

Bernardo Carvalho: a absolutização da incerteza

Beny Ribeiro dos Santos¹ (UFRJ)

Resumo:

A comunicação tem por objetivo investigar os novos parâmetros de pensamento na literatura brasileira contemporânea. Para reconhecer o campo de definição dos novos modelos de consciência, a comunicação retoma a crise das grandes narrativas ocorrida na segunda metade do século XX. A desconfiância do critério de verdade em que se fundamenta a definição da realidade torna possível o desenvolvimento de perspectivas diferentes e divergentes sobre a natureza da experiência humana. Bernardo Carvalho, em Nove noites, se defronta com o problema de definir algo em si indeterminado, quando busca reconstituir a realidade contemporânea através de uma perspectiva determinada. É nesse domínio, onde se configura uma realidade de sentido oscilante, que a narrativa de Bernardo Carvalho tenta dar uma resposta ao problema do ficcional e da verdade na contemporaneidade.

Palavras-chave: consciência, verdade, incerteza

Uma das linhas de força da modernidade é a crença na razão e na sua capacidade de conhecer e dominar a natureza. O homem moderno se concede um destino e os meios necessários para dele dispor. Seu destino não se encontra no passado imemorial, plenamente realizado numa experiência determinada, que pode ser reconstituída desde que se conheça o código em que está assentada. Seu destino também não se encontra no presente, embora este configure uma etapa importante de sua formação. Seu destino está no futuro, um tempo-espaco que nunca adquire uma forma definitiva no campo da experiência. O futuro, enquanto tempo-espaco que ainda não é, pode ser sempre diferente daquilo que é agora. O futuro não pode ser apenas diferente, como também pode ser melhor. O homem moderno tem utopias, como Dom Quixote, Madame Bovary e Julian Sorel. Ele sonha com um mundo diferente daquele em que vive, deseja uma experiência diferente daquela que conhece, projeta um futuro promissor além do mundo conhecido, sem imaginar que pode haver desajustes insolúveis entre as necessidades vitais criadas e os meios de que dispõe para satisfazê-las. Enquanto fundamento do mundo, o homem moderno pode determinar a natureza da realidade, reduzindo a realidade a dados de sua consciência. Octavio Paz, em *O arco e a lira*, afirma que o homem moderno se concede uma consciência que opera por meio de uma razão crítica. Através da razão crítica, o homem analisa, examina, avalia a natureza da realidade. Nesse processo, desconstrói os modelos de mundo existentes e projeta novas formas de organização para substituir a ordem de valores antiga. Isso ocorre, em ciência e religião, em arte e política, em diferentes momentos da modernidade, e é possível, porque o homem moderno concebe a história como mudança e a mudança como progresso contínuo. É através da mudança da ordem de valores dominante que o homem pode aperfeiçoar as ciências e as artes, como também as cidades e as sociedades. A paixão crítica do homem moderno encerra um fascínio pelo novo, compreendido como uma ordem evoluída em relação à ordem antiga superada. A modernidade é revolucionária. Ela propõe uma ruptura violenta com a ordem antiga e o estabelecimento de uma ordem social mais justa e racional. Contudo, o processo de modernização não deixa de gerar experiências contraditórias, seja porque possibilita a negação de toda ordem instaurada, inclusive do próprio princípio de negação que o movimenta, seja porque pode se equivocar na realização de seu projeto, sobretudo quando não dispõe de um mecanismo de controle suficiente. Em Luís de Camões, é

¹ Beny Ribeiro dos Santos, Doutor em Ciência da Literatura
Universidade Federal do Rio de Janeiro (UFRJ)

possível encontrar uma imagem tensa do processo civilizatório moderno, quando procura entender a natureza do princípio de mudança e de sua transformação incessante:

Mudam-se os tempos, mudam-se as vontades,
Muda-se o ser, muda-se a confiança;
Todo o mundo é composto de mudança,
Tomando sempre novas qualidades.

Continuamente vemos novidades,
Diferentes em tudo da esperança;
Do mal ficam as mágoas na lembrança,
E do bem, se algum houve, as saudades.

O tempo cobre o chão de verde manto,
Que já coberto foi de neve fria,
E em mim converte em choro o doce canto.

E, afora este mudar-se cada dia,
Outra mudança faz de mor espanto,
Que não se muda já como soía.
(CAMÕES, 1970, p. 20)

O homem moderno busca insistentemente o novo, que se torna o fundamento essencial da modernidade. O valor atribuído ao novo só é possível numa cultura que acredita no progresso. A invenção do progresso foi essencial para que o novo pudesse ser avaliado de forma positiva. Antoine Compagnon, em *Os cinco paradoxos da modernidade*, divide a modernidade estética em duas fases diferentes e divergentes, opondo-se aos teóricos que concebem a modernidade apenas como uma tradição da ruptura, como Octavio Paz, em *Os filhos do barro*. A primeira modernidade se estende pela segunda metade do século XIX, quando se observa uma paixão pelo presente enquanto tal, que é diferente do passado conhecido, mas não é visto como sua negação imediata. A segunda modernidade ocorre na primeira metade do século XX, quando se observa uma paixão pelo futuro, que não é apenas diferente do passado, como também uma avaliação negativa de sua natureza, uma vez que considera ter havido progresso em relação à ordem antiga, sensação inexistente na primeira modernidade que não acredita no dogma do progresso. O que distingue as vanguardas históricas dos movimentos anteriores de renovação da arte não é apenas a violência dos programas e o radicalismo das obras, como pensa Octavio Paz, mas a vontade de ser avançado em relação a seu tempo. Do ponto de vista etimológico, **vanguarda** significa a guarda avançada que marcha em frente para combater o inimigo. Para Antoine Compagnon, a vanguarda esteve sempre dividida entre o anarquismo e o autoritarismo, entre o desejo de renovar e o desejo de legislar. Esses impulsos são visíveis nos manifestos vanguardistas que conservam o entusiasmo com o novo e a confiança no progresso. A vanguarda sofre de excesso de confiança em si mesma, elegendo uma forma de arte como a forma mais bem acabada, excluindo dessa estética o que não se ajusta a seus pressupostos. De certa forma, a vanguarda deixou de lado o pensamento crítico que motivou inicialmente sua aparição. Como a política moderna, a vanguarda se desviou da razão crítica, quando deixou de medir a extensão de seu uso. Sem submeter o desejo de renovação absoluta e a imposição de um programa coletivo à crítica racional, a vanguarda acabou criando novas formas de opressão, desviando-se da promessa original de libertação do homem.

Após diferenciar a primeira modernidade ou modernismo da segunda modernidade ou vanguarda, Antoine Compagnon apresenta a pós-modernidade como uma forma de ruptura com a vanguarda e uma forma de repetição do modernismo, o que significa que a pós-modernidade não concebe o novo como uma experiência evoluída, mas como uma experiência presente que refaz uma experiência passada. É preciso, portanto, distinguir o **diferente** do **novo**. O diferente é aquilo

que apresenta elementos desconhecidos de uma certa tradição. O novo, além de ser diferente em relação a uma ordem conhecida, é também uma evolução da tradição. Em função das contradições que convivem tensamente nas grandes narrativas modernas, para retomar a expressão de Jean-François Lyotard, a pós-modernidade encerra uma profunda desconfiança em relação a todo discurso de sentido totalitário, o que se refere tanto à ideologia ilustrada, que deposita uma confiança inabalável na razão, quanto à vanguarda estética, que se vê como a arte mais evoluída da história. Encerrado o período histórico em que o mito do homem e da sociedade racional alimentava o ideal de progresso, o homem renunciou ao projeto de transformar o mundo numa nova espécie de paraíso terrestre, desautorizando a crença no fim único da história, que seria atingido desde que a razão estivesse no controle do processo de modernização. A arte pós-moderna não tem a intenção de ser uma arte de vanguarda. Pretende, ao contrário, dar suporte a uma experiência que, por algum motivo, não foi explorada no passado, sem com isso estabelecer uma hierarquia de valores dogmáticos. O ídolo do novo perde força na pós-modernidade. A desconfiança generalizada faz parte de uma época em que a incerteza domina as relações humanas. Após um longo período de investimento na utopia social do progresso, o homem se depara com um ceticismo radical em relação à idéia de evolução. Nesse cenário, podem conviver princípios, valores e poéticas diferentes, sem que uns se sobreponham aos outros num espaço saturado de signos diversos, onde cada forma se esforça para ser reconhecida em sua singularidade. Esse processo desencadeia o esvaziamento do sujeito e a indeterminação da realidade que atuam na percepção do ambiente contemporâneo. A suspensão da validade absoluta de um critério único de verdade favorece a perda de sentido enquanto direção e inteligibilidade. Quando o homem já não encontra razão suficiente em si mesmo e a crença na verdade se torna um absurdo, é preciso se perguntar sobre a natureza desse tipo de experiência.

O homem moderno deposita uma confiança inabalável na razão crítica. A razão crítica é uma força de aperfeiçoamento e progresso. Voltaire, em *Cândido*, atribui ao homem a capacidade de se tornar senhor de sua razão, contanto que se liberte das opiniões enganosas com que se apropria da realidade. Antes de iniciar uma longa viagem de descoberta por espaços desconhecidos, Cândido não representa uma imagem da realidade através de seu próprio pensamento. Para apreendê-la numa perspectiva determinada, depende dos conselhos do filósofo Pangloss que o conduz no domínio do conhecimento. Esse quadro se altera na viagem de descoberta, em que Cândido desenvolve a capacidade de julgar o mundo por si mesmo, sem depender da avaliação otimista de Pangloss. Trata-se de um julgamento parcial e relativo, mas que torna possível sua autonomia em relação ao magistério do filósofo. À medida que viaja e conhece o mundo, Cândido muda de opinião, descobre a razão crítica. Seu percurso é uma marcha de esclarecimento, uma conquista de autonomia, nascida da formação intelectual e do trabalho individual, como deseja a ideologia burguesa de que Voltaire é tributário. Embora Voltaire tenha consciência da ilusão que pode moldar as avaliações equivocadas com que o homem se apropria do mundo em dado momento, não problematiza a ilusão da consciência que concebe a realidade em dados objetivos, sem desconfiar que não se pode ter acesso à natureza da realidade senão através de representações relativas.

Bernardo Carvalho não encontra o que Voltaire descobre em sua viagem. A viagem que narra, em *Teatro*, em *Nove noites*, em *Mongólia*, não possibilita a consciência de si, nem a consciência do mundo, como uma forma de conhecimento racional. A ficção de Bernardo Carvalho pode ser caracterizada como um jogo indeterminado, pois não há estabilidade na definição das regras que o governam. Em seus romances, os personagens mudam de identidade, as seqüências narrativas entram em desacordo, os fatos mais verdadeiros perdem sua validade absoluta, de forma que é impossível distinguir a verdade da mentira. Para Bernardo Carvalho, contar a memória é inventar uma narrativa, uma representação da vida que faça algum sentido, embora a definição desse sentido se torne um problema de difícil solução, na medida em que oscila entre alternativas que não se ajustam se postas lado a lado. O narrador estimula a desconfiança em relação à realidade dos fatos, disseminando pistas falsas, introduzindo perspectivas suspeitas, andando em círculos na

narrativa, sem alcançar um conhecimento seguro e definitivo da natureza da realidade. Sem poder definir a natureza da realidade de uma vez por todas, cresce a desconfiança de que a realidade não possui uma forma objetiva a que se pode ter acesso através da razão crítica que potencializa um saber livre de toda forma de engano. A busca da verdade numa viagem de descoberta não encontra em seu percurso uma natureza de unidade determinada. Se a natureza das coisas não pode ser definida de uma vez por todas, resta ao narrador a desconfiança da possibilidade de conhecer cada fato em si mesmo, de apreender o mundo numa perspectiva bem fundada, de alcançar o sentido da realidade através da visão clara e distinta de sua natureza. A forma encontrada por Bernardo Carvalho para representar a indeterminação do sentido no romance é a criação de personagens desencontrados, de enredos ambíguos, de acontecimentos inverossímeis, em que não se encontra correspondência absoluta entre o sentido e a realidade.

Em *Nove noites*, Bernardo Carvalho narra a história de um escritor interessado em elucidar o enigma que envolve o suicídio do antropólogo americano Buell Quain no interior do Brasil central, pouco antes de ter início a Segunda Guerra Mundial. Após ler no jornal de 12 de maio de 2001 um artigo que faz referência de passagem à morte de Buell Quain, o narrador começa a recolher pistas sobre a morte do antropólogo em documentos conservados em arquivos público e privado. Embora o romancista consiga reunir vários documentos nessa investigação, cada nova fonte encontrada, numa busca sem precedentes, contradiz, rediz, desdiz o que parecia constituir uma forma determinada do passado, o que parecia apreender uma memória bem preservada da ruína. O antropólogo se matou ou foi morto no meio da floresta, quando voltava de um trabalho de campo entre os índios Krahô no alto Xingu? Bastaria reconhecer os motivos que o levaram a cometer o suicídio, ou os antecedentes que tornaram seu assassinato inevitável, para que o enigma sobre sua vida fosse solucionado. No entanto, as motivações se diversificam, os documentos se contradizem, as interpretações se disseminam na narrativa. Em meio à incerteza mais absoluta, onde a vontade de saber não consegue aprisionar o imponderável em sua forma refratária à determinação, ninguém é capaz de encontrar um sentido em que possa confiar. “A verdade está perdida [para sempre] entre todas as contradições e os disparates” (CARVALHO, 2002, p. 7). Aconselhado a desconfiar desde o início da ação narrativa, o leitor fica entregue à sua imaginação especulativa, assim como o narrador que desconhece a natureza da realidade e responde à sua resistência em se manifestar com a efabulação de uma história imaginária. Quando a experiência não pode se manifestar numa forma determinada, a consciência se abre à especulação imaginária de sentido ambíguo. “É preciso entender que cada um verá coisas que ninguém mais poderá ver. Cada um verá as suas miragens” (CARVALHO, 2002, p. 48).

Em *Nove noites*, o narrador autoriza e desautoriza o discurso da testemunha, num jogo de espelhos em que cada realidade tem sua imagem distorcida, tão logo parece se cristalizar numa imagem determinada. Isso ocorre porque a verdade e a mentira não conservam os sentidos habituais em sua narrativa, porque a consistência da narrativa depende da confiança e da capacidade de quem a interpreta, porque a autenticidade das cartas escritas por Buell Quain depende da fidelidade da tradução do professor Pessoa. O nome Pessoa é um signo suspeito. **Pessoa** em latim significa **máscara de teatro**. Também é o nome de um poeta que reconhece em si uma personalidade dramática capaz de se desdobrar em identidades diversas. Acrescente-se a esse quadro o clima de mistério criado em torno de elementos essenciais da narrativa, como a suposta oitava carta escrita por Buell Quain a um destinatário desconhecido. A viagem do narrador ao alto Xingu, onde Buell Quain se suicidou por enforcamento, atrás de uma explicação plausível sobre sua morte, introduz novos pontos de indeterminação na narrativa, através de informações inconsistentes sobre o suicídio do antropólogo. A memória de sua morte se perdeu com o tempo, dispersa entre testemunhos desencontrados, como seu corpo, enterrado em um ponto desconhecido da floresta. Sem poder encontrar um sentido determinado de forma objetiva, seja nos documentos, seja nos depoimentos a que tem acesso, o mais próximo que o narrador chega da verdade é saber que está bem longe dela.

Ante a descrença na possibilidade de reconciliar o homem e o mundo, Bernardo Carvalho nega uma das linhas de força da modernidade – a crença de que a razão objetiva pode conhecer e

dominar tudo o que existe ordenado de forma racional. A impossibilidade de assinalar uma determinação estável para as coisas no interior de uma ordem racional conduz a percepção da realidade a definições enganosas, a atribuições equivocadas, a relações ambíguas. A busca por um sentido determinado, em vez de se encontrar com a meta esperada, desencadeia a dissolução da natureza da verdade, que anda numa mudança contínua. Tal procura se define, antes de tudo, como um eterno retorno por caminhos circulares que conduzem sempre ao mesmo ponto de indeterminação, como em um labirinto em que não se consegue descobrir o sentido liberador. Compreende-se por que a verdade pode se esquivar da definição, do mesmo modo que a ficção está pronta a se desviar da malha conceitual, uma vez que a certeza imediata, princípio unificador da experiência humana, é substituída pela dúvida absoluta, que somente existe enquanto prova do sentido determinado. Não resta espaço nessa narrativa para a fixação de papéis definitivos, para a defesa da propriedade essencial, para a depuração da natureza. O inventário dos fatos e do espólio depende, antes de tudo, da confiança de quem os relaciona e da interpretação que lhes é atribuída. Aqui a verdade não é uma realidade em si mesma capaz de enumerar cada elemento que compõe o ser em sua totalidade, mas um estado transitório de sentido que pode mudar de direção e inteligibilidade desde que se altere o princípio de interpretação ajustado ao interesse em causa. Desde que a verdade aparente destituiu a verdade essencial de seu domínio, o homem ficou entregue a uma busca sem fim pelo sentido imutável que cada vez mais se afastava do campo da experiência, por isso mesmo o último depositário da verdade é determinado pelo conhecimento imaginário na narrativa de Bernardo Carvalho. O que não se conhece na realidade é imaginado na ficção, como se um caminho ainda inexplorado se abrisse à sua frente. “O que lhe conto é uma combinação do que ele me contou e do que imaginei. Assim também, deixo-o imaginar o que nunca poderei lhe contar ou escrever” (CARVALHO, 2002, p. 134).

Para reconhecer o espaço reservado à imaginação na ficção de Bernardo Carvalho, é preciso lembrar que a imaginação é uma potência poética cuja força criadora libera a identidade apropriativa da cadeia lógica preestabelecida no processo civilizatório. Bernardo Carvalho, em *Nove noites*, narra a história de uma tribo de índios no Pacífico Sul que define os laços de parentesco entre seus membros a partir da escolha do papel que desejam representar na sociedade. Apesar da limitação do repertório de propriedades e da permanência em cada propriedade selecionada, é inegável que a possibilidade de decidir individualmente o que se quer ser em relação ao outro libera o imaginário cultural do controle de leis rígidas. Somente assim é possível caminhar por um sentido que, contrariando a função lógica da identidade substancial, faça da experiência um espaço de descoberta, um jogo definido por regras que precisam ser inventadas, até porque já não resta nenhuma certeza da verdade ante a vontade de saber, quando se mudam as categorias mentais que assimilam de outra maneira. Paradoxalmente o próprio narrador, que parece estar tão empenhado em determinar a verdade que cerca os acontecimentos, se deixa levar pela necessidade de impedir que algum sentido seja determinado definitivamente. “O fato de que nenhum de nós provavelmente jamais conhecerá os fatos torna ainda mais difícil nos desembaraçarmos deles” (CARVALHO, 2002, p. 88), escreve a irmã de Buell Quain numa carta endereçada à sua orientadora, deixando escapar a realidade ambígua que envolve a morte do antropólogo. Desde o início o espólio que constitui a fonte de investigação não permite que se chegue a uma conclusão final sobre a motivação do suicídio ou assassinato: os escritos, os relatos, os discursos, constituem fatos ou imaginações, verdades ou mentiras, razões ou desrazões? O sentido dos acontecimentos está contaminado pela ambigüidade que contradiz toda função lógica, a interpretação dos afetos está para sempre condenada ao engano ante o desconhecido, e a única fonte de esclarecimento da verdade que poderia alterar o sentido de toda a história, uma oitava carta talvez escrita por Buell Quain e destinada a um interlocutor indeterminado (o leitor?), é conservada em segredo por Manoel Perna, temeroso de que o conteúdo da carta incriminasse o antropólogo de alguma forma. Esgotados todos os meios de encontrar a oitava carta que daria um sentido a toda a história, o narrador assume o papel de ficcionista e imagina a **carta-testamento** deixada por Manoel Perna como **registro-documento** das nove noites em que esteve na companhia de Buell Quain, o que, se não esclarece os

fatos objetivamente como gostaria a vontade de verdade, levanta várias suposições não comprovadas sobre a natureza da realidade.

Com o tempo as imaginações se tornam lembranças na narrativa de Bernardo Carvalho. Como Franz Kafka, Bernardo Carvalho imagina narrativas em que um personagem busca apreender a natureza de uma realidade que escapa ao domínio do conhecimento estabelecido, que coloca sob suspeita a natureza da causa imediata que justifica o sentido de determinado acontecimento. O narrador busca insistentemente descobrir o sentido oculto por trás da morte do antropólogo, mas seu trabalho não consegue se desvencilhar da ambigüidade que percorre esse acontecimento. Quanto mais busca se aproximar do cerne da realidade, mais distante se encontra de sua natureza. Não se pode saber o que o mundo é. O desconhecimento da realidade, constituída por uma rede de relações múltiplas e descontínuas, só aumenta a dificuldade de definir sua propriedade essencial. Cada fonte dispõe de um ponto de vista sobre a natureza da realidade, o que faz com que a identidade de cada objeto mude de forma com uma frequência impressionante. A multiplicidade que se desenvolve nesse domínio aumenta à medida que a narrativa avança com seu projeto de conhecimento. Como acreditar nas histórias ouvidas no processo? Como fixar uma imagem dos personagens? Como definir o sentido dos acontecimentos? As cartas, supostamente escritas pelo antropólogo nas horas que antecederam sua morte, poderiam conter o fluxo da perda de sentido. No entanto, é impossível julgar corretamente o valor dessas cartas, uma vez que seu sentido muda continuamente, as reflexões a que dão ensejo são infundáveis. Para Bernardo Carvalho, o acesso ao desconhecido só pode ocorrer através do contato com sua alteridade irredutível a uma unidade estável. A literatura, enquanto exploração do desconhecido, deve apresentá-lo numa forma ambígua, onde o sentido não se fixa, a verdade não se revela, o enigma não se descobre.

A ficção de Bernardo Carvalho conserva uma função questionadora dos sistemas de sentido que se apropriam da vida ao determinar a natureza essencial da realidade. Nesse gesto, mostra que a realidade das coisas não dispõe de uma natureza uniforme, coerente e imutável, contradizendo a ânsia de absoluto de todo critério de verdade. Maurice Blanchot, em *A conversa infinita*, define a literatura como uma linguagem que põe em jogo o postulado da representação. Para Blanchot, a nomeação é a morte das coisas. A linguagem precisa romper com o princípio da representação que define a natureza de cada ser, para ter acesso ao desconhecido que se retrai no horizonte ilimitado do devir, sem torná-lo conhecido numa fórmula determinada de verdade. Somente assim pode se libertar da mania de fixar a natureza de cada coisa e apresentar a realidade em seu devir infinito. A ruptura com o postulado da representação desencadeia o questionamento de Deus, do Sujeito, da Consciência, entidades dotadas de propriedades fixas. Blanchot submete o desejo de unidade da metafísica do mesmo, que define a propriedade essencial de cada coisa existente, à crítica da linguagem poética que acolhe o outro como uma realidade que permanece indeterminada, quando se recusa a definir sua identidade de forma definitiva. A literatura não está destinada a preservar a identidade de cada ser, nomeando-a na forma expressiva de uma linguagem designativa, que se torna um instrumento de comunicação da verdade. A linguagem poética deve ser contrária à verdade conhecida, pôr-se em desacordo com a evidência de verdade, para que o que não pertence à ordem do momento possa ser introduzido no tempo presente.

Se Maurice Blanchot concebe a literatura como uma ordem de sentido indeterminado, Bernardo Carvalho apresenta a ficção como uma experiência de sentido ambíguo. É importante esclarecer o que deve ser compreendido nessa formulação. Contrariamente aos sistemas de sentido que buscam definir definitivamente a natureza das coisas, a ficção de Bernardo Carvalho se permite explorar um domínio em que o sentido se desvia da definição. Essa operação é possível quando o escritor se aproxima da realidade, buscando conhecer o que não está dado na natureza. Assim, estabelece um corte entre duas modalidades de ficção na ordem do imaginário cultural, como propõe Wolfgang Iser, em *Teoria da ficção*. Uma ficção é explicativa, porque define a natureza da realidade numa ordem integrada de dados objetivos. A outra ficção é explorativa, porque não define uma ordem objetiva do mundo conhecido, como gostaria a literatura realista, nem uma ordem subjetiva do sujeito auto-suficiente, como pensava a literatura romântica, mas uma realidade

potencial onde ainda estão para serem inventados o norte e o sul. Como Blanchot, Bernardo Carvalho deseja que a ficção negue a natureza conhecida, para se aproximar da realidade que não existe, não existiu e talvez nunca existirá. A palavra poética, desde que supere o domínio da lei na existência, concebe a realidade como um problema e o homem como um enigma. A tendência de ser um reservatório de realidades potenciais em devir permanente que resiste à força coercitiva da cultura amplia o horizonte da experiência humana, na medida em que modifica o modelo de consciência que define a natureza da realidade numa ordem de sentido determinado. Reside aí uma das contribuições mais importantes da ficção para o processo civilizatório, sempre que reencena o problema da definição da natureza do homem e de sua inserção na ordem da cultura estabelecida. Se o homem é de fato uma criatura inacabada, um ser cuja essência é não ter essência alguma, a ficção é uma via privilegiada para investigar algo das disposições que constituem a natureza humana em ato ou em potência, precisamente por ser uma ficção tão plástica quanto Proteu, divindade marinha que pode assumir todas as formas na realidade, uma vez que não possui forma alguma previamente determinada.

Bernardo Carvalho revela o desacordo que existe entre o conhecimento e o mundo, quando envolve as figurações de seus romances com experiências de sentido indeterminado. A marca distintiva da ficção do escritor é a ambigüidade da forma narrativa, cuja força disjuntiva torna impossível a confiança na ordem de sentido em que se acham os personagens. A ficção não se contenta com a simples comunicação de um sentido, seja qual for sua complexidade formativa, mas explora a constituição de uma experiência em que se dispersa a percepção da realidade, como a experiência conflitiva que anuncia, a todo instante, a insuficiência do princípio de verdade. A ficção de Bernardo Carvalho está, portanto, associada à própria indeterminação da época histórica em que é produzida. Assim como o sentido desaparece no interior da realidade voraz com que se convive atualmente, a verdade se oculta no horizonte da visão na ficção de Bernardo Carvalho. Durante a modernidade, o homem desenvolveu projetos de sentido totalizante, fundados num único critério de verdade. Uma verdade relativa era apresentada como uma verdade absoluta. A crise desse sistema começou quando a negação se tornou uma tradição e o homem relativizou o sentido da verdade. A ficção de Bernardo Carvalho reúne narrativas que questionam o caráter absoluto da verdade. O esforço por se conservar no interior da tensão constitutiva que atravessa acontecimentos de sentido ambíguo mostra que o novo modelo de consciência de que dispõe lhe permite ter acesso a realidades destituídas de sentido determinado. Sempre que a ficção se atribui uma forma crítica em meio à tensão constitutiva da realidade, pode alcançar uma perspectiva mais **objetiva** sobre as coisas, no sentido que Nietzsche atribui a essa palavra, em *A genealogia da moral*, o que corresponde à representação da realidade através de uma imagem multifacetada. Quando a realidade se mostra impenetrável e cresce a certeza de sua falta de objetividade, a literatura só pode tocar em sua forma pela via indireta da ficção que se assume como invenção, artifício, simulação incessante... O fato de a ficção de Bernardo Carvalho não esconder sua natureza fictícia problematiza o fundamento objetivo da realidade que supostamente representa. A busca da verdade não pode mesmo estar a serviço da definição de um sentido, mas da confirmação da impossibilidade de se atingir o cerne do real.

REFERÊNCIAS

BLANCHOT, Maurice. *A conversa infinita*: a palavra plural. Trad. Aurélio Guerra Neto. São Paulo: Escuta, 2001. v. 1.

CAMÕES, Luís de. *Obras de Luís de Camões*. Porto: Lello e Irmão Editores, 1970.

CARVALHO, Bernardo. *Teatro*. São Paulo: Companhia das Letras, 1998.

_____. *Nove noites*. São Paulo: Companhia das Letras, 2002.

_____. *Mongólia*. São Paulo: Companhia das Letras, 2003.

COMPAGNON, Antoine. *Os cinco paradoxos da modernidade*. Trad. Cleonice P. B. Mourão et alii. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2003.

ISER, Wolfgang. *Teoria da ficção: indagações à obra de Wolfgang Iser*. Trad. Bluma Waddington Vilar e João Cezar de Castro Rocha. Rio de Janeiro: EdUERJ, 1999.

KAFKA, Franz. *O castelo*. Trad. Modesto Carone. São Paulo: Companhia das Letras, 2001.

NIETZSCHE, Friedrich Wilhelm. *A genealogia da moral*. 3. ed. São Paulo: Moraes, 1991.

PAZ, Octavio. *O arco e a lira*. Trad. Olga Savary. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1982.

_____. *Os filhos do barro: do romantismo à vanguarda*. Trad. Olga Savary. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1984.

VOLTAIRE. *Contos*. Trad. Mário Quintana. São Paulo: Abril Cultural, 1972.