

PROCESSANDO O PROCESSO DE CRIAÇÃO: A EXPOSIÇÃO DO PERCURSO CRIATIVO NO ROMANCE *NOVE NOITES* DE BERNARDO CARVALHO

Joanita Baú de Oliveira¹ (UFPE)

Resumo: O presente trabalho investiga como ocorre a exposição do processo de produção de um texto literário dentro dele mesmo. Na pós-modernidade as obras não tem apenas a criação como tema. O ato criativo se tornou a própria obra. As chamadas obras-processo tornam tênues as fronteiras entre o tempo de desenvolvimento e o tempo de exposição do produto final, permitem a participação do público e o desvelamento dos segredos da criação artística. Essas peculiaridades parecem ser inconciliáveis com características próprias da literatura registrada em suporte físico. O acabamento do texto literário, por exemplo, interpõe-se como barreira à interatividade, a qual pressupõe objetos em permanente reconstrução. Do mesmo modo, a fidedignidade pressuposta de um relato de criação tem estatuto contrário ao texto fictício. Diante dessa problemática, indaga-se sobre as possibilidades de exposição do ato criativo dentro de textos ficcionais finalizados. Para tanto, toma-se como objeto de pesquisa o romance *Nove Noites* de Bernardo Carvalho. À luz do referencial teórico que aborda o processo criativo, a metaliteratura e a intertextualidade, objetiva-se compreender como o ato de criação é desvelado em uma obra de arte com carácter ficcional em suporte físico. Ao final da pesquisa, constata-se que a narrativa literária tem encontrado recursos e elementos estéticos, tais como a autoreferencialidade e o não fechamento do texto, para propiciar a interatividade e a transparência, próprias da arte-processo.

Palavras-chave: Processo de criação; Arte; Literatura; Metaficção; mestiçagem.

Introdução

Nove Noites, romance de Bernardo Carvalho, conta a história da investigação realizada por um narrador-jornalista sobre os motivos que levaram Buell Quain, antropólogo americano, a cometer suicídio no meio da selva brasileira. A trama é construída a partir de dois fluxos narrativos. O primeiro é uma carta de Manoel Perna, confidente de Buell Quain, a um destinatário desconhecido. O segundo é o relato da investigação, traçada por um narrador que não se nomeia, mas, às vezes, se identifica como jornalista. A partir deste último, tomamos conhecimento dos percursos e percalços que levaram a transformação da pesquisa em um livro de ficção. Trata-se, portanto, de um romance que incorpora o processo de criação dentro da própria obra.

¹ Doutoranda do Programa de Pós-graduação em Letras da Universidade Federal de Pernambuco. Bolsista do Conselho Nacional de Desenvolvimento Científico e Tecnológico - CNPq. Joanita.bau@gmail.com.

A arte que se volta sobre si mesma e deslinda seus recursos criativos não constitui uma novidade. Pesquisadores apontam o romance *D. Quixote* como o primeiro texto literário autorreferente de que se tem registro. Entretanto, na pós-modernidade, essa prática tem se tornado cada vez mais intensa. As obras não têm apenas o processo como tema. O processo se tornou a própria obra. Performances, *work in progress*, instalações e artes com suporte multimídia têm tornado cada vez mais tênues as fronteiras que delimitavam o tempo de produção do tempo de exposição do produto final. Expressões artísticas como essas têm permitido a aproximação do público com o artista, a obra e o processo de produção. Elas também têm contribuído para a dessacralização do objeto artístico. A arte que compartilha seu segredo abdica de uma aura transcendental em favor de uma concepção da criação como fruto de um trabalho humano. Em contrapartida, requer um receptor de sensibilidade arguta e disposto a participar. Interatividade e desvelamento dos segredos de produção são, portanto, as bases norteadoras da obra-processo.

Essas premissas parecem não estar de acordo com duas características essenciais da obra literária registrada em suporte físico: o acabamento e a ficção. O primeiro dificulta a interatividade, pois a participação do receptor, ao que parece, só é possível quando o produto não está finalizado, mas em permanente construção. O segundo implica que se a narrativa abandona o carácter fictício e trata do processo de criação da forma mais verossimilhante possível, deixa de ser literatura para se tornar um relato sobre o processo. Se ao contrário, aborda a criação através da ficção, então não temos acesso ao processo, mas a ficcionalização dele.

Diante dessa problemática surge a interrogação: De que modo a literatura em suporte físico, sendo um produto finalizado e ficcional, pode permitir que o leitor tome conhecimento do seu processo de criação através da própria obra?

Nesse sentido, torna-se relevante observar como a obra de Bernardo Carvalho conjuga produto finalizado e interatividade, realidade e ficção. A análise de *Nove Noites* pode esclarecer que recursos o romance tem empregado para desvelar a si mesmo sem deixar de ser obra literária.

1 O processo de criação em *Nove noites*

1.1 O processo é a arte

A observação das relações entre obra e processo tem se tornado fecunda através da crítica

genética. A análise do percurso de criação permite deslindar os procedimentos e recursos empregados pelos artistas, bem como as razões e os acasos que engendram o início e o desenvolvimento de suas produções. Desta maneira, estes estudos estão contribuindo para uma revisão de conceitos fundamentais acerca da criação em arte e lançado novas luzes sobre a natureza do objeto artístico.

Infelizmente, os estudos empreendidos nessa área têm se limitado aos documentos que revelam a gênese da obra, como manuscritos, rascunhos e cadernos de anotações. São raras as pesquisas que se voltam para expressões artísticas que são ou incorporam o próprio processo criativo. A falta de métodos e teorias que possam subsidiar essas análises se faz sentir na pergunta de Pino (2001, p. 4), ao se debruçar sobre a obra *53 jours*, de Georges Perec.: “Como abordar o processo de criação de uma obra que é o próprio manuscrito?”.

Além de Claudia Amigo Pino, uma das poucas pesquisadoras que tem se lançado sobre a as obras-processos é Cecília Almeida Salles. Partindo da crítica genética, Salles percebe que o estudo da criação artística pode ir além dos documentos, assim chega à ideia das redes de criação e formula o que chama de Crítica de processo.

A teorização, que essa crítica de processo oferece, continua auxiliando a compreender os estudos sobre a história das obras entregues ao público. Por outro lado, como acabamos de observar na apresentação das diferentes relações entre obras e processo, o conhecimento sobre o processo criativo em um sentido mais abrangente, certamente nos possibilita examinar com maior acuidade aquilo que se tornou ficção ou os aspectos do processo que estão em proeminência. É assim proposta uma outra maneira de aproximação, sob uma perspectiva teórica, dessas obras. Ao mesmo tempo, para aquelas que fazem do processo obras, dado que os documentos dos processos são suas matérias-primas, a crítica de processo pode ir além de sua discussão, como é mostrada publicamente, e oferecer instrumentos para compreender o processo exposto (Salles, 2006, p. 182-3)

As palavras de Salles nortearam as considerações que pretendemos tecer sobre *Nove noites*. A partir do aspecto do processo posto em proeminência, procuraremos ressaltar a história da obra entregue ao público e desvelar a problematização de realidade e ficção engendrada pela forma romanesca. Mas, indo além da análise do que é exposto, procuraremos compreender também aqueles elementos que permaneceram na penumbra, mais são cruciais para a conformação desse tipo de obra.

Neste primeiro ponto, nos concentraremos nas partes do processo criativo destacadas. Para a análise que pretendemos traçar, as considerações de Salles em *Gesto inacabado* (1998) e *Redes da criação* (2006) serão de fundamental importância. Confrontando as descobertas sobre o processo de criação com o relato do narrador jornalista será possível compreender como e porque

a criação é ficcionalizada.

Iniciaremos a abordagem sobre um ponto central levantado a partir da observação entre obra e processo: a descoberta de que a obra não é gestada a partir de uma inspiração de ordem sobrenatural, mas fruto de um longo trabalho que envolve conhecimentos e experiências de ordens diversas. Nas palavras de Salles (1998, p. 36),

Não se pode limitar o conceito de processo como tendência, nesse contexto de uma obra específica, a um grande *insight* inicial. Se assim fosse visto, o processo de criação seria um percurso quase mecânico de concretização de uma grande ideia que surge no começo do processo. No contato com diferentes percursos criativos, percebe-se que a produção de uma obra é uma trama complexa de propósitos e buscas: problemas, hipóteses, testagens, soluções, encontros e desencontros. Portanto, longe de linearidades, o que se percebe é uma rede de tendências que se inter-relacionam.

No caso de *Nove Noites*, a princípio parece que a pesquisa foi motivada por um *insight*, propiciado pela leitura de um artigo de jornal, no qual o nome de Buell Quain é citado de passagem. Entretanto, ao longo da narrativa, descobrimos que o interesse pela história do antropólogo americano só acontece porque o narrador-jornalista relaciona o nome escrito no jornal a outro nome, ouvido em um quarto de hospital. O fato ocorre da seguinte forma: um senhor hospitalizado começa a agitar-se. O narrador prontamente procura ajudá-lo. O senhor então o chama de Bill Cohen. Fazendo a devida correção ortográfica, o jornalista estabelece uma conexão entre eles. O fato de ter sido confundido com o antropólogo suscita o desejo de saber quem ele era e porque se suicidou. Através da memória, portanto, foi estabelecida uma rede que ligou o presente ao passado e suscitou a necessidade do desvendamento do mistério e a possibilidade de uma criação futura.

As palavras de Salles (1998) também ecoam no processo de pesquisa empreendido pelo jornalista. A necessidade de desvendar o enigma o faz realizar uma verdadeira pesquisa científica: entrevista pessoas, vasculha arquivos, viaja para o interior do Brasil e para os Estados Unidos. A partir dos dados que vão sendo encontrados, o narrador levanta hipóteses, testa as primeiras suposições, traça novas metas, desvenda novas possibilidades e levanta outros problemas. Enfim, o trabalho de criação vai sendo permeado por uma longa cadeia de informações que se interseccionam ou se afastam. Muitos destes dados são encontrados ao acaso, de modo que o processo criativo não segue em linha reta, mas vai sendo conduzido na confluência das ideias iniciais e daquelas suscitadas pela própria pesquisa. Sobre este ponto afirma Salles (2006, p. 16):

O estado de dinamicidade organiza-se na confluência de tendências e acasos, tendências essas que direcionam, de algum modo, as ações, nesse universo de vagueza e imprecisão. São rumos vagos que orientam, como condutores maleáveis, o processo de construção das obras. **O movimento dialético entre rumo e incerteza gera trabalho, que se caracteriza como uma busca de algo que está por ser descoberto** – uma aventura em direção ao quase desconhecido. Ao mesmo tempo, o desenvolvimento do processo vai levando a determinadas tomadas de decisão que propiciam a formação de linhas de força. Essas passam a sustentar as obras em construção e balizam, de algum modo, as avaliações do artista.

Em *Nove Noites*, vários são os exemplos desse ir e vir que vai orientando os rumos que conduzem às descobertas. Destacamos aqui uma passagem em que o jornalista relata que, após percorrer vários outros caminhos que não o fizeram chegar a um resultado satisfatório, resolveu retomar a busca por um personagem de grande importância:

Em contrapartida, tudo parecia se afunilar e me conduzir novamente ao filho do fotógrafo, que eu havia deixado temporariamente de lado, depois de não ter recebido nenhuma resposta à minha carta. Por um tempo eu tinha privilegiado as pistas que a antropóloga me dera e que me pareceram de início mais promissoras. Foi só quando esgotei todos os meios de achar o que me faltava — o que chamei de a oitava carta, supondo que pudesse realmente existir, e que daria um sentido a toda a história e mais especificamente ao suicídio, depois de já ter encontrado um vasto material que me aproximava em círculos de Buell Quain, sem nunca de fato decifrá-lo ou me deixar alcançar o centro do seu desespero — que decidi retomar a minha busca pelo filho do fotógrafo, dessa vez pessoalmente (CARVALHO, 2006, p. 140).

A concepção de que “a obra não é fruto de uma grande ideia localizada em momentos iniciais do processo, mas está espalhada pelo percurso” (SALLES, 2006, p. 30) contribui para a dessacralização da obra como produção de alguém escolhido e, portanto, privilegiado. Ela é vista agora como resultado de um trabalho criativo, mas também humano. A substituição da transcendência pela humanidade também se faz sentir através do conhecimento das angústias, dúvidas, e frustrações vivenciadas pelos artistas.

O artista diz enfrentar *angústias* de toda ordem: morrer e não poder terminar a obra; reação do público; busca de disciplina; o desenvolvimento da obra; querer e não poder dedicar-se ao trabalho; precisar e não conseguir dedicar-se ao trabalho; a primeira versão; a expectativa enquanto todos os "personagens" não se põem em pé. (SALLES, 1998, p. 84)

No romance de Bernardo Carvalho ora analisado, a angústia decorre, sobretudo, da impossibilidade de chegar a uma conclusão sobre o mistério da morte do antropólogo e, assim, iniciar o processo de escrita:

Àquela altura dos acontecimentos, depois de meses lidando com papéis de arquivos, livros e anotações de gente que não existia, eu precisa ver um rosto, nem que fosse como antídoto à obsessão sem fundo e sem fim que me impedia de começar escrever o meu suposto romance (o que eu havia dito a muita gente), que me deixava paralisado, com o medo que a realidade seria sempre muito mais terrível e surpreendente do que eu podia imaginar e que só se revelaria quando fosse tarde, com a pesquisa terminada e o livro

publicado. Porque agora eu já estava disposto a fazer dela realmente uma ficção. Era o que me restava à falta de outra coisa. O meu maior pesadelo era imaginar os sobrinhos de Quain aparecendo da noite para o dia, gente que sempre esteve debaixo dos meus olhos sem que nunca tivesse visto, para me entregar de bandeja a solução de toda a história, o motivo real do suicídio, o óbvio que faria do meu livro um artifício risível (CARVALHO, 2006, p. 140-1).

Se a angústia e os obstáculos são incômodos, eles também podem ser impulsionadores na busca de novos caminhos e possibilidades. Tratando sobre a influência das leis e da liberdade no processo criativo, Salles (1998, p. 64) afirma que

Limites internos ou externos à obra oferecem resistência à liberdade do artista. No entanto, essas limitações revelam-se, muitas vezes, como propulsoras da criação. O artista é incitado a vencer os limites estabelecidos por ele mesmo ou por fatores externos, como data de entrega, orçamento ou delimitação de espaço.

Em *Nove Noites*, o limite criado pela falta de informações se torna parte integrante do enredo e, de certo modo, permitiu a interatividade. Assim como o jornalista, também não descobrimos o que levou Buell Quain ao suicídio. Desse modo, ao final do romance, cada leitor pode tirar suas próprias conclusões e participar da solução do mistério. Isso demonstra que o texto literário que desvela seu processo de criação tem encontrado soluções para aproximar-se das características inerentes às obras-processos pós-modernas.

Resta saber como a literatura equaciona a sua condição ficcional à exposição do processo. O trecho de *Nove Noites* transcrito acima nos ajuda a esclarecer como a condição ficcional vai de encontro à transparência que se espera da arte que propõe desvelar seus segredos. Nele, o narrador, de certo modo, nos coloca diante do paradoxo do mentiroso que diz que está mentindo. Ao afirmar que pretendia escrever um romance, ele nos lembra de que estamos lendo uma obra de ficção, desse modo, somos levados a questionar até que ponto o processo de investigação que o jornalista diz ter percorrido não é também fictício.

As entrevistas de Bernardo Carvalho confirmam que ao menos em parte a pesquisa foi realmente executada. Além disso, o acesso a arquivos citado dentro do enredo é corroborado pela transcrição de documentos oficiais e pessoais. Entretanto, mesmo que a biografia do jornalista de *Nove Noites* se assemelhe a de Carvalho, não se pode confundir o autor com o narrador. O máximo que podemos inferir, a partir dessas semelhanças, é que Carvalho autoficcionaliza a si e a sua pesquisa.

Se o processo é permeado pela imaginação, então, de que adianta expô-lo na obra? A ficcionalização não impede que a exposição do percurso de criação cumpra a função de descobrir o mistério da obra artística? Para responder estas perguntas é preciso entender como o real e o

fictício se conjugam em *Nove Noites*, assunto abordado no próximo tópico.

1.2 O processo como metalinguagem e mestiçagem

A exposição do processo revela a consciência dos meios, das técnicas e dos recursos empregados na criação da obra de arte. Portanto, ocorre uma necessária reflexão sobre os códigos utilizados, os quais, nem sempre, pertencem a uma mesma linguagem. Depreende-se daí os fenômenos estéticos de metalinguagem e mestiçagem.

A metalinguagem foi definida por Jakobson (1980) como a função da linguagem que se caracteriza por falar da própria linguagem, pondo em evidência o código lingüístico. Nesse sentido, ela serve em geral para nos referirmos sobre a linguagem e prestar informações a respeito de suas regras. Na instância do objeto artístico, a metalinguagem caracteriza a modernidade. De acordo com Chalhub (2005), a literatura metalingüística surge como resposta às mudanças provocadas pela Revolução Industrial, no tocante a reprodutibilidade técnica, a qual instaurou a crise da linguagem como representação e fez a arte a perguntar sobre seus próprios códigos. Nas palavras de Chalhub (2005, p. 42), “o que a metalinguagem indica é a perda da aura, uma vez que dessacraliza o mito da criação, colocando a nu o processo de produção da obra”.

A literatura que contém metalinguagem torna-se autoreflexiva. De acordo com Gustavo Bernardo (2010, p. 09), a isto denomina-se metaficção, “fenômeno estético autorreferente através do qual a ficção duplica-se por dentro, falando de si mesma ou contendo a si mesma”. Entre as comparações que Bernardo traça para dar uma ideia de como a metaficção funciona, destacamos aqui o urobóro e as babushkas. O uroboro é a serpente mítica, que devora a própria cauda, símbolo do autoconhecimento e do recomeço. As babushkas são bonecas thecas ocas, que a criança vai abrindo e encontrando sempre uma boneca menor dentro.

No caso de *Nove Noites* ocorre algo semelhante nas páginas finais do romance. O jornalista, em sua viagem de retorno dos Estados Unidos para o Brasil, após ter desvendado uma possível solução para o mistério, descobre que está sentado ao lado de um antropólogo que pretende pesquisar os índios brasileiros. Assim, o leitor tem a sensação de que a história pode repetir-se. Possivelmente, essa é a mesma sensação de uma criança que se depara com a última babushka:

Como a última boneca é de madeira maciça, a criança experimenta a sensação combinada de decepção e júbilo. Se a última boneca não se abre, não podemos saber o que há dentro dela; não podemos saber se é possível haver uma boneca menor ainda. Ora, se há algo que ainda não sabemos, ainda temos uma boa razão para viver: procurar saber (BERNARDO, 2010, p. 09)

Do mesmo modo, em *Nove Noites* o que nos resta então é a preservação do mistério. Nunca poderemos saber o que realmente houve com Buell Quain. O relato que tenta organizar os fatos dispersos não é conclusivo. Ele não apresenta o motivo do suicídio. As pistas são apenas apontadas para que possamos tirar nossas próprias conclusões. E concluímos que a verdade nunca será de todo desvelada. Mas também, que isto não é o mais importante. O mais importante é o prazer de ler uma grande história, ainda que elas nos mate de curiosidade.

A metaficção não resolve o enigma, ela duplica-o, porque tem consciência da natureza ambígua e metafórica do código linguístico. O artista que se utiliza da metaficção compreende que só temos acesso ao real através da mediação do discurso. Este se constrói a partir de signos, cuja relação entre significante e significado foi convencionalizada de modo arbitrário, tornando-se passíveis de incompreensão e contradição, principalmente quando emissor e receptor compartilham repertórios culturais diferentes. Exemplo disso ocorre quando o narrador de *Nove noites* tenta explicar a um índio que a publicação de um romance sobre o suicídio de Quain não traria consequência negativas para a aldeia:

Leusipo perguntou o que eu tinha ido fazer na aldeia. Preferi achar que o tom era amistoso e, no meu paternalismo ingênuo, comecei a lhe explicar o que era um romance. Ele não estava interessado. Queria saber o que eu tinha ido fazer na aldeia. Os velhos estavam preocupados, queriam saber por que eu vinha remexer no passado, e ele não gostava quando os velhos ficavam preocupados. Eu tentava convencê-lo de que não havia motivo para preocupação. Tudo o que eu queria saber já era conhecido. E ele me perguntava: "Então, por que você quer saber, se já sabe?". Tentei lhe explicar que pretendia escrever um livro e mais uma vez o que era um romance, o que era um livro de ficção (e mostrava o que tinha nas mãos), que seria tudo historinha, sem nenhuma consequência na realidade. Ele seguia incrédulo. (CARVALHO, 2006, p. 85).

Como se nota, o narrador não obtém sucesso na sua explicação porque esbara na imprecisão do código linguístico e na variabilidade dos códigos culturais. Esse trecho também é sugestivo por dois motivos. Primeiro porque temos novamente o narrador referindo-se ao livro dentro dele mesmo, caracterizando a condição metaficcional de *Nove Noites*. Segundo porque espelha a contínua tensão que se mantém entre as duas formas de narração a partir das quais o romance é construído: a jornalística-científica e a ficcional.

Essas duas formas de narrar, apesar de terem em comum o código linguístico, mantêm suas peculiaridades a partir de suas funções e das relações que estabelecem com seu referente. O

escritor de narrativas científicas e jornalísticas certamente precisa interpretar os dados, que não falam por si só, e também carece de certo grau de imaginação para dar sentido às lacunas que a pesquisa não foi capaz de preencher. Contudo, deve estar atrelado o mais próximo possível de seu objeto, considerando que seu intuito é desvelá-lo. A literatura, como toda arte, não tem nenhum compromisso à priori. Portanto, é totalmente livre para moldar o seu referente, aproximar-se ou distanciar-se dele, independente desse referente ser um dado externo ou a própria obra ficcional.

Em *Nove Noites*, as similaridades e diferenças entre essas duas narrativas são apontadas a partir da confluência entre o fatural e o fictício que permeiam os dois fluxos narrativos que tecem o enredo da obra. O relato do jornalista é, aparentemente, fundado no rigor científico. Entretanto, não está imune à ficção, já que se utiliza do código linguístico, o qual, como qualquer outro, está sujeito a imprecisões. Afinal, vale lembrar que qualquer signo adquire novo significado a partir do contexto em que está inserido. Nesse caso, o contexto é o romance, que não esconde seu carácter ilusionista.

Quanto à carta de Manoel Perna, segundo relato que forma o romance, poderíamos deduzir que ela é completamente fictícia, já que dentro do próprio enredo é revelado que o confidente de Quain não deixou nenhum testamento. Entretanto, é notável que os dados levantados durante a pesquisa são utilizados como recurso para a criação dessa missiva. Portanto, no romance de Bernardo Carvalho, o real e o imaginado funcionam como signos que se aproximam e se afastam, se integram para formar um todo, mas não se dissolvem, configurando-se, assim, uma mestiçagem de linguagens.

Cattani (2007), afirma a capacidade da arte mestiça em aproximar influências, estilos ou gêneros diferentes, de forma a manter a tensão entre eles. Longe de buscar a homogeneidade, a mestiçagem abriga a diversidade e preserva a alteridade dos diversos elementos. Ainda de acordo com Cattani (2007, p. 13), “a mestiçagem, muitas vezes, não se revela claramente na poética da obra acabada, mas em suas *poiéticas*”.

Desse modo, depreende-se a partir da poética de *Nove Noites*, isto é, a partir do seu processo de composição, a mestiçagem entre realidade e ficção, narrativa literária e narrativa jornalística. A metaficção e a mestiçagem surgem como recursos que tornam possível integrar o processo de pesquisa dentro da obra literária, sem que esta perca sua condição fictícia. Afinal, um romance que propõe expor seu processo de criação precisa de uma linguagem científica, mas não pode esconder que é gerado também pela imaginação.

1.3 Para além do processo

A exposição do processo em *Nove Noites* limita-se a realização da pesquisa do jornalista. O narrador não nos informa como ocorreu a escrita do romance. O desvelar de apenas uma parte do processo nos leva a interrogar pela outra parte que ficou obscura: como os resultados obtidos foram organizados de modo a configurar uma narrativa? Ao que nos parece, isso se tornou possível através do intertexto e do autotexto.

Conforme os postulados de Lucien Dällenbach (1979), o intertexto se refere às relações que um texto mantém com outros externos, já o autotexto trata das relações internas que um texto estabelece consigo mesmo. O autotexto, portanto, mantém ligação com a metaficção.

O fenômeno do intertexto é também conhecido como intertextualidade. Genette (2010, p.14), ao diferenciar essa relação transtextual das demais, afirma que ela se caracteriza por ser a “relação de co-presença entre dois ou vários textos, isto é, essencialmente, e o mais frequentemente como presença efetiva de um texto em outro”, podendo ocorrer através de citação, plágio ou alusão.

Julia Kristeva (1974, p. 64) nos lembra que “todo texto se constrói como mosaico de citações, todo texto é absorção e transformação de outro texto”. A intertextualidade é, portanto, o mecanismo gerador de todo e qualquer texto. Dizer, então, que a obra de Bernardo Carvalho é tecida a partir de escritos e narrativas anteriores não seria novidade e não constitui o nosso objetivo último. O que tentaremos apontar é como esses textos anteriores são incorporados ao romance em questão, de modo a contribuir com a sua semantização.

A intertextualidade, de acordo com o que nos parece, desempenha papel relevante em muitos pontos-chave do romance. Na busca por desvelar o processo de criação, trechos de cartas e outros documentos são integrados ao corpo da obra, dando prova da pesquisa realizada pelo escritor. Elas também ajudam a aproximar o relato do narrador da narrativa jornalística e científica, pois servem para fundamentar as hipóteses e conclusões alcançadas durante a pesquisa. Por fim, elas atuam como pistas que ajudam o leitor a tirar suas próprias conclusões, já que a narrativa se exime de dar respostas definitivas.

Do mesmo modo, o intertexto através de cartas é também requisitado quando o escritor precisa demonstrar o quanto Quain procurava esconder seu segredo, aumentando, assim a sensação que o motivo do suicídio está vinculado à quebra de um tabu. A certeza de que há algo encoberto vai sendo suscitada pelos sentidos ocultos que o narrador vai apontando nas entrelinhas

de várias missivas. Estes duplos sentidos existem de fato ou o escritor nos levou a crer que houvesse? As duas possibilidades são possíveis. As duas nos revelam o quanto Carvalho foi perspicaz em manipular estas cartas, de modo a fazê-las funcionar como pistas falsas ou verdadeiras dentro da obra.

A sagacidade do escritor em tecer seu romance (re)significando narrativas anteriores também se mostra a partir do autotexto. Exemplo disto é a transformação de um mito em signo do tabu vivenciado por Buell Quain. Isto ocorre quando, dentro do enredo, o antropólogo revela sua homossexualidade através da narração de uma das histórias que ouviu durante a pesquisa de campo que realizou nas ilhas Figi. Assim, um texto externo passou a espelhar um traço importante da personalidade de um personagem. O autor, portanto, converteu uma intertextualidade em autotextualidade.

Para compreender melhor como funciona a autotextualidade em *Nove Noites*, vale recordar as considerações de Lucien Dällenbach sobre a *mise en abyme*, que se configura como um tipo específico desse fenômeno. A *mise en abyme* é definida como “todo espelho interno em que se reflete o conjunto do relato por reduplicação simples, repetida ou ilusória” (DÄLLENBACH, 1991, p. 49, tradução nossa). A reflexão pode ocorrer no nível do enunciado, da enunciação ou do código. A *mise en abyme* do enunciado consiste na existência de uma narrativa menor dentro de texto que condensa o enunciado daquele que o contém. A *mise en abyme* da enunciação ocorre quando o texto versa sobre o contexto de produção do objeto artístico, de modo que seu protagonista será um escritor ou um leitor. Já a *mise en abyme* do código refletirá a técnica artística, a estrutura e/ou o funcionamento da narrativa. Ao final do estudo dessas tipologias, Dällenbach (1991) conclui que estas categorias não são estanques, de modo que uma mesma *mise en abyme* pode refletir mais de um nível.

A partir de uma abordagem semiológica dos postulados de Dällenbach, a reflexividade interna foi redefinida por Mieke Bal (1994, p.52, tradução nossa), como “todo signo que tem por significado um aspecto relevante e contínuo do texto, da história, ou da fábula, que ele significa através de uma semelhança, uma ou várias vezes”. Bal percebe que a *Mise en abyme* se aproxima do ícone, que também significa por semelhança. Desse modo, ela considera o fenômeno como uma subclasse de signos icônicos que se diferencia dos demais por ser isolável do todo textual e abranger um “aspecto pertinente e contínuo ao romance inteiro” (BAL 1994, p. 57, tradução nossa).

As diferenças que Bal estabelece entre ícone e *mise en abyme* são de grande relevância para as considerações que pretendemos tecer acerca da autotextualidade em *Nove Noites*. Entretanto, no tocante as subdivisões de categoria, manteremos a classificação de Dällembach, por nos parecer mais de acordo com os recursos empregados por Bernardo Carvalho para expor o processo de criação artística dentro do romance, sem que ele perca a qualidade literária.

Para diferenciar os ícones comuns dos ícones *mise en abyme*, consideramos que a principal narrativa do romance não é a história de Buell Quain, nem a do jornalista, nem a de Manuel Perna, mas a história que deu origem a escrita do romance. Neste caso, os signos de maior relevância são aqueles que refletem o nível da enunciação.

Dessa maneira, a narrativa que reflete a homossexualidade de Quain, acima mencionada, embora se refira a uma característica marcante da personalidade do antropólogo e, possivelmente, seja um dos motivos de seu suicídio, trata-se de um ícone.

Ainda no nível do enunciado temos a referência ao conto *O companheiro secreto*, de Joseph Conrad. Assim como em *Nove Noites*, no conto de Conrad aparece a figura do duplo. Afinal, nota-se que Buell Quain torna-se o duplo do narrador jornalista no momento em que o ancião do hospital confunde os dois. Além disso, o antropólogo via a si mesmo como um duplo por ter de reprimir sua opção sexual.

No nível do código, podemos apontar como signo da escrita jornalística o fato do narrador tomar conhecimento sobre a história de Quain através de um jornal. Já a carta de Manuel Perna a um destinatário desconhecido encontra seu correspondente na menção do livro *Lord Jean*, também de Conrad, que termina com uma longa missiva para alguém que não se sabe quem é.

As palavras de Manuel Perna sobre sua própria escrita também acabam por refletir os dois fluxos narrativos. Os dois resultam da combinação de fato e imaginação e estão incompletos:

O que eu sei é o que ele me contou e o que imaginei. Você sabe coisas dessa ilha que eu mesmo nunca poderei saber. É por isso que me dou o trabalho de contar o pouco que sei. Se as coisas que tenho a dizer estão todas pela metade, e podem soar insignificante aos ouvidos de outra pessoa, é porque estão a sua espera para fazer sentido. Só você pode entender o que eu quero dizer, pois tem a chave que me falta. Só você tem a outra parte da história. (CARVALHO, 2006, p. 109)

A análise do extrato torna claro que ele também reflete o nível da enunciação ao deixar ao receptor o papel de unir os fios dispersos e dar um sentido à história contada. No final da carta, ele diz mais uma vez “O que lhe conto é uma combinação do que ele me contou e do que imaginei. Assim também, deixo-o imaginar o que nunca poderei lhe contar ou escrever”

(CARVALHO, 2006, p. 119).

Se a obra de arte, enquanto meio de expressão e comunicação, só é plena quando encontra o receptor, a inserção do leitor, através da carta de Manoel Perna, completa o desvelamento do processo de criação em *Nove Noites*. O tripé formado por escritor-obra-público encontra-se refletido por signos dispersos ao longo do enredo do romance, configurando, assim, a *mise en abyme* da enunciação e concretizando a criação de um romance metaficcional.

Quanto aos outros ícones, embora tenham relevância menor dentro do enredo, também contribuem para a semantização da obra. Eles demonstram a habilidade de Bernardo Carvalho em ordenar os dados levantados durante a pesquisa, bem como seu repertório cultural, de modo a construir uma obra literária preta de significações.

Considerações finais

A análise de *Nove Noites* demonstra que a exposição do processo de criação dentro de uma obra literária com suporte físico se diferencia daquelas empreendidas por outros objetos artísticos que permitem ao público ter acesso à criação no momento em que ela está ocorrendo. Isto não tem impedido que a literatura encontre alternativas para propiciar a interação com o público. O uso de suportes digitais, que permitem a participação ativa do leitor, tal como já ocorre com a literatura eletrônica são sintomáticos dessa procura pela interatividade. No caso de *Nove Noites*, essa interação ocorre de forma ainda muito limitada, já que a participação do leitor situa-se apenas no nível da imaginação de fatos sugeridos mas não revelados pela obra.

No tocante ao problema decorrente da ficcionalização de um processo que se quer realista, vimos que as soluções são um pouco mais complexas. Sendo a ficção inerente à criação literária, se torna difícil precisar onde termina a realidade do trabalho empreendido pelo artista e onde se inicia a ficcionalização dele. O enigma, porque inerente ao caráter artístico, segue o seu jogo de luz e sombra, que nos move em direção à contínua decifração.

Ao manter a tensão entre o factual e o fictício, Bernardo Carvalho consegue que a obra apresente seu processo de criação sem deixar de ser narrativa literária. Assim, em *Nove Noites*, não temos acesso ao processo de criação em si, mas a mimesis desse processo. Independente disso, o desvelo do processo dentro da obra literária permite ao leitor ter informações sobre os mecanismos criativos que, de outro modo, estariam restritos a pesquisadores e críticos que tem acesso aos arquivos dos artistas. Através da leitura, o público compartilha alegrias, frustrações,

dúvidas do escritor, toma conhecimento dos recursos e materiais utilizados, e descobre as soluções encontradas nos momentos de criação. De certo modo, nos sentimos participante à medida que, através da ficção, percorremos com o escritor os caminhos e descaminhos que levaram à construção da obra.

Referências

- BAL, Mieke. Reflections on Reflection: the Mise em Abyme. In: **On Meaning-Making: Essays in Semiotics**. Sonoma, CA: Polebridge Press, 1994.
- BERNARDO, Gustavo. **O livro da metaficção**. Rio de Janeiro: Tinta Negra Bazar Editorial, 2010.
- CARVALHO, Bernardo. **Nove Noites**: romance. São Paulo: companhia das letras, 2006.
- CATTANI, Icleia Borsa. Mestiçagem na arte contemporânea: conceitos e desdobramentos. In: CATTANI, Icleia Borsa (Org.). **Mestiçagens na arte contemporânea**. Porto alegre: Editora da UFRGS, 2007
- CHALHUB, SAMIRA. **A Metalinguagem**. São Paulo: Atica, 2005.
- DÄLLENBACH, Lucien. **El relato especular**. Madrid: Visor distribuciones, 1991.
- _____. Intertexto e autotexto. In: _____ et. al. **Intertextualidades**. Coimbra: Alfedina, 1979.
- GENETTE, GERÁD. **Palimpsesto**. A literatura de segunda mão. Belo Horizonte: viva voz, 2010.
- JAKOBSON, Roman **Linguística e Comunicação**. 10. ed. São Paulo: Cultrix, 1980.
- KRISTEVA, Julia. **Introdução à semanálise**. São Paulo: Perspectiva, 1974.
- PINO, Cláudia Amigo. O grito da poética da criação: resumo da tese A ficção da escritura e a escritura da ficção. **Manuscrita**, São Paulo, n. 10, 2001. Disponível em: <<http://www.revistas.fflch.usp.br/manuscrita/article/view/934/846>> Acesso em: 12 jan. 2014.
- SALLES, Cecilia Almeida. **Redes da Criação**: construção da obra de arte. São Paulo: Horizonte, 2006.
- _____. **Gesto inacabado**: o processo de criação artística. São Paulo: FAPESP; Annablume, 1998.