. Também não é apenas decorrência da idade, da perda do frescor da juventude, o mundo contemporâneo estenderia essa condição para escritores e artistas, aqueles que normalmente estavam movidos a buscar o novo.

As tecnologias mudaram tanto nos últimos vinte últimos anos que produziram um mundo distinto, hipercomunicado, espectador, atormentado pelo mesmo. Se há modelos para copiar é porque alguém inventou modelos. E durante todo o século vinte pelo menos, os arquitetos – e os escritores e os pintores e os cineastas e os desenhadores e os músicos – supuseram que tinham que buscar o novo, o

³⁰ Minha tradução para: “Lo tengo dicho: viajo porque viajar es la mejor manera que conozco de derrotar al tiempo. Es, por supuesto, una derrota breve pero, por unas horas, lo consigo. En un viaje, el tiempo se hace diferente: el tiempo del viaje es completamente distinto del tiempo sedentario. Una semana normal en Buenos Aires pasa tan veloz: en casa, el tiempo se empequeñece, se comprime. En cambio esta semana, por ejemplo, el tiempo se ha estirado: es elástico, se subdivide infinitamente, como en el cuento de Aquiles y la tortuga. El tiempo dentro de un viaje se hace, digo, mucho más largo, menos fugitivo.” (idem, p.76-77)

diferente Agora tudo consiste em ver o que ressuscitam. Assim como os romances. Deixa-me um pouco triste.³¹ (idem, p.178)

A ânsia das vanguardas que movimentaram o século XX, de buscar pelo novo, parece, segundo a visão do autor, uma lembrança nostálgica. Um mundo onde o novo não pode mais existir. Que segue como a visão da lua, sempre igual nas suas diferentes fases. Caparrós tem um olhar nostálgico. Em sua história a busca do escritor latino-americano contemporâneo parece a procura pela permanência, por se manter presente, por vencer um tempo implacável, uma velocidade que não pára de correr.

A sua procura pelo *outro* ao redor do mundo parece revelar que não há saída possível. As conversas com os outros, mesmo seguindo as instruções rígidas da ONU, para que sua presença seja apagada frente ao entrevistador, só o fazem lembrar de sua própria trajetória, de seu passado, refletir sobre sua vida. A busca por *outros*, nos lugares mais diferentes e distantes do mundo, também parece infrutífera. Por mais distintas que pareçam as pessoas, o que desejam é sempre o mesmo: permanência, tranquilidade, segurança. As paisagens e locais que ele avista também. A viagem corrida, essa rotina frenética não permitem a interação, ele circula por um mundo asséptico, de travesseiros que devem ser perfeitamente idênticos para que tudo pareça estar no lugar. Um mundo onde a ficção e a realidade se confundem e que o próprio homem parece espectador de si mesmo. O filme que entretém os passageiros em um dos muitos aviões que frequenta, por exemplo, é a imagem de uma câmera instalada na traseira da própria aeronave. Na tela pendurada na poltrona de cada um dos passageiros está a imagem da decolagem deles mesmos.

No avião vejo pela primeira vez algo que já tinha lido: nas telas individuais assistimos ao vivo e direto o espetáculo de como decolamos, como voamos, a terra e o céu ao redor. A câmera deve estar na parte traseira do avião: a imagem mostra nossa nave intrépida voando. É tão contemporâneo: não apenas voamos,

³¹ Minha tradução para: “Las tecnologías cambiaron tanto en los veinte últimos años que produjeron un mundo distinto, hipercomunicado, espectador, plagado de lo mismo. Si hay modelos que copiar es porque alguien inventó modelos. Y durante todo el siglo veinte por lo menos, los arquitectos – y los escritores y los pintores y los cineastas y los diseñadores y los músicos – supusieron que tenían que buscar lo nuevo, lo distinto. Ahora todo consiste en ver qué resucitan. Igual que las novelas. Me sabe un poco triste.” (idem, p.178)

agora podemos nos ver fazendo-o. Somos os espectadores de nosso próprio reality show: nós no ar.³² (idem, p.165)

Espectadores da própria vida. Resta apenas para este escritor em movimento, que, no caso da história de Caparrós, aparece integrado a um mercado internacional, tentar acompanhar a própria velocidade do tempo. Não há nada para descobrir, apenas resta a luta pela permanência. Ao final, sua busca, o significado de sua trajetória não difere muito da de tantas vidas que entrevista pelo caminho.

“Atrás das nuvens, uma fatiazinha apenas: a lua já não é nova.³³” (idem, p.116)

4.8

Um escritor que só se encontra na ficção

Saí de Buenos Aires já sentindo uma certa nostalgia. Tinha apenas mais uma semana em Rosário. Já começava a fazer listas: com as roupas e pertences espalhados pelo apartamento e que precisava organizar na mala, com os lugares que ainda não tinha visitado, mas que precisava conhecer, os livros que não tinha conseguido achar em Buenos Aires mas que ainda tinha esperança de encontrar pelos sebos de Rosário, os lugares que eu tinha amado tanto que queria ir mais uma vez, os sorvetes, alfajores e cortados que me encantaram e precisavam ser repetidos... Voltei da rodoviária até o apartamento a pé. Uma caminhada de quase trinta quarteirões, observando os que passavam pela rua, olhando para janelas e sacadas e imaginando a vida dentro daqueles apartamentos. Como seria viver ali, naquela cidade? Me encantava a ideia de viver em uma cidade que, aparentemente, era possível fazer tudo caminhando.

Na metade do caminho, me peguei refletindo sobre as viagens de Caparrós e Carvalho e o que elas tinham a dizer sobre o escritor contemporâneo. Se, de

³² Minha tradução para: “En el avión veo por primera vez algo que había leído: en las pantallas individuales asistimos en vivo y en directo al espectáculo de cómo despegamos, cómo volamos, la tierra y el cielo alrededor. La cámara debe estar en la cola del avión: la imagen muestra nuestra nave intrépida volando. Es tan contemporáneo: no solo volamos; ahora podemos vernos haciéndolo. Somos los espectadores de nuestro propio reality show: nosotros en el aire.” (idem, p.165)

³³ Minha tradução para: “Detrás de nubes, una rajita apenas: la luna ya no es nueva.” (idem, p.116)

alguma forma, levavam também a pensar, como os textos de Chejfec e Noll, sobre a busca por um lugar para o escritor latino-americano de hoje.

Em *Una luna e Nove noites*, me deparei com duas buscas, dois escritores em viagem pelo mundo, tentando desvendar a verdade do outro (*Nove noites*) ou dos outros (*Una luna*). Viagens que pareciam uma volta à origem³⁴, por mais distante que os personagens possam ter chegado. O escritor-jornalista da trama de Carvalho se depara com sua própria história, com a relação mal resolvida com o pai. As buscas de Buell Quain pelo mundo, atrás de pertencimento, de uma sensação de adequação, o levam para si mesmo. Só é possível sentir o real na própria carne e a constatação da incapacidade de se sentir incorporado, da impossibilidade de fugir da ficção (as ficções sociais ou tudo o que parecia simulacro no mundo) o levam ao suicídio.

Os emigrantes que Caparrós encontra também estão em deslocamento apenas na aparência. Eles querem sempre o mesmo. Um movimento que visa a permanência. Seguem em busca de uma vida melhor, de mais tranquilidade. Uma mobilidade que revela, no fundo, um desejo de permanência. O escritor-repórter de *Una luna*, apesar das muitas paisagens avistadas, das muitas pessoas encontradas pelo caminho, tem uma vida tão em movimento quanto a dos emigrantes que entrevista. Sua realidade é muito diferente, é verdade, a princípio a natureza de seu deslocamento é completamente outra, a razão de sua viagem e a forma como se desloca parecem completamente distintas. Mas ele mesmo afirma, que, no fundo, todos querem a mesma coisa. Ele também vaga em busca de pertencimento, de sentido, de um lugar. Num mundo onde não encontra mais uma bandeira pela qual lutar, onde a busca pelo novo não parece fazer mais sentido, o autor conclui: “para tantos, sempre há um lugar um pouco mais para lá: um modo de manter as ilusões”³⁵ (Caparrós, 2009, p.112). Seu movimento também é uma forma de seguir o caminho, de permanecer vivendo, de alimentar o estímulo.

Nos dois casos também, o escritor inicia suas andanças sozinho e termina sozinho. O que encontra pelo caminho é uma alteridade que não se rende e que apenas reforça e propicia suas reflexões existenciais. Caparrós personagem afirma: “Digo: que o que me leva a viajar tanto é a possibilidade de uma boa

³⁴ A impossibilidade de voltar à origem. A origem aparece como um (re)começo, nunca o mesmo, uma tentativa de buscar um começo possível.

³⁵ Minha tradução para: ““para tantos, siempre hay un lugar un poco más allá: un modo de mantener las ilusiones” (Caparrós, 2009, p.112).

justificativa para estar sozinho. Não estou certo, mas se fosse certo me impressionaria³⁶” (Caparrós 2009, p.116). Na trama de Bernardo Carvalho, a cena que dispara toda a investigação do narrador-repórter é o ápice da constatação dessa solidão: um antropólogo aparentemente bem sucedido, jovem, que se mata no meio da floresta sem que ninguém ao redor percebesse nenhum indício. O que poderia ter acontecido? Ninguém nunca vai saber. Não existe a carta derradeira, que poderia contar os seus mais íntimos sentimentos na hora da morte.

A solidão presente nas duas histórias se relacionaria, de alguma forma, com reflexões como a de Blanchot em *O espaço literário* (1987). No livro, o filósofo, ao associar o conceito da solidão com a escrita e a arte, ressalta a sua importância para o artista. Um isolamento que se encontraria dentro e fora da obra, anterior ao texto (condição de produção) e posterior, já que seria necessário tirar o eu da frente para dar espaço para personagens e a trama literária. Neste último caso, uma solidão que se associaria a uma ausência, um silêncio da pessoa em nome de sua arte, um escritor que cala a sua voz para dar voz a outros.

Blanchot ressalta ainda que uma forma de reacender uma ligação com o mundo ou os outros seria através da própria literatura, com a criação de personagens (“A ideia de personagem, como a forma tradicional do romance, nada mais é do que um dos compromissos pelos quais o escritor, arrastado para fora de si pela literatura, em busca de sua essência, tenta salvar suas relações com o mundo e consigo mesmo” (Blanchot, 1987, p.17)) ou através da escrita de um diário (“O Diário – esse livro na aparência inteiramente solitário – é escrito com frequência por medo e angústia da solidão que atinge o escritor por intermédio da obra” (idem, p. 19)). Duas formas contraditórias, já que tentam fugir de um isolamento, buscar a conexão com o tempo e o mundo, porém, através da literatura, aquela que reivindicaria, segundo o filósofo, a necessidade da solidão para existir.

Nos dois livros analisados, a alteridade funciona como um disparador para a escrita. Eles não buscam a solidão, vão ao encontro de um outro. Mas, dentro das duas histórias, os escritores fazem uma conexão com o mundo e suas questões, mas como personagens inseridos na ficção. Em ambos os casos, a

³⁶ Minha tradução para: ““Digo: que lo que me lleva a viajar tanto es la posibilidad de una buena justificación para estar solo. No estoy seguro, pero si fuera cierto me impresionaría” (Caparrós 2009, p.116).

solidão aparece como consequência de todo um panorama mundial, mas também como condição de escrita. Não é possível encontrar a verdade do outro, já que existe uma solidão do existir, segundo defendeu Leonor Arfuchs (2003), que impossibilita que um saiba exatamente o que o outro sentiu. Existiria, portanto, um isolamento inerente a todo ser humano. Nas duas histórias essa espécie de isolamento existencial aparece muito bem retratada. Há uma tentativa de se conectar, de tentar captar a essência do interlocutor, e a constatação de que não se pode ir além da superfície. Roçar é o máximo que se pode almejar.

Os personagens não conseguem também se conectar com os lugares que visitam. Para Caparrós o mundo parece repetitivo, apesar de toda uma gama de histórias que revelam vidas muito distintas, o que permanece é o clima asséptico dos aeroportos, uma certa homogeneidade que, mesmo quando não está na paisagem que ele avista, está na ambição e nos desejos das pessoas que ocupam aquele espaço. Na história de Carvalho essa mesma constatação aparece quando suas investigações, suas visitas, entrevistas, viagens só o levam a si mesmo, à sua própria história, seu passado e sua escrita.

Nas duas histórias, o *outro*, o mundo, o trabalho, a viagem, aparecem apenas como estímulos. Como se estendessem um espelho diante da face do próprio escritor. Mas o reflexo que encontram não é exatamente o seu rosto. Mas a sua própria ficção. A solidão reforça esse encontro. Dois escritores que encontram, ao final da história, sua própria ficção. As histórias que descobrem só fazem sentindo depois que as lacunas e mistérios são preenchidos pela ficção. E as anotações que os narradores realizam ao longo das páginas em seus diários, as entrevistas e pistas que juntam resultam no livro que temos em mãos. Escritas que se concretizaram frente ao outro, a partir do estímulo do outro.

O lugar desse escritor é a ficção. Há muito o que refletir ao longo das tramas. Sobre um mundo veloz, que parece arrastar esse autor para o movimento. É como se ele saísse em busca de um lugar para si, de um sentido para a sua trajetória, já que não é mais possível aspirar por encontrar o novo, ou tentar reforçar suas raízes, já que não há uma verdade a ser descoberta. A resposta para todas as perguntas parece ser a ficção. Como se só a ela fosse possível almejar.

A mala já estava pronta e na porta e agora só o que me restava era esperar o táxi que me levaria ao aeroporto. A viagem chegava ao fim.



Voltando para casa