



ENTRE A AUSÊNCIA E A PRESENÇA: AS HIERARQUIAS FANTASMAGÓRICAS DAS FOTOGRAFIAS DE *NOVE NOITES*, DE BERNARDO CARVALHO

Renan Augusto Ferreira Bolognin¹

Resumo: Neste texto analisamos três fotografias contidas no romance *Nove Noites* (2004), de Bernardo Carvalho, a partir da desconstrução de Jacques Derrida e d'*A Câmara Clara*, de Roland Barthes (2012). Para tal análise, ressaltamos como os personagens dessas fotografias sugerem identidades culturais hierarquicamente superiores que desvelam outras. Para dar cabo dessa proposta analítica, nossa metodologia analisará as ditas fotografias a partir de sua sequência de aparição na narração. Em seguida, analisaremos alguns efeitos decorrentes delas após a leitura do romance a partir do referencial teórico supracitado para irmos além de uma ancoragem do real na ficção ao analisamos as ditas fotografias. Visualizá-las, assim, mostre-se um profícuo exercício de recuperação memorialística das camadas heterogêneas que as formam. Isto é, propomos uma estratégia de leitura que vai na contramão da apresentação do real de maneira autoritária, indivisível, única e homogênea: o ausente faz-se também presente.

Palavras-chave: Identidade Cultural; Fotografia; Literatura Brasileira Contemporânea.

Introdução

O mote do romance *Nove Noites* (2004)² é o suicídio do etnólogo americano Buell Halvor Quain durante seu período de pesquisa da tribo dos índios Krahô em 2 de agosto de 1939. O narrador jornalista³ lê em 12 de maio de 2001 a respeito do suicídio e decide ir atrás da motivação de tal ato. Durante sua busca, ele se depara com duas fotografias que diriam respeito a Quain e, ao final, inclui uma fotografia da própria infância. Tais fotografias são de tipos distintos: uma é 'dupla', pois nela visualiza-se o rosto do personagem central do romance, o americano Quain, de frente e de perfil; noutra estão presentes vários antropólogos que vieram ao Brasil estudar tribos indígenas nos anos 30; e, ao final, há uma fotografia - na

¹ Mestrando do PPGLit da UFSCar e bolsista Fapesp. E-mail: renanbolognin@hotmail.com. Orientado pela Profa. Dra. Rejane Cristina Rocha. E-mail: rjncris@gmail.com

² A partir daqui nos referiremos ao romance como *NN*. Além do mais, a data entre parênteses refere-se à reimpressão da nossa edição do romance. Este, na verdade, foi publicado no ano de 2002.

³ Comentaremos mais a respeito deste narrador nesta mesma seção.



orelha do romance - em que figura o “autor” do romance ao lado de um indígena e é a única posta fora do corpo narrativo.

De posse de uma abordagem derridiana, abrem-se duas possibilidades de leitura de ditas fotografias: 1. Visualizá-las não apenas pelo perceptível, mas por algo além do impresso; 2. Visualizá-las de maneira a perceber as camadas heterogêneas que formam o perceptível.

Barthes (2012) se aventurou a discutir a fotografia em *A Câmara clara* e deixou como legado um ponto seminal para pensá-la: a *morte* da referência contida nela. A referência remonta à lembrança de que os semanticistas, embasados no *Crátilo*, de Platão, a associam ao acoplamento das palavras às coisas. Isto é, como se tal relação fosse por um lado efetiva (para os *naturalistas*), por outro um acordo tácito (para os *convencionalistas*). Costumamos relacionar a fotografia a uma incidência no real: ela parece acoplar-se ao instante e ao espaço em que foi tirada. Isto é, ela representa aquele lugar e aquele espaço, pois “isto-foi” (BARTHES, 2012) Portanto, a fotografia retrata, ao mesmo tempo, a presença e a ausência.

Ademais, as fotografias do romance participam claramente de um conflito dialético entre o privado e o público. Quando narrador o jornalista⁴ descobre o suicídio do etnólogo, vai em busca de cartas, fotografias e relatos de pessoas que hajam convivido com Quain a fim de solucionar o misterioso suicídio. Entre as fotografias, este narrador recolhe duas delas em arquivos públicos: uma delas pertence ao acervo da Casa de Cultura Heloísa Alberto Torres – *IPHAN* - e a outra ao acervo da Seção de Arquivos do Museu Nacional da Universidade Federal do Rio Janeiro, segundo o paratexto **créditos das fotos** (NN, p. 171). Devido à impossibilidade de desvendar o grande mistério do romance, o jornalista mergulha nas experiências de infância vividas em meio a tribo indígenas e as associa à estadia de Quain. Em uma das orelhas do livro, encontramos uma fotografia do ‘autor do romance’ ao lado do único indígena que aparece nas três fotografias.

Usamos a desconstrução derridiana para ler as fotografias do romance também a partir de deslocamentos de *identidades culturais* depreendidos nelas. Na ausência e na presença depreendidas, podemos enxergar Quain em uma das fotografias na qual ele está ausente e como a imagem de sua ausência e presença descarrila consigo identidades culturais que,

⁴ Trataremos a respeito do outro narrador do romance, Manoel Perna, na seção seguinte deste artigo.



também, estão aparentemente ausentes. Assim, a ausência dessas identidades nas fotografias não é mero acaso: somos compelidos a visualizar o majoritário.

Para visualizarmos estes “Outros” nas fotografias, o alicerce de nossa leitura de identidade cultural embasa-se em Stuart Hall (2006, p.8). Para ele, a identidade cultural é aquele aspecto de nossa identidade que diz respeito a nossos pertencimentos a etnias, raças, religiões, línguas e nacionalidades. Obviamente, estes pertencimentos deslocam as identidades sempre para lugares inconclusos, a caminhos infinitos.

Durante o romance, é patente que a voz narrativa do jornalista tende a homogeneizar as identidades culturais e a identificar-se com Buell H. Quain. Em relação às identidades culturais indígenas, o mesmo narrador trata-as como *órfãs da civilização* e com certa comiseração. No entanto, sem nenhuma identificação. Tenta cristalizá-las. Segundo Zygmunt Bauman (2003) essa homogeneização identitária advém da modernidade, que estabelecia contornos fixos, imutáveis, às identidades. Uma estabilização do sujeito. No entanto, no período tratado por este autor como pós-moderno, as identidades adquirem caracteres mais escorregadios, nos quais elas evitam fixar-se em meio a uma enorme gama de opções em aberto. No caso, as identidades culturais do romance também não indicam uma definição clara. São elas, pelo contrário, escorregadias.

Assim sendo, essas estratégias de leitura dão a abertura que cremos necessária para estudarmos outras identidades culturais que vêm à tona na fotografia, afinal a desconstrução permite navegar pelos caminhos dos minoritários e perceber os abalos sísmicos sofridos às margens devido ao peso do pensamento centralizador, totalizante e totalitário.

Os fantasmas das fotografias

“Há em toda a fotografia um elemento fantasmagórico”
(*NN*, 2002, p. 32).

O outro narrador de *NN* é Manoel Perna, que escreve em itálico um testamento aos que venham em busca da solução do suicídio de Quain e passara 9 noites com ele no intervalo de 6 meses antes do suicídio concretizar-se. A argúcia da técnica narrativa esboçada por Manoel Perna reside justamente na escolha realizada por ele: tendo em vista o texto como uma



máquina preguiçosa (ECO, 1994, p.9), que funciona com o auxílio do leitor, pede (descaradamente) a este que realize a conjuntura dos argumentos narrados. Nas palavras de Barthes (2004, p. 73), o texto é um jogo de colaboração prática entre leitor e texto. Deste jogo decorre uma prática significativa na qual tenta-se abolir a distância existente entre leitura e escritura.

O tom narrativo das memórias de Manoel Perna revela-se *quase que* desconversado, ao exigir a participação afetiva (e efetiva) do leitor para redirecionar os códigos de focalização⁵ para a figura nublada de Quain. Juntamente ao auxílio do narrador jornalista, nós leitores construímos a expressão de Quain entre inúmeras possibilidades. Expressão nublada, fugidia, tal qual o motivo de qualquer suicídio. Não afirmamos que isso não aconteça em outros romances. No entanto, em *NN* tal participação é feita de maneira mais efetiva do que a usual, chegando a evidenciar-se e a perder o tom de hipótese ao percebermos que ambos os narradores aplainam seus contares na ficção e na história.

Perna *parece* assumir um tom desconversado a respeito do suicídio, pois atenua as motivações do fato. Possivelmente, por dados culposos dele na morte de Quain. Ou, simplesmente, por não saber o que dizer a respeito. Se pensarmos mais além, contar indefinidamente poderia resultar num álibi do narrador em uma futura acusação a ele, assim como resultar num problema diplomático entre Brasil e Estados Unidos.

A escrita de seu testamento descontrói-se num jogo narrativo sinuoso que indica a impossibilidade de não se tratar o suicídio em tom totalmente desconversado, como tentamos indicar com as modalizações em itálico postas anteriormente: Quain já havia morrido 6 anos antes da escrita da narrativa de Perna. Ninguém se lembrava dele e a dor de perder um amigo transforma-se na dolorosa tarefa de escrever a respeito. No entanto, ainda nos perguntamos por que Manoel Perna, ser fictício, é o responsável pela narração de um suicídio que teve lugar fora da ficção?

O testamento representa a passagem do tempo jogando seus dados no tabuleiro do “agora” da escritura. Junto das memórias confusas sobre o amigo e a focalização que o(s)

⁵ Leia-se como ponto de vista. Não entraremos numa discussão neste artigo a respeito desse conceito tratado por Gérard Genette em seu *Discurso da narrativa* (1995) devido à perspectiva estruturalista do autor.



persegue(m), topamos com Quain em uma lacuna nebulosa, já que: “*Era preciso que ninguém achasse um sentido. É preciso não deixar os mortos tomarem conta dos que ficaram*”. (NN, p. 10, grifo do autor). Acrescentemos: é preciso esconder, deixar ausente, quem se quer presente. Morte pela linguagem, não apenas pela carne.

Por outro lado, tal testamento poderia não interessar apenas a um possível familiar que viesse em busca das “memórias” de Quain. Tanto é que o narrador jornalista se interessa por Quain a partir da leitura de um artigo de jornal escrito por uma antropóloga quase 62 anos depois da morte de Quain! No artigo, o nome do americano era citado de passagem, uma vez que o foco era a morte de um antropólogo alemão que, também, falecera entre indígenas e cujos motivos da morte também eram desconhecidos. Parte daí o interesse de conhecer a antropóloga que escreveu o artigo e levar adiante a pesquisa: “Fiz muitas viagens, alguns contatos, e aos poucos fui montando um quebra-cabeça e criando a imagem de quem eu procurava” (NN, p.14). Ainda que não lhe seja possível encontrar uma resolução do caso, o jornalista dá voz aos que morreram por colagens de fragmentos de memórias.

A memória individual, no entanto, é inalcançável. A fantasia começa neste ponto a cobrir a verdade individual. É no devir⁶, então, que paira a tentativa de reconstrução da imagem do desconhecido. Isso ocorre porque: “[...] os leitores se dispõem a fazer suas escolhas no bosque da narrativa acreditando que algumas delas serão mais razoáveis que outras” (ECO, 1994, p. 14) e a “leitura” feita pelo narrador jornalista a respeito da estadia/suicídio do etnólogo entre os índios Krahô comporta-se da mesma forma. Assim, as fotografias do romance demonstram um binarismo entre ausência e presença de Quain nelas. Como se elas fossem, de alguma maneira, ligadas à memória de Quain. Durante a leitura, elas descarrilam seus significados no romance *a pari passu* que este também descarrila os seus nelas a partir das escolhas narrativas feitas pelo narrador jornalista e pelos leitores.

⁶ Não entraremos numa discussão filosófica de devir nesse texto. O leitor pode, então, basear-se nas acepções disponíveis no dicionário online Priberam para entender o termo enquanto um processo de transformação contínua. A seguir, pomos as definições dadas à palavra pelo referido dicionário: Devir = *substantivo masculino*. 1. [Filosofia] Movimento pelo qual as coisas se transformam. *Verbo intransitivo* 2. Dar-se, suceder, acontecer, acabar por vir. "**devir**", in Dicionário Priberam da Língua Portuguesa [em linha], 2008-2013, disponível em: <<http://www.priberam.pt/dlpo/devir>>. Acesso em: 04/Dez/2014.



O não dito é pareado às fotografias: onde estão as etnias estudadas por Quain? Elas estão silenciadas no “espaço em branco” que não permite a alguns saber o que é ficção ou não e, igualmente, perceber que elas deveriam figurar como “visíveis”. Não será este elemento fantasmagórico a essência da subversão das culturas tradicionais, ou seja, o modo de percebermos o “Outro” nessas fotografias?

Para tratamos isso, Paul Ricœur (2007) - e seu aparato teórico a respeito da construção do passado a partir da mimese em Platão - é imprescindível:

De um lado, temos a *tekhne eikastike* (“arte de copiar”, diz Diès): “ora, copia-se de maneira mais fiel quando, para realizar a imitação, tomamos emprestadas do modelo suas relações exatas de comprimento, largura e profundidade e, além disso, cobrimos cada parte com as cores que lhe convêm” (253 d,e). De outro lado, temos o simulacro, a que Platão atribui o termo *phantasma* (236b). Logo, *eikon* é oposto a *phantasma*, e a arte “eicástica”, à arte “fantástica” (236c) (p. 31).

A etimologia da palavra fantasma traz em seu bojo simulacro, alijando-a da verdade para Platão. Isto é, a mimese induz ao engano e, por isso mesmo, não dá acesso ao mundo das ideias. Já no senso comum, o próprio fantasma, enquanto assombração, não garante também uma definição clara entre realidade (aquilo que está frente aos olhos) e ficção (será que vemos o que nossos olhos veem?).

Vejamos, então, o negativo, o branco da fotografia como o branco da página, aquilo que não passa pelas repressões da visibilidade, tal qual aponta Alcides Cardoso dos Santos (2013):

Entre a visão das coisas na forma como elas se dão aos olhos e o trabalho da imaginação redirecionando o olhar para aquilo que não vê mas que sempre se anuncia, toda uma variedade de relações aponta para uma repressão do visível na cultura, pois, em termos freudianos, poderíamos dizer que o desejo que aciona toda forma de visão é reprimido pela ordem, pelas regras do “que” e do “como” se deve ver (p. 21).

Sigamos por outras veredas que permitam alcançar o visível. Ainda que estejamos imbricados numa identidade cultural específica, tentemos ‘des-reprimir’ o modo no qual



fomos instruídos a olhar. Isto é, além do que uma primeira olhadela permite ver, tentemos alcançar outra leitura possível das fotografias.

1ª fotografia - 1º fantasma: um rosto sem corpo e sem referente

A morte na desconstrução é a propriedade de todos os signos como coisas que vêm a ser ausentes. (WILLIAMS, 2012, p. 71).

Se toparmos com a imagem do rosto de um homem que já morreria frente a nossos olhos, talvez, pensemos (independentemente de valores religiosos que nos rijem), como foi a vida dele. Daí em diante, começamos a ‘ficcionalizar’ sua vida pela morte (ou vice-versa). Os de estômago mais forte tentariam conectar-se a essa figura, dizer-lhe olá. Já outros, de estômago mais fraco, sucumbiriam a esse espectro e achariam mais conveniente dar meia volta. Caso colocássemos esta fotografia num texto literário, notaríamos que ela, a literatura: “(...) embaralha as identidades do visível e do invisível” (SANTOS, 2013, p. 54). Por sua vez, isso nos faz lembrar da proposta de Jacques Derrida (1997) ao princípio de sua *Dupla Sessão (Doble sesión)*, a respeito de citações em uma lousa e com as quais começa dito capítulo do livro *A Disseminação (La diseminación)*: “(...) determinada escrita do branco o que observar-se-á” (p. 267, tradução nossa)⁷ e permite propor um caminho semelhante de análise.

Não será possível olhar as fotografias de *NN* não só pelo que elas trazem como presente, mas também pelo que elas trazem como ausente (ou em branco)? Dessa forma, o leitor não perceberia um embate entre as hierarquias ‘superiores’ como presentes e as ‘inferiores’ como ausentes?

Tudo isso diz respeito à primeira fotografia inserida em *NN*. Ela se trata de uma fotografia de Buell Halvor Quain. No livro está credenciada como pertencente ao acervo da Casa de Cultura Heloísa Alberto Torres – IPHAN (*NN*, p. 171) e refere-se justamente a uma pesquisa realizada pelo narrador jornalista do romance. Interessado pela morte de Quain, o

⁷ “(...) determinada escritura de lo blanco lo que siempre se prestará a observación” (p. 267).



narrador traz o americano novamente à vida. Dessa vez, não vida pela carne, pois ela foi abandonada na terra à qual ele não se sentiu pertencido. Digamos, vida pela linguagem.

A respeito da pesquisa realizada, o narrador jornalista insere fotografias de Quain na narrativa: uma na página 26, outra na 31, além das cartas comentadas anteriormente. Assim como a escrita, a fotografia também atua como forma de registro, de documentação. Sua função na narrativa parece ser a de unir-se ao texto verbal e propiciar os sentidos de permanência e de presentificação. No entanto, sua função é esgarçada e o real torna-se parte do fictício e vice-versa.

Na primeira das fotografias, temos uma duplicação de Quain: uma imagem de seu rosto de perfil e outra de frente. Tendenciosamente configura-se um decifra-me ou devoro-te. Um olhar enigmático que toma conta da narração, obcecando-nos tal qual ao narrador jornalista.



Figura 1: Buell Quain, acervo da Casa da Cultura Heloísa Alberto Torres (NN, p. 26)⁸.

Interessantemente, os rostos de Quain não têm corpo. Onde está o corpo de Quain? Após algumas páginas do romance, “descobre-se” que tampouco há indícios de onde o etnólogo fora enterrado: “Minha idéia era conversar com o velho Diniz, o único Krahô vivo que conhecera Quain, quando ainda era menino, e que podia me falar sobre o local em que o etnólogo fora enterrado” (NN, p. 78-79). Nada se resolve no romance: nem o motivo do suicídio e, tampouco, a exumação do corpo. Curiosamente, com o impedimento de chegar a uma conclusão do caso,

⁸ Estudamos ambas as fotografias como única por estarem postas lado a lado no romance.



o narrador principal do romance, o jornalista, começa um retorno aos traumas da própria infância.

Ora, Roland Barthes (2012) diz que: “Pois a fotografia é o advento de mim mesmo como outro: uma dissociação astuciosa da consciência de identidade” (p. 20). Não seria, então, a fotografia deste “Outro”, Quain, ao narrador jornalista a dissociação do eu deste e sinonímica a uma associação entre o eu de ambos?

Enquanto leitores de dita fotografia, decifrá-la representaria uma dissociação de nós mesmos: afinal, estaríamos à espera de pistas que nos indicariam algo além do que a imagem, algo que esteja além da associação entre o referente e o texto romanesco. No movimento sinuoso que é sugerido ao colocar as duas fotos lado a lado, faz-nos pensar que esse homem sem corpo (que é e não é Quain) move o pescoço rapidamente para inquirir-nos algo: Deciframe ou devoro-te.

“Daquilo que foi” (BARTHES, 2012, p. 86) talvez seja a melhor definição ao testemunho a respeito desse passado sombrio, embora fugaz, trazido pelas fotografias do rosto de Quain. Morte do corpo. Morte da referência. Vida pela linguagem.

2ª Fotografia – O fantasma sem corpo e sem rosto: onde está Quain?

“Há uma presença do outro como algo que não pode estar presente (WILLIAMS, 2012, p. 65)”.



Figura 2: Lévi Strauss e Heloísa Alberto Torres, entre outros, no jardim do Museu Nacional, acervo da Seção de Arquivos do Museu Nacional/ UFRJ (p. 31).



Quain está ausente na imagem acima. Onde ele está entre os pesquisadores que vieram ao Brasil estudar os indígenas no Xingu entre 1938-9?

Há uma foto, de 1939, em que dona Heloísa aparece sentada no centro de um banco nos jardins do Museu Nacional, entre Charles Wagley, Raimundo Lopes e Edson Carneiro, à sua direita, e Claude Lévi-Strauss, Ruth Landes e Luiz de Castro Faria, à sua esquerda. Hoje, estão todos mortos, à exceção de Castro Faria e Lévi-Strauss. Mas havia já naquele tempo uma ausência na foto, que só notei depois de começar a minha investigação sobre Buell Quain. Àquela altura, ele ainda estava vivo e entre os Krahô, e a imagem não deixa de ser, de certa forma, um retrato dele, pela ausência (NN, p. 32).

O ofuscamento de Quain é um simulacro: ele é esquecido na dita fotografia assim como são as tribos que ele estudava. Diante de toda fotografia sentimo-nos confortáveis segurando-a tal qual estivéssemos frente a um congelamento de um momento passado. Ideia vã, mas que responde a algumas perguntas de tempo e espaço. No entanto, incompleta. O *studium*⁹ é empoeirado a ponto de não revelar um rosto que se esconda no fundo da fotografia. No caso, as imagens do rosto de Quain, comentadas há pouco, permite realizar um percurso tortuoso em nossas memórias leitoras: onde está Quain? O ar fantasmagórico dos rostos de Quain é transmitido e confirmado à luz desta fotografia tirada com dona Heloísa Alberto Torres cercada pelos demais antropólogos que haviam vindo ao Brasil: “[...] a imagem não deixava de ser, de certa forma, um retrato dele, **pela ausência**” (NN, p. 32, grifo nosso).

Esta segunda fotografia tem, indubitavelmente, um apelo, uma atração: é a imagem de alguém que está ausente. É a marca quase definitiva de um suicídio que *parece(ria)* premeditado, pois além das inúmeras razões dadas por Buell e pelos demais personagens da trama (problemas familiares, suposta sífilis; não ter mais o que ver no mundo; pressão do Estado Novo sobre os estudiosos estrangeiros residentes no Brasil; a ignorância dos brasileiros; etc.) somam-se interpretações provenientes de uma presença pela ausência e, por sua vez, representativas do destino trágico das culturas estudadas por ele.

⁹ Roland Barthes (2012) explica que o *studium* é: “(...) uma espécie de educação (saber e polidez) que me permite encontrar o *Operator*, viver os intentos que fundam e animam suas práticas, mas vivê-las de certo modo ao contrário, segundo meu querer de *Spectator*” (p. 33).



Curiosamente, Heloísa Alberto Torres está sentada no meio de todos os estudiosos do período em questão. Chamamos a atenção a isso na fotografia, pois ela era uma mulher em um meio profissional aparentemente masculino, o que o número de homens sugere. Fica patente também que ela se senta no meio dos outros homens por conta de um possível prestígio no meio profissional em questão. No caso, ela obtivera sucesso acadêmico nos estudos antropológicos brasileiros, além de ser a responsável pelos estudiosos vindos ao Brasil, incluindo Quain. Portanto, como superiora do estadunidense, ainda fica aberta a questão: onde está Quain?

Ele é, obviamente, um fantasma da fotografia. Sua presença se dá pela ausência, na insistência de trazer seu corpo mortificado pela linguagem. Esta presença com contornos de ausência descarrila as identidades estudadas por ele, afinal, o romance não existe sem as etnias que ele estudara no Brasil. Esta imagem apropria-se então dos traços fisionômicos do etnólogo como um fantasma (tanto simulacro, quanto assombração) e respinga semanticamente sua presença mediante sua ausência. Aproximamo-nos dessa imagem como fizemos anteriormente: “Decifra-me ou devoro-te”. Como não pretendemos ser devorados, devemos decifrá-la. Mas decifrá-la parece ser o mesmo movimento que a permite devorar-nos.

Assim sendo, etnias em perigo são descarriladas junto à presença/ ausência de Quain. Quando o personagem vem à tona numa narrativa muito *a posteriori* a seu suicídio (cerca de 69 anos depois), as etnias estudadas por ele (e outras deixadas de lado pelas hierarquias/ etnias no poder) são trazidas à luz em planos secundários, como se o etnólogo fosse um imã que as magnetizasse.

Para explicar esta magnetização, servimo-nos de um trecho do *Íon*, de Platão:

Eu vejo, Íon, e vou fazer-te ver o que é, segundo o meu entendimento. É que esse dom que tu tens de falar sobre Homero não é uma arte, como disse ainda agora, mas uma força divina, que te move, tal como a pedra a que Eurípides chamou de Magnésia e que a maior parte das pessoas chamam de pedra de Heracleia. Na verdade, esta pedra não só atrai os anéis de ferro, como também lhes comunica a sua força, de modo que eles podem fazer o que fez a pedra: atrair os outros anéis, de tal modo que é possível ver uma longa cadeia de anéis de ferro ligados uns aos outros. E para todos é dessa



pedra que a força deriva. Assim, também a Musa inspira ela própria e, através desses inspirados, forma-se uma cadeia, experimentando outros o *entusiasmo*. Na verdade, todos os poetas épicos, os bons poetas, não é por efeito de uma arte, mas porque são inspirados e possuídos, que eles compõem todos esses belos poemas (PLATAO, 1998, p. 51).

Segundo Maurizio Ferraris (*s/d*, p. 7), a Hermenêutica, arte da interpretação, nascera justamente como designação da atividade de transmitir mensagens dos deuses aos homens, como demonstra o diálogo *Íon*, de Platão. As identidades culturais trazidas à tona pela imagem de Quain são, portanto, homólogas à interpretação hermenêutica, pois elas vêm a discurso como uma cadeia de anéis que se relacionam entre si e em seu interior demonstram a(s) diferença(s) hierárquica(s) entre cada uma delas.

Como forma de preenchimento do desconhecido, fantasmagórico e enigmático olhar de Buell Quain, restará ao narrador jornalista o retorno ao próprio passado, à infância. Um passado, entretanto, sobre o qual poderá, ao menos, retornar, desde que consiga relacioná-lo ao de Quain: “Ninguém me perguntou, e por isso nunca precisei responder que a representação do inferno, tal como a imagino, também fica, ou ficava no Xingu da minha infância” (*NN*, p. 60), ou seja, o jornalista funde em um encaixe narrativo magistral a obtusa memória sobre Quain, a do Outro, com a própria.

3ª Fotografia – Autor, narrador, personagens: identidades na orelha

O que complica é que não é possível distinguir, num texto, até o fim e exaustivamente, personagem, narrador e autor. Há um nível de toda escrita em que não se pode decidir quem *está falando* (BARTHES, 2004, p. 257).



Figura 3: o autor aos seis anos no Xingu (*NN*, orelha)



A queda à própria infância desemboca nessa última fotografia. Quain é um personagem elo entre o presente da narração do jornalista e o passado. Sem ele o romance riuira. Por isso, desembocamos em análises que se aproximam do embate entre identidades e na presença/ausência delas, pois o etnólogo é o elo de algumas delas na narrativa.

Na fotografia acima, presente na orelha do romance, encontramos (finalmente) um indígena. No entanto, ela é uma fotografia etnicamente problemática, pois não sabemos a qual etnia ele pertence. É como se a fotografia neutralizasse sua origem, usurpando-a. Novamente, perguntamo-nos, onde está Quain?

Segundo Luciana Salazar Salgado (2007, p. 133) para produzir um enunciado deve-se realizar um conjunto de atos. De antemão, a posição da fotografia na orelha do romance chama a atenção, pois sugere uma série de atos, voluntários ou não, que desembocam em significações ao leitor. Ou seja, a materialidade da obra demonstra na fotografia um indígena num espaço à margem da história contada¹⁰. Por sua vez, a inserção da fotografia sugere a construção de um lugar social, de um autor, que espera legitimar-se nela (SALGADO, 2007, p. 136-144).

O processo editorial pelo qual passou a referida fotografia considerou uma série de atos, entre eles a condição do futuro da publicação, sua tipografia, o suporte, etc. Possivelmente, ele não se interessou tanto pelo local no qual as fotografias de *NN* seriam colocadas (sobretudo esta última). No entanto, o editor “molda” o texto e seus significados, não sendo, portanto, essa uma profissão isenta de significados decorrentes na leitura.

Eis que Quain vem à tona! Mas, não, não é o garoto da fotografia, que é supostamente um (ou o) autor (que nos faz perguntar: autor do livro? Autor de Quain? O jornalista? Autor da pesquisa? etc.) aos 6 anos de idade no Xingu. Ele aparece pela presença do “Outro” e é este o ponto que nos interessa. Estes corpos da fotografia tiveram sua morte referencial decretada e suas identidades descentradas pela escritura. Se as relações entre história e ficção estão rasuradas no romance, assim como as categorias de autor, narrador e personagem, as identidades culturais também estão. E a exclusão delas não é apenas matéria da ficção. Notar

¹⁰ Interessantemente, a edição de bolso do romance, publicada pela mesma editora, excluiu essa última fotografia.

CARVALHO, Bernardo. *Nove Noites*. SP: Companhia da Letras, 2006. 152p.



o fantasma de Quain nesta fotografia (e na anterior) é equivalente a dar-se conta dos fantasmas que formam as culturas e são enterrados no esquecimento¹¹.

O indígena da foto é, por isso, representante de uma etnia jogada às indefinições e faz perguntarmo-nos: afinal de contas, que olhares colocamos sobre nós mesmos e sobre o Outro? Este ponto de indecisão joga-nos, então, no hímen do romance: se vemos aos outros, as identidades culturais e seus pontos em comum, chegamos a um ponto no qual elas percebem suas diferenças. Neste ponto nodal, notamos que vivemos também de uma ficção na qual somos narrados por Outros culturais e no qual nossa própria identidade cultural pode(ria) ser tão estereotipada quanto à(s) alheia(s) da fotografia em questão. Os pontos de indecisão do romance (sobretudo as motivações do suicídio de Quain) e as ambiguidades decorrentes dessa fotografia demonstram os jogos hierárquicos entre as identidades culturais distintas ao localizá-las à margem (na orelha do livro) e num único representante.

Próximos a uma conclusão e *a pari passu* em um terreno movediço

Encerramos este artigo como alguém que abre portas: na instabilidade das identidades culturais, as fotografias inseridas em *NN* entram em nossa discussão como desestabilizadoras de qualquer efeito pretendido de atestação do referente enquanto eternamente presentificado. Isto é, a inserção das fotografias no romance balança-o à ambiguidade de seu mote: as causas do suicídio de Buell Quain. Evidentemente, este virá sempre à tona nessas fotografias, dando-as certo ar fantasmagórico de uma presença ausente e incomodando àqueles que buscam uma definição do personagem e outras identidades culturais que ela figura.

Se relembarmos que para Cornejo Polar (2013) a conquista da América Espanhola não foi apenas uma agressão política, mas também semiótica¹² (pois trazia um novo aparato de significação ao Novo Mundo), chegamos à conclusão de que devemos tentar uma nova

¹¹ Isso ocorre, sobretudo, ao lembrarmos-nos que a voz narrativa de *NN* é a de um sujeito interessado pela vida de um americano erudito e desinteressado pelas questões indígenas brasileiras. Devido ao fato de ser filho de um antigo proprietário de terras no Xingu, localizadas próximas a aldeias indígenas, o narrador coloca tais etnias indígenas em segundo plano. Mas essas, ainda que tropegamente, alcançam o discurso e demonstram que o discurso não pertence somente a uma identidade majoritária.



maneira de lidar com as significações das fotografias em questão e acrescentar suas interpretações à maneira pela qual lemos o romance. Ao visualizarmos outras etnias presentes enquanto fantasmagóricas, realizamos uma leitura que vai na contramão de como as hierarquias superiores nos ensinaram desde crianças a ver as fotografias a partir do que está, aparentemente, presente. Consequência perceptível, também, no enredo do romance, pois tais fotografias auxiliam a compreensão de como as identidades culturais minoritárias são postas à margem nele. Vejamos, também, o ausente. Além do mais, a inserção das fotos fragmenta ainda mais o tecido narrativo esgarçado de *NN* e sugere uma abertura do leitor ao desconhecido. A morte de Quain reverbera como um fantasma das etnias estudadas por ele, falando-nos na “orelha” (do livro, também) para ouvirmos e vermos as demais culturas que nos constituem.

Referências

BARTHES, Roland. **A câmara clara** – Nota sobre a fotografia. Trad. Júlio Castanon Guimarães. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2012. 114p.

BARTHES, Roland. A morte do autor. In: _____. **O rumor da língua**. Trad. Mario Laranjeira: revisão de tradução Andréa Stahel M. da Silva. 2ed. São Paulo: Martins Fontes, 2004. p. 57-64.

BARTHES, Roland. Da obra ao texto. In: _____. **O rumor da língua**. Trad. Mario Laranjeira: revisão de tradução Andréa Stahel M. da Silva. 2ed. São Paulo: Martins Fontes, 2004. p. 65-75.

BARTHES, Roland. O efeito de real. In: **Literatura e semiologia** – Pesquisas semiológicas. Trad. Célia Neves Dourado. Rio de Janeiro: Vozes, 1971. p. 35-44.

BAUMAN, Zygmunt: From Pilgrim to Tourist – or a Short History of the Identity, In: HALL, Stuart; GAY, Paul Du. **Questions of cultural identity**. Londres, Thousand Oaks, Nova Déli: Sage Publications, 1996. p. 18-36.

CARVALHO, Bernardo. **Nove Noites**. São Paulo: Companhia das Letras, 2004.

¹² A isso remontamos à função essencial da escritura, que segundo Jacques Derrida: “(...) é a de favorecer o poder escravizante mais do que a ciência “desinteressada” (1973, p.175).



DERRIDA, Jacques. A escritura e a exploração do homem pelo homem. In: _____. **Gramatologia**. São Paulo: Ed. Perspectiva, EDUSP, 1973. p. 146-172.

DERRIDA, Jacques. La doble sesión. In: _____. **La diseminación**. 7ed. Trad. José Martin Arancibia. Madrid, España: Omagraf, 1997. p. 263-340.

FERRARIS, Maurizio. ¿Qué es la hermenéutica? In: _____. **La hermenéutica**. Trad. Lázaro Sanz. Madrid: Ediciones Cristiandad, 2004. p. 7-46. 171p.

GENETTE, Gerard. Discurso da narrativa. 3. ed. Trad. Fernando Cabral Martins. Lisboa: Vega, 1975.

HALL, Stuart. A identidade cultural na pós-modernidade. 11. ed. Trad. Tomáz Tadeu da Silva e Guacira Lopes Louro. Rio de Janeiro: DP & A, 2006. 97p.

HALL, Stuart. Who needs identity? In: _____; GAY, Paul. Questions of cultural identity. London: Sage Publications, 2003. p. 1-35.

_____. Questão multicultural. In: _____; **Da diáspora**. Identidades e Mediações Culturais. Org. Liv Sovik. Trad. Adelaine de la Guardia Resende. Belo Horizonte; Brasília: Ed. UFMG; Representação da UNESCO no Brasil, 2003. p.51-100.

HALL, Stuart. Quando foi o pós-colonial? Pensando no limite. In: _____; **Da diáspora**. Identidades e Mediações Culturais. Org. Liv Sovik. Trad. Adelaine de la Guardia Resende. Ed. UFMG; Representação da UNESCO no Brasil, 2003. p. 101-130.

PLATÃO. **Diálogos**. Teeteto – Crátilo. Trad. Carlos Alberto Nunes. Pará: Universidade Federal do Pará, 1973. p. 119-194.

_____. **Íon**. 816119/0111ed. Trad. Victor Jabouille. Lisboa: Editora Inquérito Limitada, 1998. 97p.

POLAR, António Cornejo. **Escribir en el aire**. 2ed. Lima, Peru; Berkeley, EUA: CELACP, 2003. 241p.

RICŒUR, Paul. A memória, a história, o esquecimento. Trad. Alain François [et al.]. Campinas, SP: Editora da Unicamp, 2007. 535p.

SALGADO, Luciana Salazar. Gêneros instituídos. Limites, fronteiras, liames, percursos. In: _____. **Ritos genéticos no mercado editorial**: autoria e práticas de textualização. Tese. (Doutorado em Linguística). Departamento de Estudos da Linguagem. Unicamp. Campinas. Disponível em: <<http://www.bibliotecadigital.unicamp.br/document/?code=vtls000428478>>. Acesso em: 08 jan. 2015. p. 197-231.



SALGADO, Luciana Salazar. Os escribas de hoje. In: _____. **Ritos genéticos no mercado editorial:** autoria e práticas de textualização. Tese. (Doutorado em Linguística). Departamento de Estudos da Linguagem. Unicamp. Campinas. Disponível em: <<http://www.bibliotecadigital.unicamp.br/document/?code=vtls000428478>>. Acesso em: 08 jan. 2015. p. 173-194.

SALGADO, Luciana Salazar. Os ritos genéticos editoriais. In: _____. **Ritos genéticos no mercado editorial:** autoria e práticas de textualização. 2007. Tese. (Doutorado em Linguística). Departamento de Estudos da Linguagem. Unicamp. Campinas. Disponível em: <<http://www.bibliotecadigital.unicamp.br/document/?code=vtls000428478>>. Acesso em: 08 jan. 2015. p. 137-172.

SANTOS, Alcides Cardoso dos. **De cegos que vêem e outros paradoxos da visão** questões acerca da natureza da visibilidade. Santa Maria: UFSM, PPGL-Editores, 2013. Disponível em: <<http://coral.ufsm.br/mletras/images/cogitare13.pdf>>. Acesso em: 11 nov. 2014. 82p.

WILLIAMS, James. O pós-estruturalismo como desconstrução. In: _____. **Pós-estruturalismo.** Trad. Caio Liudvig. Petrópolis, RJ: Vozes, 2012. p. 46-82.