



## À DERIVA: ESPAÇO E MOVIMENTO EM BERNARDO CARVALHO

Anderson Luís Nunes da Mata\*  
Universidade de Brasília  
[andersonmata@hotmail.com](mailto:andersonmata@hotmail.com)

**RESUMO:** O artigo contém a análise quatro tipos de movimentos presentes na construção das personagens e dos romances *Teatro*, *Nove noites* e *Mongólia*, de Bernardo Carvalho. Tomando o conceito de “deriva”, de Michel Maffesoli, analiso de que forma os movimentos sobre territórios, gêneros, nomes e textos são fundamentais para a compreensão da idéia do vazio existente por trás da verdade, isto é, as construções sociais e, sobretudo, narrativas, apresentadas pela obra de Carvalho.

**ABSTRACT:** The paper contains the analysis of the construction of the characters of the novels *Teatro*, *Nove noites* and *Mongólia* regarding to four types of movements. Taking the concept of derivation from Michel Maffesoli, I analyse in which way the movements through territories, genders, names and texts are important for the comprehension of the idea of an existing emptiness behind the truth, on the social and narrative constructions, presented by Carvalho's novels.

**PALAVRAS-CHAVE:** Bernardo Carvalho – deriva – verdade

**KEYWORDS:** Bernardo Carvalho – derivation - truth

Para quem sempre idealizou o nomadismo como um modo de vida alternativo e libertário, o confronto com a realidade tem pelo menos um lado saudável. Os nômades não são abstrações filosóficas, levam uma vida fixa e repetitiva. Qualquer desvio pode acarretar a morte<sup>1</sup>.

Buruu Nomton, um dos narradores de *Mongólia*, é o autor da reflexão acima, que apresenta de forma bastante clara a crise por que passam os sujeitos contemporâneos, representados por Carvalho em seus romances, sobretudo em *Teatro* (1998), *Nove noites* (2001) e *Mongólia* (2003). Essa crise é o vazio encontrado após a euforia da libertação, traduzidos na obra sob a forma de impossibilidade e movimentos. Impossibilidade de narrar fatos, dado que a realidade é incompreensível e “lembrar é

---

\* Mestrando em Literatura Brasileira (Departamento de Teoria Literária e Literaturas – Instituto de Letras – Universidade de Brasília – UnB).

<sup>1</sup> CARVALHO, Bernardo. *Mongólia*. São Paulo: Companhia das Letras, 2003, p. 132.

imaginar”. Os movimentos se apresentam de maneiras diversas, compondo a estrutura de construção das narrativas e personagens que, como nômades, estão livres, deslocando-se entre territórios, gêneros, nomes e textos. É o deslocamento que confere o sentido de sua presença na ficção de Carvalho, uma vez que, findo o movimento, os personagens não conseguem construir uma verdade para o seu percurso, criando um conjunto de narrativas inconciliáveis em *Teatro* ou continuam deslocando-se sobre textos, num processo interpretativo, para criar para si e para o leitor uma aura de verdade, processo encontrado em *Nove noites* e *Mongólia*.

A idealização do nomadismo como modo de vida alternativo e libertário é tópico de discussão no pensamento contemporâneo. Michel Maffesoli aponta, em *Sobre o nomadismo* (2001), que o caráter nômade, ou vagabundo, dos sujeitos pós-modernos é causa e consequência da libertação de uma forma de viver e pensar limitadora e opressiva, porque temente à racionalidade. A tensão entre a pluralidade dos sujeitos e a dificuldade de conciliação dessas subjetividades numa unidade coerente significa para Maffesoli um impulso para a construção da identidade sob a marca do nomadismo. Esse movimento, no entanto, não ocorre somente sobre espaços geográficos físicos, mas também no que envolve as práticas sociais desses sujeitos.

Pensar em libertação implica pensar em alguma forma de aprisionamento. Se movimento é libertação, o aprisionamento está inscrito na fixidez. Assim, o tal processo libertário da contemporaneidade só faz sentido diante de estruturas fixas e, se não as há, instaura-se a crise, uma vez que o próprio movimento passa a ser a estrutura fixa, como observa o narrador de *Mongólia* sobre os nômades no trecho que abre este ensaio, ou não pode caber nessas estruturas fixas. Para pensar os movimentos que estruturam as narrativas de Bernardo Carvalho, é necessário ter sempre em vista a que estrutura fixa eles se relacionam. Para cada um dos movimentos que serão analisados há uma estrutura fixa, relativa à prática social correspondente. No entanto, há um elemento que alinhava os três romances aqui em questão, porque são textos narrados em primeira pessoa e, por isso, memória e reconstituição da verdade. O ponto fixo central, que serve de contraponto aos movimentos é a verdade que, inapreensível, instaura a crise.

## **Sobre territórios**

Em relação ao espaço, os personagens de Bernardo Carvalho estão em trânsito. Migrando, viajando ou, simplesmente, passando, esses sujeitos não têm uma territorialidade definida. Daniel I, de *Teatro*<sup>2</sup>, busca solucionar o enigma da esfinge de sua paranóia, fugindo para o país de onde seus pais, antes do seu nascimento, emigraram. Nesse percurso, Daniel inscreve seu nome num túmulo, oficializando sua morte, atravessa o deserto e a fronteira, elementos simbólicos relevantes para a compreensão do *topos* do percurso, até chegar numa terra em que a língua lhe é familiar. É nessa língua que ele vai escrever sua história, narrando, sob condição de deslocamento, a verdade que descobrira. A sua língua materna não é capaz de suportar sua verdade. É como se esse personagem não fosse possível como sujeito identificado como membro de uma nação. A condição de migrantes de seus pais já o inscreve, de alguma forma, no entre-lugar, espaço social de articulação das diferenças sociais<sup>3</sup> e, no seu caso, da negociação de seu estar no mundo. Daniel, apesar de ter se tornado membro da força policial do seu país, sente-se confortado em terra estrangeira, feliz:



Só sei que repetiam, e de tanto repetirem acabei ouvindo: “Até que Daniel pare de sonhar”. Mais uma vez. Sempre. Nunca vi tamanha alegria. Nunca vi nada tão bonito na minha vida, e quando vi já estava cantando também, o mesmo refrão, sem saber o que dizia, já estava no meio dos outros<sup>4</sup>.

Essa sensação de integração não perdura. A verdade segue inapreensível e insuportável para esse paranóico que crê em seu sentido. O passo seguinte será sua eliminação no texto e, uma vez que é ele o narrador, o próprio texto é extinto. As sucessivas fugas de Daniel I encontram paralelo no diagnóstico da psiquiatra de Daniel II acerca dos pacientes obcecados pela imagem impalpável de Ana C.: “era um caso típico de dromomania [...] Impulsão para a fuga, impulsão mórbida para andar”<sup>5</sup>.

Dromômano também é Buell Quain, protagonista de *Nove noites*. Sua impulsão mórbida para andar o leva à morte, numa caminhada em que sofre (auto-)flagelação. O entre-lugar de Quain, no entanto, tem outras características. Ele não é migrante, está no Brasil pelo ofício de antropólogo, de passagem. Sua posição social é a de um branco,

<sup>2</sup> As duas narrativas que compõem o romance *Teatro* têm protagonistas homônimos. Assim, doravante chamarei ao protagonista de “Os são” Daniel I e ao protagonista de “O meu nome” Daniel II.

<sup>3</sup> Para a discussão sobre o entre-lugar ver: BHABHA, Homi. **O local da cultura**. Trad. de Myriam Ávila, Eliana Lourenço de Lima Reis e Gláucia Renate Gonçalves. Belo Horizonte: UFMG, 2001.

<sup>4</sup> CARVALHO, B. **Teatro**. São Paulo: Companhia das Letras, 1998, p. 86.

<sup>5</sup> Idem, p. 125.

filho de médicos abastados, vivendo no país hegemônico do ocidente. Quain, no entanto, estava em busca de um ponto de vista em que ele próprio já não estivesse no campo de visão. A pretensão é a da isenção e, conseqüentemente, a verdade. Seu desvio desse caminho hegemônico vai se dar na leitura que o narrador faz do seu percurso, bem como no espelhamento que cria Quain à imagem de quem conta sua história.

O narrador, da mesma forma que Quain, procura um ponto de vista isento. Não por acaso o tom do romance é documental até determinado ponto. Após as cinquenta primeiras páginas, ele escreve a ficção que fingia escrever quando desejava obter dados para sua pesquisa sobre Quain com maior facilidade. A dificuldade em construir uma narrativa coerente, com base em documentos e depoimentos marcados pelos movimentos da contradição, leva o narrador a discutir a própria história e fazer ficção “à falta de outra coisa”. Nesse sentido, é ele o protagonista da história, pois o romance é sobre a fatura de um texto e sua crise.

Assim, a estada de Buell Quain no Xingu leva o narrador a lembrar-se das viagens que fizera com o pai pela mesma região. O confronto com o espaço estrangeiro, diferentemente da espécie de encantamento que causa em Daniel I, de *Teatro*, causa-lhe repulsa: “para mim, as viagens com meu pai proporcionaram, antes de mais nada, uma visão e uma consciência do exótico como parte do inferno”<sup>6</sup>. A crise surgida a partir da consciência dessa condição de estrangeiro é repetida na idade adulta, quando o narrador volta ao Xingu para investigar a tribo dos índios krahô em que Quain estivera. Posicionado no entre-lugar, onde o presente fica suspenso, para que obtenha o que Bhabha chama de visão exterior da interioridade<sup>7</sup>, o narrador suspende a crença no outro. Uma criança se aproxima dele e diz “estão todos mentindo”. Essa é a única declaração que ele admite como verdadeira no tempo em que esteve na tribo, o que aponta para a relação entre esse movimento em direção a um território estrangeiro e a percepção do que é verdade e do que é mentira.

O último movimento geográfico do narrador é sua ida para os Estados Unidos, a fim de encontrar o suposto filho de Quain. É interessante observar: é de novo numa terra estrangeira, nos Estados Unidos pós-onze de setembro, isto é, em tempos difíceis para o contato dos nativos com culturas estrangeiras, que a “mentira” se instaura de maneira deliberada no texto: “A ficção começou no dia em que botei os pés nos Estados

---

<sup>6</sup> CARVALHO, B. *Nove noites*. São Paulo: Companhia das Letras, 2001, p. 64.

<sup>7</sup> BHABHA, H. *O local da cultura*. Belo Horizonte: UFMG, 2001, cap. I.

Unidos”<sup>8</sup>. O movimento em direção à terra estrangeira, em que o choque de culturas cria essa sensação de suspensão da territorialidade, é, assim, tanto espaço para a percepção das camadas enganadoras da realidade, de que fala Zizek<sup>9</sup>, quanto para sua criação.

Em *Mongólia*, Carvalho transforma essa questão do movimento geográfico em estrutura central da narrativa, uma vez que trata da inserção de dois brasileiros em práticas sociais nômades. O mapa apresentado ao leitor, no início da narrativa, mostrando os percursos das personagens, é ilustrativo de sua movimentação incessante. Não há ponto fixo, nem data de chegada, somente objetivos. O Desaparecido busca imagens da Mongólia, sobretudo a paisagem em que se deu a aparição de uma deusa. O Ocidental tenta refazer o caminho do Desaparecido. Seu ponto fixo é encontrar o Desaparecido. Guacira Lopes Louro, tratando da natureza do viajante, destaca que, para ele, não há um ponto de chegada, “o que interessa é o movimento, e as mudanças que se dão ao longo do trajeto”<sup>10</sup>.

Nesse sentido, o perfil dos personagens de *Mongólia* não é o desse viajante nômade, até porque no romance, a noção de nomadismo como algo libertário é desconstruída, como mostra o trecho que abre este artigo. “Aqui, tudo é repetição”, é um outro trecho em que o Ocidental confirma as citadas impressões do Desaparecido ou Buruu Nomton. No entanto, o Ocidental, por exemplo, é incapaz de compreender o percurso que faz. Seu guia, diante de sua irritação com os desencontros com o Desaparecido, declara: “Num país de nômades, por definição, as pessoas nunca ficam no mesmo lugar. Mudam conforme as estações. Os lugares são as pessoas”<sup>11</sup>. Essa declaração está de acordo com o que dizia Louro sobre o fato de o nomadismo ter sua construção no movimento, e se encaminha para a idéia de deriva de Mafesolli<sup>12</sup>.

Entretanto, em *Mongólia*, bem como em *Nove noites* e *Teatro*, todas as personagens têm um objetivo, um ponto de chegada para suas viagens. Não estão conscientemente à deriva. Daniel I quer livrar-se da ameaça que saber a verdade lhe imputa, Buell Quain busca um ponto de vista isento, o narrador de *Nove noites* busca descobrir a verdade sobre a morte de Quain, além dos objetivos já citados dos

---

<sup>8</sup> CARVALHO, B. *Nove noites*. São Paulo: Companhia das Letras, 2001, p. 158.

<sup>9</sup> ZIZEK, Slavoj. *Bem vindo ao deserto do real*. São Paulo: Boitempo, 2003, cap. II.

<sup>10</sup> LOURO, G. L. *Um corpo estranho*. Belo Horizonte: Autêntica, 2004, p. 13.

<sup>11</sup> CARVALHO, B. *Mongólia*. São Paulo: Companhia das Letras, 2003, p. 115.

<sup>12</sup> MAFFESOLI, Michel. *Sobre o nomadismo: vagabundagens pós-modernas*. Trad. de Marcos de Castro. São Paulo: Record, 2001.

personagens de *Mongólia*. Assim, Carvalho não constrói seus personagens como sujeitos errantes que contestam a estrutura racionalizante da modernidade. Esse sujeito é o andarilho, para utilizar o exemplo de Maffesoli na obra citada. É aquela figura que põe em prática “pulsão pela vida migratória”: “o nomadismo não se determina unicamente pela necessidade econômica, ou a simples funcionalidade, o que o move é algo totalmente diferente: o desejo de evasão”<sup>13</sup>. Essa não funcionalidade do nomadismo seria o que está no cerne do sujeito que contesta o “racionalismo triunfante”. Em Carvalho, de alguma forma, essas personagens estão movidas por essa pulsão pela errância, mas não sem atribuir sentido ao movimento. Daniel I, de *Teatro*, declara em determinado ponto da narrativa: “tive de voltar para uma terra que na verdade não conhecia [...] para sobreviver”<sup>14</sup>. Essa afirmação está de acordo com a etimologia da palavra existência, que em latim, *existere*, significava *sair de*. Na seção “Sobre textos” desenvolverei a questão da atribuição de sentido, mas cabe aqui antecipar que é frágil esse sentido atribuído, sendo questionado na própria narrativa.

### Sobre gêneros

O movimento, característico da obra de Carvalho, não se limita ao trânsito sobre o espaço geográfico físico. Há também um movimento que é estruturante das identidades dos sujeitos, agindo, assim, como elemento fundamental para o entendimento dos personagens de Carvalho. O trabalho de representação dos sujeitos em face ao(s) gênero(s) sob o(s) qual(is) se constroem e são constituídos é de importância até periférica na narrativa (como também a questão do nome em que me deterei na próxima seção), mas de grande relevância para a poética de Carvalho.

A homossexualidade está presente, de alguma forma, em quase todos os romances de Carvalho. Em *Teatro*, *Nove noites* e *Mongólia*, justifica, num caso, personagens, em outro, o trecho da narrativa. Em *Teatro* Daniel II desenvolve uma espécie de obsessão homoafetiva por Ana C., homossexual, ator de filmes pornográficos. Guacira Louro chama a atenção para a condição de “mestre do negativo”, do viajante e do que ela chama de “sujeitos transgressivos de gênero e

---

<sup>13</sup> Idem, p. 51.

<sup>14</sup> CARVALHO, B. **Teatro**. São Paulo: Companhia das Letras, 1998, p. 11.



sexualidade”<sup>15</sup>. A inscrição desses grupos em uma ou outra identidade de gênero pode se operar numa outra lógica que não a heterossexista, atrelada aos valores da família, instituição que Maffesoli considera residência da era da racionalidade moderna. O sujeito que se posiciona nesse “entre” (ou entre-lugar de) gêneros é uma das vozes que vêm questionando a ordem estabelecida na modernidade. A viagem iniciada na primeira construção operada “de fora” nos indivíduos – “É menino” ou “É menina” – ao nascerem sofre um desvio no seu percurso pré-determinado de confirmação da heterossexualidade.

Essa interrupção no percurso pré-determinado da viagem do gênero, em *Teatro*, leva Daniel II e os demais fãs de Ana C. ao hospício. O próprio Ana C., ainda que mito, pelos filmes que faz, e marginal, por sua homossexualidade e seu ofício de prostituto, é impulsionado para a fuga, pois é sujeito impossível no mundo de lógica elaborado no romance.

Em *Nove noites* a homossexualidade de Buell Quain se transforma, no desfecho, em tema central, pois, ainda que não tivesse sido questionada explicitamente durante a narrativa, é ponto alvo de insinuações por parte do narrador, que a transforma em chave para o fechamento do enredo. Assim, na ficção do narrador, Quain é viajante, estrangeiro e homossexual, inscrevendo-se em várias frentes em zona de fronteira, espaço de choque, contestação e transformação, sendo assim sujeito impossível, consciente da própria impossibilidade que, por isso, se elimina.

Os personagens centrais de *Mongólia* não têm sua sexualidade discutida. A homossexualidade surge, como em *Teatro*, no mito. O Desaparecido e o Ocidental, em seus percursos, deparam-se com a imagem de uma deusa da mitologia budista. Essa imagem os persegue em parte do percurso e passa a ser alvo de perseguição do Desaparecido, a partir do momento em que ele é impedido de voltar para o Brasil, e do Ocidental, quando ele entende que foi em busca da imagem Nakhajid Sum que o Desaparecido se perdeu. Ao ouvir o relato de que a deusa aparecera para um monge que cruzava o deserto, fugindo de uma perseguição política, guiado por uma jovem monja, na primeira metade do séc. XX, o Desaparecido decide ir fotografar esse local. Na tentativa de refazer o percurso, o Ocidental se depara com diferentes narrativas para o mesmo acontecimento. A última, entretanto, é significativa, pois muda o gênero do

---

<sup>15</sup> LOURO, G. L. **Um corpo estranho**. Belo Horizonte: Autêntica, 2004, p. 20.

personagem protagonista da história, sexualizando-o. A jovem que guiava o monge seria, na verdade, um rapaz, que teria a imagem da deusa tatuada no pênis. Essa insinuação da homossexualidade se insere na narrativa de *Mongólia* reforçando a idéia de que o modo de vida nômade pouco tem de libertário. Ganbold, o guia mongol do Ocidental, que não suporta a idéia da homossexualidade do monge, insiste: “Não existem homossexuais na Mongólia”. Na realidade, o modo de vida repetitivo, ainda que em movimento, baseado numa fixidez de costumes já que não há uma residência fixa, não dá espaço ao nomadismo de sexualidade dos sujeitos, ao desvio do percurso heterossexista pré-estabelecido.

A ambivalência sexual desse(a) lama, que na representação coletiva constituinte de um mito é tido como homem e mulher, é também o ponto mais interessante da personagem Ana C. nas duas narrativas de *Teatro*. Em “Os são”, Ana C. I é mulher, atriz de filmes pornográficos, ex-namorada do narrador, Daniel I, ao passo que em “O meu nome”, Ana C. é homem, o mítico ator de filmes pornográficos gays, por quem o narrador é obcecado. A ambivalência sexual dessa personagem garante-lhe, de forma mais radical que a qualquer outro dos que foram aqui citados, a suspensão com relação à ordem heterossexista. Mulher heterossexual e homem homossexual ao mesmo tempo, Ana C., nessa condição privilegiada de nômade de gênero, sexo e sexualidade é quem guia os dois narradores pelos caminhos da verdade e da mentira. É ela quem apresenta para Daniel I a notícia de jornal que desencadeará sua fuga paranóica. Para Daniel II, Ana C. ensina o sentido da paranóia: “Contra a culpa só há um sentido, a paranóia”<sup>16</sup>. É justamente esse sujeito ambivalente e ambíguo, porque no primeiro caso mentirosa e no segundo fantasmático, que aponta os caminhos dos narradores, não esclarece, mas de alguma forma reflete.

*Teatro, Nove noites e Mongólia* trazem, dessa maneira, sujeitos inscritos em formas alternativas ou ambivalentes de sexualidade, ato impossível diante da estruturação rígida das práticas sociais. Assim, sua condição de sujeitos em trânsito entre nações e formas de sexualidade instaura a crise do desejo de retorno à ordem estabelecida, à verdade, já impossível, pois as demandas criadas por suas existências, não cabem mais nessa ordem.

---

<sup>16</sup> CARVALHO, B. **Teatro**. São Paulo: Companhia das Letras, 1998, p. 121.



## Sobre nomes

A oposição observada entre as estruturas fixas e a mobilidade dos personagens de Bernardo Carvalho sobre elas faz sentido quando pensamos que qualquer prática de libertação só é possível diante de estruturas fixas. A fixidez da racionalidade moderna é estruturante da mobilidade insurgente na pós-modernidade. Pierre Bourdieu chama a atenção para a importância do nome próprio, pois num mundo em que o sujeito detém uma grande mobilidade nos papéis que desempenha, é o nome próprio que garante sua identidade, “sem poder atestar a identidade da *personalidade*”, mas como instituição jurídico-social constitui sua identidade social<sup>17</sup>. Apegado a essa noção de um nome próprio como revelador de uma identidade de algum modo fixa, Daniel, de “O meu nome”, acredita se referir a ele, o nome Daniel, em “Os sãos”. Em meio a identidades cambiantes, quando não já de antemão ambíguas, é a partir do reconhecimento do seu nome, e de seu eu social, relacional, que ele vai reestruturar a narrativa e construir sua interpretação.

Nesse mesmo sentido, também, o narrador de *Nove noites* reflete sobre o nome atribuído pelos índios a seu protagonista, Buell Quain: Cãmtwyon. Decomposto, o nome quer dizer “tempo presente” e “a casa do caracol e seu rastro”. O narrador busca atribuir a isso um sentido, mas também desconfia que os nomes sejam distribuídos a partir de um universo já conhecido, aleatoriamente. Por outro lado, isso não invalida a leitura do narrador, mas lhe serve para explicar sobre seu personagem, para falar do fardo de sua casa, sua história, que ele carrega para onde quer que vá, para seu presente. Nesse caso, que ocorre sobretudo na ficção, o nome pode sim dar conta de alguns traços da personalidade desse indivíduo. Se pensarmos na temática do nomadismo que envolve o nome desse personagem, que percorre todo o mundo em viagens para estudos, seu nome traz algo bastante significativo para a função de um nome, no sentido de fixador de uma identidade social construída. É o nome que define sua identidade, construindo um conceito de identidade, indicando também a função de um nome próprio.

O que chama a atenção é que, apesar de definidor de uma identidade, o nome não é fixo. Em *Nove noites*, Buell Quain é renomeado, privando-se de um dos mais importantes elos de fixidez identitária, refletido na condição angustiada por que é

---

<sup>17</sup> BOURDIEU, Pierre. A ilusão biográfica. In: \_\_\_\_\_. **Razões práticas sobre a teoria da ação**. Trad. de Mariza Corrêa. São Paulo: Papirus, 1996.

representado. O nome é uma das estruturas fixas, da esfera pública, diante das quais o espírito de errância passa a fazer sentido. Assim, diferentemente de Buell Quain, Daniel busca se livrar de seu passado, escrevendo seu nome num túmulo, para provar que morreu, mas ele o persegue até o novo país, inserido no provérbio-interjeição “Até que Daniel pare de sonhar”. Seu elo com as instituições de seu país não lhe abandonam até que ele abandone, também, seu nome, com sua morte. A retomada do nome Daniel na segunda narrativa de *Teatro*, justamente questiona a impossibilidade de um nome definir de forma satisfatória uma identidade, pois mesmo que Daniel II caia nessa armadilha, acreditando ser dele o nome chamado na outra narrativa, a impossibilidade está colocada na incongruência dos papéis desempenhados pelos personagens. A defesa dessa incongruência está na ordem da discussão do pensamento contemporâneo, para ficar num exemplo já citado, de um Michel Maffesoli. O que Bernardo Carvalho capta são as armadilhas dos embates entre duas ordens de pensamento distintas para os sujeitos que ainda têm como referência a lógica racionalista, embora saibam de sua falibilidade.

Em *Mongólia*, o nome do personagem que desaparece numa nevasca também é modificado. Não é dado ao leitor seu nome brasileiro, mas apenas aquele atribuído pelos mongóis que conviveram com ele, *Buruu nomton*, que significa *desajustado*. É significativo na narrativa que o personagem tenha esse nome atribuído a si. Mas também chama a atenção que, em terra estrangeira, empreendendo uma busca de algo que nenhum dos narradores sabe ao certo dizer o quê, e, como Daniel, desaparecendo diante do leitor (o Ocidental, o outro narrador que lê seu diário interrompido) sem apresentar uma razão clara para isso, essa personagem seja destituída de sua identidade pública, para assumir outro nome, que, de alguma forma, reflete um traço de sua personalidade. Desajustado indica a desconformidade com a ordem mongol e também com a ocidental. O personagem, como Buell Quain não consegue se inscrever em nenhum espaço fixo e desaparece diante da impossibilidade de sua irracionalidade.

Mais uma vez, volto à Ana C. como personagem de uma experiência um pouco mais pungente também no que se refere ao nome. Não se pode deixar de lembrar que a ambivalência da personagem reside no fato de seu nome se repetir nas duas narrativas em sujeitos de gêneros distintos. Se em *Mongólia* e *Nove noites* os nomes são trocados quando os personagens pisam em terra estrangeira e se colocam em *estado* de movimento, em *Teatro* a manutenção dos nomes é a grande ironia de Carvalho,

tornando inapreensível a verdade de cada um daqueles personagens, passando assim para o leitor, sua crise da incompreensão.

### Sobre textos

Os tópicos anteriores são um aporte argumentativo para o principal dos movimentos representados na obra de Carvalho: aquele que se dá sobre os textos, atribuindo-lhes sentido. Os narradores em primeira pessoa dos três romances analisados estão se esforçando para convencer o leitor do sentido em que eles acreditam (*Teatro e Mongólia*) ou declaradamente fingem acreditar (*Nove noites*).

Assim, acreditando num sentido, Daniel se vê preso na dinâmica da paranóia que criara. Para acreditar no sentido que criou para si, sua “narrativa do eu”<sup>18</sup>, Daniel tem de fugir para um território estrangeiro, em que, não compreendendo nada mais em volta de si, pode se firmar unicamente na verdade que construiu, a fim de fuzilar sua identidade aos olhos do leitor. Nas últimas linhas de “Os são”, Daniel declara: “Eu escrevi tudo. Basta escrever. Este é o meu mundo, se eu sou o autor do mundo, então como pode haver algo que eu não compreendo?”<sup>19</sup>.

As reflexões estão a todo tempo apontando para a questão da autoria, da escrita e da leitura como mecanismos de entendimento, mas frágeis a ponto de expor seu autor à confusão. Logo depois dessa afirmação, Daniel se mata, ou melhor, trama a sua morte pela segunda vez na narrativa, desaparecendo para ressurgir, de forma ambígua, em outros dois sujeitos, Ana C. e Daniel, na página seguinte, na narrativa “O meu nome”. A fuga nas duas narrativas não significa que o desprendimento resulte em liberdade. Se Daniel, de “Os são”, não suporta sobreviver nem em sua ilusão biográfica, Daniel, de “O meu nome”, ao invés de libertar-se, termina a narrativa preso num hospício.

A narrativa de *Teatro* é elaborada de forma holográfica, isto é, um conjunto de narrativas (em que cada parte contém o todo), montadas em abismo, que tratam dos temas centrais da obra: a vontade e a fugacidade da verdade. As seqüências das narrativas apresentadas, em que os mesmos personagens surgem ocupando papéis tão distintos que chegam à incongruência, levam o leitor à desconfortável posição da

---

<sup>18</sup> V. HALL, 1990, apud HALL, Stuart. **A identidade cultural na pós-modernidade**. Trad. de Guacira L. Louro. Rio de Janeiro, DP&E, 1999, p. 13.

<sup>19</sup> CARVALHO, B. **Teatro**. São Paulo: Companhia das Letras, 1998, p. 87.

incompreensão. Em *Teatro*, não há uma resposta. As argumentações de Daniel I e Daniel II são dotadas de lógica, mas parecem querer se esfacelar diante de qualquer interpretação. Parte dessa narrativa é a da construção paranóica da verdade de Daniel I, que se entende no centro de uma conspiração do governo, mas não se convencendo disso, elimina-se diante do leitor. A “morte” de Daniel ocorre nas ruas da cidade para onde voltou, em que as pessoas se cumprimentam com a frase “Até que Daniel pare de sonhar”.

Daniel entende que a frase quer dizer que a interpretação cria o sentido, lembrando-se de Ana C., que, ainda na infância, contara-lhe a história de Daniel e Nabucodonosor, um dos fragmentos do holograma. Nela, o rei pedira para os profetas não só interpretarem, mas também adivinharem o que ele sonhara. Daniel é o único que consegue criar a narrativa do sonho e seu comentário de forma convincente. De alguma forma, essa narrativa remete à estrutura do livro, mas nele, texto e comentário não se conformam. Munido dessa interpretação, ele narra sua morte, que se dará no momento em que disser “Até que Daniel pare de sonhar”, e pára.

Outra parte do holograma narrativo de *Teatro* é a história narrada no jornal, em que V., químico, é acusado por N., seu irmão, de ser o autor dos atentados. V. cria uma teoria para explicar o mundo por meio de fórmulas, que também é texto, e fica obcecado pela idéia, que o leva a caminhar em direção ao isolamento numa cabana em uma região fria. N., o irmão, percebendo que o irmão está à beira da loucura, o enreda numa história, que nunca tem fim, como Scheherazade, para que ele não sucumba à insanidade. A narrativa de N. é outra parte desse holograma, pois ele conta a história da busca do tesouro dos Perfeitos, antiga seita francesa. Na tentativa de encontrar o tesouro enterrado por dois dos fundadores dessa seita, N. narra toda a investigação e o processo de escavações que levam ao tesouro, sob um supermercado. O tesouro, na verdade um texto, é encontrado, e a narrativa de N. volta-se para a decifração do que está escrito no texto. A exegese de N. para o manuscrito é que “todo o mundo dos homens era constituído para evitar que vissem o que tinham diante de si”. Ele envia para o irmão a frase “Os são são santos sem seios”, que, desconexa, pudesse mantê-lo conectado à narrativa. No entanto, toda a história dos Perfeitos era uma invenção de N. (que impedia V. de ver o que tinha diante de si), toda a história de N. e V. é narrada por um jornal, com base no que inventara a polícia, e toda a história de Daniel é narrada por ele mesmo, segundo Daniel II, para nos confundir, pois o narrador de “O são” seria Ana C.

A interpretação de N. para o manuscrito também pode indicar a leitura da intenção da estrutura desse texto: impedir que o leitor, Daniel, de “O meu nome” veja o que tem diante de si.

Há uma semelhança da narrativa dos Perfeitos com a busca do Graal, a mais clássica narrativa acerca da busca e da compreensão por meio da interpretação. Carvalho propõe uma releitura desse tópico narrativo, apontando para a impotência do cavaleiro quando encontra o objeto da busca, pois ele escapa, é vazio de sentido. É para esse caminho do esvaziamento que aponta a exegese de Daniel I para todos os textos que lhe acompanham durante sua narrativa. Também é para esse esvaziamento que a psiquiatra, leitora das narrativas de Daniel II aponta, trancando-o num sanatório mental, relegando a ele o vácuo de sentido da loucura.

Em *Nove noites*, o narrador é um jornalista que resolve fazer uma investigação sobre o suicídio de Buell Quain, antropólogo norte-americano, que vai ao Xingu estudar os índios krahô. Esse narrador, diferentemente do de *Teatro* e do de *Mongólia*, parte de um dado da realidade, a morte do antropólogo, para, então, narrar, e pela narrativa, num esforço interpretativo da compilação de dados que possui, compreender as circunstâncias misteriosas de sua morte. O jornalista sai, assim, em busca da memória sobre o caso, que vem, primeiramente em forma de texto. As cartas de Quain a Heloísa Alberto Torres, responsável por sua estada no país, a Margaret Mead, a Ruth Landes, a sua orientadora Ruth Benedict e a sua mãe. Também há a carta de Manoel Perna, amigo de Quain no Brasil, escrita para alguém que viesse procurar saber da história do antropólogo e que constitui uma narrativa que corre paralela à do narrador-jornalista. Não há referências a essas cartas no texto do narrador, mas é a partir delas que primeiramente nos acercamos da história de Quain.

O romance *Nove noites* é iniciado com uma parte da carta de Perna, que introduz o tema do romance, funcionando como uma espécie de prefácio. Não é tanto da saga do personagem de que fala o romance, mas, principalmente, do difícil processo de reconstituição de fatos que são inapreensíveis. Assim, ele se dirige a seu narratário:

Vai entrar numa terra em que a verdade e a mentira não têm mais os sentidos que o trouxeram até aqui. [...] As histórias dependem, antes de tudo, da confiança de quem as ouve, e da capacidade de interpretá-las<sup>20</sup>.

---

<sup>20</sup> CARVALHO, B. *Nove noites*. São Paulo: Companhia das Letras, 2001, p. 7-8.

Se comparamos com *Teatro*, o tema das obras é o mesmo: a construção de uma argumentação que convença o leitor da verdade da narrativa, trabalhando o tema da interpretação por meio de personagens em trânsito. Em *Teatro*, a relação de confiança é rompida com a justaposição das narrativas de Daniel e Daniel, que suspendem a verossimilhança estabelecida com a lógica de “Os são” e de “O meu nome”. Vista por um outro ângulo, essa suspensão da verossimilhança pode ser a articulação de uma coerência com o caráter ilusório da atribuição de um sentido totalizante às narrativas. Em *Nove noites*, no entanto, o objeto não é mais ficcional. O narrador parte de um dado da realidade, a morte de Quain, que não consegue reconstituir, assim criando uma ficção que restabelece, com esse recurso irônico, por meio de uma deliberação explícita, a calma da narrativa linear.

“O que lhe conto é uma combinação do que ele me contou e do que imaginei. Assim também, conto-lhe o que nunca poderei lhe contar ou escrever”<sup>21</sup>. Esse trecho precede o momento da virada na narrativa de *Nove noites* que se encaminhava para o esvaziamento do sentido da realidade, como é feito em *Teatro*. Na narrativa, Quain deixara oito cartas, que escrevera antes de morrer. De todas se sabia o destinatário, à exceção da oitava, de que tampouco se sabia o paradeiro. Ela foi deixada com Manoel Perna, que morreu e só legou de testamento sua própria carta. Diante da impossibilidade de reconstituir os fatos que levaram Quain à morte, o narrador decide: “Manoel Perna não deixou nenhum testamento, e eu imaginei a oitava carta”. Ela seria enviada ao companheiro de Quain nos Estados Unidos, Andrew Parsons, um fotógrafo. A oitava carta pode ser aquela de Manoel Perna, apresentada ao longo da narrativa, porque é esta a carta endereçada à pessoa que tem a outra parte da história. “Isso é para quando você vier. [...] Só você tem a outra parte da história”<sup>22</sup>. Diante do emaranhado de fatos, o narrador não tinha mais como dar linearidade à sua história, o que ele faz, então, é ficção.

Essa tentativa de salvar a narrativa do esvaziamento da realidade proposto em *Teatro* é o tema de uma discussão contemporânea acerca das camadas enganadoras da realidade. Slavoj Žižek, em *Bem-vindo ao deserto do real*, chama a atenção para a crise decorrente da retirada dessas camadas, colocando-nos diante do Real, de um real

---

<sup>21</sup> Ibid., p. 134.

<sup>22</sup> Ibid., p. 122.



insuportavelmente vazio de sentido. É para voltar a encobrir esse Real, brevemente esboçado em *Nove noites*, que a oitava carta, que soluciona o mistério, é escrita pelo próprio narrador e atribuída a Manoel Perna. A solução não se dá, entretanto, sem ambigüidades. O narrador diz que Andrew Parsons morreu, em seus braços, no mesmo hospital que seu pai. Ele deduz que esse homem seja Parsons, com base na releitura de um nome de alguém que esse homem esperava. Ele, a princípio, entendia como Cohen, para depois, iluminado pelo *insight* interpretativo, entendê-lo como Quain. Ele busca, então, o filho desse homem em Nova Iorque, que ele acredita ser filho de Quain. Entretanto, embora convencido dessa verdade, o narrador não convence o leitor, deixando suspensa a verdade sobre a paternidade desse homem que ele encontra nos Estados Unidos. Sua intenção de, deliberadamente, fazer ficção não deixa de esbarrar na produção de uma ficção que até apresenta uma possibilidade de solução, mas não sem deixar o leitor em suspensão de dúvida. Essa suspensão de dúvida alcançada pela interpretação que resulta no romance é também signo desse movimento. No processo interpretativo o importante é o percurso, não o resultado final. É o percurso de investigação que sustenta *Nove noites* como um romance, não o enredo da história de Quain, Parsons ou do próprio narrador.

É importante observar o percurso do narrador, em sua assumida obsessão pelo assunto até chegar num espaço em que ficção e realidade se confundem. Textualmente há uma mudança no tom da narrativa. Em determinado momento, desaparecem as datas, as cartas, os despachos sobre a estada de Quain no Brasil, para a tomada de rédeas de uma narrativa que não se preocupa mais tanto em se justificar com a realidade, apesar de mostrar-se interligada com ela. A partir do momento em que o narrador passa a procurar informações sobre os índios Krahô sua biografia entrecruza-se com a de Quain, e com a de Bernardo Carvalho. Na viagem ao Xingu seus percursos biográficos se encontram. O narrador vai rememorar a viagem que fizera com o pai, piloto de avião (como o pai de Quain), para o Xingu, durante sua infância.

Sua biografia contamina a leitura que faz da morte de Quain, fundamentando-se em algumas impressões passadas por Quain numa carta a Ruth Landes: “Encontrei um grupo de índios krahô e eles parecem pavorosamente obtusos”<sup>23</sup>. Assim, essa impressão negativa leva o narrador a associar a história de Quain à sua própria. Chama a

---

<sup>23</sup> Ibid., p. 30.

atenção também a seguinte passagem: “A primeira viagem que fiz à floresta foi em 1967, quando tinha seis anos e meu pai estava procurando uma fazenda para comprar”<sup>24</sup>. A orelha do livro traz a foto de uma criança, ao lado de um índio, com a seguinte legenda: “o autor aos seis anos, no Xingu”. Nascido em 1960, o também jornalista Bernardo Carvalho tinha, em 1967 entre 6 e 7 anos, a mesma idade do narrador quando viajara com o pai para o Xingu. Se já chamava a atenção do leitor a semelhança entre as fotografias de Quain e a fisionomia do autor, agora a indicação é mais que clara: a obra, que já trazia personagens bastante conhecidos do meio acadêmico, como Margaret Mead, Ruth Benedict e Franz Boas, também inclui o próprio escritor, de forma sutil e um tanto irônica, na narrativa.

A experiência radical de *Nove noites* de distanciamento da narrativa, a ponto de assumir que, num projeto de reconstituição de uma história real, cria um desfecho apenas para satisfazer à necessidade de uma acomodação em torno de uma narrativa racionalizada, encontra par, de forma mais sutil, em *Mongólia*. É apresentado um narrador que alega ter compreendido a conformação de determinados fatos e atribuindo sentido a uma narrativa. Desde Bentinho, de *Dom Casmurro*, no final do século XIX, o leitor de literatura brasileira aprendeu a desconfiar de seus narradores. Não seria diferente com o narrador de *Mongólia*, que pouco convence com sua clarividência sobre textos incompletos, pois o diário do desaparecido é interrompido antes do fim de sua viagem. Também o diário do Ocidental é colocado em questão: “Não sei até que ponto posso confiar no que escreveu, já que ele mesmo, como acabei entendendo, não confiava nas próprias palavras. Seus olhos distorciam a realidade.”<sup>25</sup> O desfecho apresentado em *Mongólia* é o de que, numa missão oficial, o Ocidental acabara empreendendo a busca do próprio irmão, que ele não conhecia. O final é triunfante e melodramático, o que leva o leitor de Carvalho a desconfiar de tal conformação e buscar os indícios que mostrem como se deu a construção dessa verdade. Uma possibilidade é a de o narrador culpar-se por ter obrigado o Ocidental a percorrer a Mongólia, contra a sua vontade, tentando atribuir um sentido nobre a essa busca.

Tentei me convencer que, de alguma maneira, apesar da minha incompreensão e da minha estupidez, sem querer, eu os tinha reunido,

---

<sup>24</sup> Ibid., p. 64.

<sup>25</sup> CARVALHO, B. *Mongólia*. São Paulo: Companhia das Letras, 2003, p. 30.

sem querer, ao enviar o Ocidental à Mongólia, eu o obrigara a fazer o que devia ser feito<sup>26</sup>.

Estas são as últimas palavras do romance, em que o narrador revela que tentara convencer-se. Reunindo discursos distintos (do desaparecido, do Ocidental e do diplomata no velório do Ocidental) ele não apresenta uma verdade, mas num esforço interpretativo, convence-se dela. Dessa forma, os romances são construídos também como percursos sobre os textos em que os narradores trabalham com pontos e contrapontos a fim de atribuir um sentido para as narrativas. Seus sentidos, entretanto, residem muito mais na exposição dessa crise interpretativa que propriamente nos enredos a que se tenta atribuir sentido.

### Considerações Finais

Incompreensão e interpretação, mentira e verdade, realidade e ficção são termos que se encontram com frequência na narrativa de Carvalho, embora antitéticos. Seu encontro, no entanto, se dá na tentativa de mostrar o esvaziamento dessas práticas. Se já se acreditou que o nomadismo é a libertação de uma ordem social rígida, fixa, estruturada sob os padrões da racionalidade, Carvalho vem argumentar que do outro lado, na liberdade dionisiaca de que fala Maffesoli<sup>27</sup> e, antes, falara Nietzsche<sup>28</sup>, não há nada de novo. Sua obra faz troça da bandeira libertária do desprendimento. Ele ironiza o nomadismo em terra de nômades, a libertação do eu numa religião que crê no nirvana. Em *Teatro*, Ana C., condutor(a) de Daniel, diz: “A pornografia, na sua promessa de felicidade, abre as portas para o vazio do mundo.” É como se a experiência do Real em cena, fosse a visão do deserto, o deserto do real, não no termo que Zizek toma emprestado do filme *Matrix*, dos irmãos Wachowski, em que há uma dinâmica de fatos ocorrendo por detrás das camadas de realidade, mas um deserto absolutamente niilista, em que o sentido, o real, não aparece senão discursivamente, como propõe Bourdieu<sup>29</sup>. Em *Mongólia*, a epígrafe, de Kafka, introduz essa noção do vazio da busca:

---

<sup>26</sup> Idem, p. 185.

<sup>27</sup> MAFFESOLI, Michel. **Sobre o nomadismo**: vagabundagens pós-modernas. Trad. de Marcos de Castro. São Paulo: Record, 2001.

<sup>28</sup> NIETZSCHE, Friedrich. **O nascimento da tragédia ou Helenismo e pessimismo**. Trad. de J. Guinsburg. Companhia das Letras: São Paulo, 2000.

<sup>29</sup> BOURDIEU, Pierre. Cens et censure. In: \_\_\_\_\_. **La distinction**. Paris: Minuit, 1979.

Como são vãos seus esforços; continua a forçar a passagem pelos aposentos do palácio mais interior; nunca conseguirá vencê-los; e mesmo se conseguisse, ainda assim nada teria alcançado; teria que lutar para descer as escadas. E se o conseguisse, nada teria alcançado [...]

Esta epígrafe<sup>30</sup> além de dar a forma do romance, narrativas e buscas em abismos (não seriam as segundas metáfora das primeiras?), também anuncia a postura niilista diante da busca de conhecimento, de auto-conhecimento e de verdade. A angústia do Ocidental vivendo na China leva-o a empreender a busca do desaparecido, e a se encontrar consigo mesmo na figura do rapaz, que, na ambigüidade em que é construído o texto, pode ser lido como a metáfora de um duplo do próprio Ocidental:

Todos os olhos estão voltados para fora, e quando me viro, também vejo o seu vulto na soleira da porta. É uma sensação estranha. Não era o que eu esperava. Não era o que eu tinha imaginado. Não era assim que eu o via. Estou há dias sem me ver, e, de repente, é como se me visse sujo, magro, barbado, comprido, esfarrapado. Sou eu na porta, fora de mim<sup>31</sup>.

Há, nessa passagem um jogo de espelhamentos, que se associarmos com a ficção sobre os fatos reais apresentada em *Nove noites*, ou no Daniel que se vê representado no texto do outro Daniel, de *Teatro*, podemos pensar num projeto que vai ultrapassar o romance, para atingir, de alguma forma, a obra do autor. O narrador de *Mongólia* chega a se perguntar: “mas era ele que criava a história com suas perguntas. A história estava na cabeça dele. Será que ele não percebia?”<sup>32</sup> A vontade de apreender essa verdade já é dada *a priori* pelo olhar deformador de quem está perguntando e interpretando. Michel Foucault, ao tratar dos sistemas de exclusão do discurso diz que

a vontade de verdade, como os outros sistemas de exclusão<sup>33</sup>, apóia-se sobre um suporte institucional: é ao mesmo tempo reforçada e reconduzida por todo um compacto conjunto de práticas [...] Mas ela também é reconduzida, mais profundamente sem dúvida, pelo modo

---

<sup>30</sup> A epígrafe de *Teatro* também é significativa, pois num romance que trata do processo interpretativo, o uso de um trecho de *Édipo Rei*, de Sófocles, uma fala de Édipo, personagem que se torna tirano pela correta interpretação de uma charada e, daí, encontra o vazio, é uma antecipação, no mesmo esquema holográfico do tema da obra.

<sup>31</sup> CARVALHO, B. **Mongólia**. São Paulo: Companhia das Letras, 2003, p. 176.

<sup>32</sup> Idem, p. 167.

<sup>33</sup> Foucault enumera três sistemas de exclusão do discurso, além da vontade de verdade, há a palavra interdita, e a segregação da loucura.

como o saber é aplicado em uma sociedade, como é valorizado, distribuído, repartido e de certo modo atribuído<sup>34</sup>.

O aspecto crítico da obra de Carvalho aponta para esse sentido: a qualquer prática sustentada em instituições – por natureza, fixas – é impossível atribuir uma significação. Assim, pode ser a biografia de Daniel, em “Os são”, seja a biografia de Ana C., em “O meu nome”, ou a interpretação da psiquiatra sobre as narrativas dos dois Daniéis, ou o jornalismo investigativo do narrador de *Nove noites*, ou ainda o estudo científico antropológico de Quain sobre os krahô, ou o puro esforço pela vontade de verdade dos três narradores de *Mongólia*.

Como já destaquei, a imagem utilizada por Bernardo Carvalho para falar das tentativas de interpretação, ou busca pela verdade, que resultam na incompreensão é a da viagem. Essa viagem pode ser aquela sobre o espaço geográfico, que põe o sujeito em choque com outras culturas, num entre-lugar. Pode também ser a viagem da construção do gênero do sujeito. Pode ainda ser a viagem que tem como percurso a vida do indivíduo, marcada pelo nome próprio como ponto fixo num emaranhado de identidades. Os desvios nesses percursos seja pela homossexualidade, a ambivalência de gêneros, a troca de nomes ou mesmo a manutenção de um nome, são o ponto de partida para a representação da crise do sujeito contemporâneo, que assume cada vez mais a pulsão pela errância, mas ainda se submete à ordem hegemônica racionalista.

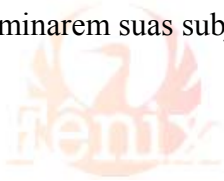
Os personagens em trânsito representam essa idéia do movimento em direção a algum lugar, são sujeitos que se desprendem das instituições a que estavam ligados para tentar alcançar alternativas. Esse trânsito, no entanto, não significa que chegarão a algum lugar, ou pelo menos, a narrativa, presa ao enredo, com sua estrutura naturalmente racionalizante, não é capaz de apreender a complexidade desse sujeito nômade. O processo interpretativo calcado nessa idéia de movimento é associado à interpretação que também se move segundo a atribuição de sentido dada por cada sujeito, que é único. Em *Nove noites*, o narrador reflete sobre essa mobilidade da interpretação, num trecho que, aparentemente está deslocado da narrativa, mas que vem, na sua breve duração, atuar como mais uma peça esclarecedora acerca do sentido em que as obras são elaboradas: “Cada um lê os poemas como pode e nele entende o que

---

<sup>34</sup> FOUCAULT, M. **A ordem do discurso**. Trad. de Laura Fraga de A. Sampaio. São Paulo: Loyola, 2001, p. 17.

quer, aplica os sentidos dos versos à própria experiência acumulada, até o momento que os lê”<sup>35</sup>.

A essa reflexão segue a “Elegia 1938”, de Carlos Drummond de Andrade, que o leitor é conduzido a interpretar segundo as informações que obteve do narrador até aquele momento, acompanhando-o, na sensação de um vazio, notado já no primeiro verso “Trabalhas para um mundo caduco”. Esse vazio, trazido à tona com a reflexão sobre a pornografia em *Teatro*, com o poema de Drummond em *Nove noites* e com a epígrafe de Kafka em *Mongólia* é o espaço onde desemboca a busca das personagens de Carvalho: sua obra aposta na descrença na existência do deserto do real, posicionando cada um de seus personagens, à exceção de Daniel que se auto-elimina, na narrativa de seu eu, enfim numa farsa, que encobre sua falência em compreender. O nomadismo de espaços físicos e de gênero, nomes e subjetividades resulta, assim, numa rica discussão sobre a incompreensão, em que a mudança na ordem do racionalismo triunfante é representada como uma operação difícil e, por ora, composta de inúmeras impossibilidades e contradições, marcada pela intolerância que obriga os indivíduos a eliminarem suas subjetividades num processo violento de transformação e conformação.



[www.revistafenix.pro.br](http://www.revistafenix.pro.br)

---

<sup>35</sup> CARVALHO, B. *Nove noites*. São Paulo: Companhia das Letras, 2001, p. 114.