



UNIVERSIDADE FEDERAL DO PARÁ
CAMPUS UNIVERSITÁRIO DE BELÉM
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM LETRAS

NEUTON VIEIRA MARTINS FILHO

**A Melancolia Como Provocação à Resistência em *Tristessa* e
Nove Noites.**

BELÉM – PARÁ
MARÇO – 2014

NEUTON VIEIRA MARTINS FILHO

**A Melancolia Como Provocação à Resistência em *Tristessa* e
Nove Noites.**

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Letras, da Universidade Federal do Pará, como requisito para obtenção do título de Mestre em Letras.

Área de Concentração:
Estudos Literários

Orientadora:
Prof.^a Dr.^a Tânia Maria Pereira Sarmento-Pantoja.

BELÉM - PARÁ

2014

MARTINS FILHO, Neuton Vieira. **A Melancolia Como Provocação à Resistência em *Tristessa e Nove Noites***. Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Letras da Universidade Federal do Pará, para obtenção do título de Mestre em Letras.

Banca examinadora

Prof.^a Dr.^a Tânia Maria Pereira Sarmiento-Pantoja (Presidente)

Instituição: Universidade Federal do Pará

Julgamento: _____

Assinatura: _____

Prof.^a Dr.^a Juliana Helena Gomes Leal

Instituição: Universidade Federal do Vale do Jequitinhonha e do Mucuri

Julgamento: _____

Assinatura: _____

Prof. Dr.^a Izabela Guimarães Guerra Leal

Instituição: Universidade Federal do Pará

Julgamento: _____

Assinatura: _____

Prof. Dr.^a Mayara Ribeiro Guimarães (suplente)

Instituição: Universidade Federal do Pará

Julgamento: _____

Assinatura: _____

Apresentado em: ____/____/____

Conceito: _____

Dedicado a Ana Alice e Ana Laura, meus amores.

AGRADECIMENTOS

A Deus, pelos meus dons intelectuais que me fizeram concluir esta pesquisa. Agradeço igualmente a minha teimosia, pois sem ela eu não chegaria até este momento. E, pelos meus dons físicos que me possibilitaram beber grandes quantidades de café e permanecer madrugadas em claro estudando. Além de ter providenciado o milagre de ter ocorrido uma segunda prova no processo seletivo de 2012-2013 do PPGL, pois assim consegui ser aprovado.

Aos meus pais Maria de Nazaré Ferreira da Costa e Neuton Vieira Martins, pelo apoio moral e financeiro. E por acreditarem que eu conseguiria terminar meu mestrado, mesmo sabendo o quanto gosto de passar horas dormindo.

A minha companheira Ana Alice Oliveira da Silva, com quem tenho repartido dores e felicidades.

A minha filha Ana Laura da Silva Martins, que mesmo sem saber me incentiva a trabalhar e estudar, independente das adversidades.

A minha orientadora Dr^a Tânia Sarmiento-Pantoja, pela paciência, pela dedicação, pelo cuidado, e por ter acreditado no potencial de meus devaneios *beatniks*.

Aos docentes do Programa de Pós-Graduação em Letras da UFPA Antônio Máximo, Gunter Pressler, Izabela Leal, José Guilherme Fernandes, Mayara Guimarães, Sílvio Holanda e Valéria Augusti, por terem repartido comigo seu conhecimento, e terem me orientado na busca pelo conhecimento. E a coordenação do PPGL, nas pessoas das professoras Germana Sales e Marília Ferreira, por esta oportunidade que tanto engrandeceu minha vida.

Aos meus amigos. São tantos, seria injusto citar algum nome.

Já fui Pantera, já fui hippie, beatnik, tinha o símbolo da paz pendurado no pescoço porque nego disse a mim que era o caminho da salvação.

Já fui católico, budista, protestante, tenho livros na estante, todos têm explicação.

Raul Seixas¹

¹SEIXAS, Raul. É Fim do Mês. In.: **NOVO AEON**. Philips: Universal Music, 1975. Faixa 10.

RESUMO

Temos como principal objetivo nesse estudo analisar, enquanto narrativas de resistência, os romances *Tristessa* do escritor norte americano Jack Kerouac e *Nove Noites* do brasileiro Bernardo Carvalho. Partimos da hipótese que ambos constituem narrativas de resistência inerente à escrita (BOSI, 2012), quando a resistência não é tema da obra, mas manifesta-se na construção das personagens e no desenrolar da trama. Neste caso, o elemento utilizado como meio de manifestar a resistência é a melancolia. Pretendeu-se verificar por meio de um estudo de caso, como ambos os romances trabalham representações do sujeito em sua relação com a morte com base em processos melancólicos e como a melancolia se encontra ligada a uma atitude de resistência predominante na escrita. Assim, examina-se a melancolia enquanto patologia (FREUD, 2005) e elemento estético, assim como o processo da narrativa de resistência ao mesclar ética e estética. Para tanto foram considerados os contextos sociais nos quais as narrativas foram escritas, e como estes indicam que cada romance faz uma crítica social a uma força opressora contemporânea a sua publicação. Durante nosso estudo, por meio de análise comparativa, constatamos que temas com a perda, a morte, a ruína, o afastamento melancólico, a marginalização social e a transitoriedade do real são comuns aos dois romances.

Palavras chave: Tristessa; Nove Noites; Narrativas de Resistência; Melancolia; Perda.

ABSTRACT

The main object in this study is analyze as narrative of resistance, the novels *Tristessa* by Jack Kerouac and *Nove Noites* by Bernardo Carvalho. It hypothesized that both form narratives of resistance innate to writing (BOSI, 2012), when the resistance is not the theme of work, but manifested in the construction of the characters and the unfolding of the plot. In this case, the element used as a way to express resistance is melancholy. It intended to verify through a case study, how both novels work representations of the subject in its relation to death based on melancholic process and how melancholy is connected to an attitude of resistance prevalent in writing. Thus, it examines the melancholy as pathology (FREUD, 2005) and aesthetic element, as well as the process of narrative resistance merges ethics and aesthetics. For this, it considered the social contexts in which narratives were written and how they indicate that each novel does a social criticism to an oppressive force at the time of their publication. During this study, through comparative analysis, it certified that themes as the loss, the death, the melancholy remoteness, the social marginalization and the real transience are common to both novels.

Keywords: *Tristessa*; *Nove Noites*; Narratives of Resistance; Melancholy; Loss.

Lista de Figuras.

Figura 01. Robert Frank, Crosses on Scene of Highway Accident – U.S. 91, Idaho, 1956.....	13
Figura 02. Robert Frank, Funeral, S.t Helena, South Carolina, 1955	26
Figura 03. Expedição do Marechal Rondon.....	45
Figura 04. Expedição do Marechal Rondon.....	68

Sumário

INTRODUÇÃO	10
CAPÍTULO 1 – ENTRE MORTOS E QUASE MORTOS.....	14
1.1 DISSECANDO OS MORTOS: AMÉRICA 1950 – 2000.	17
1.2 OS MORTOS PODEM CONVERSAR.....	22
CAPÍTULO 2 – MELANCOLIA.....	27
2.1 OS DOIS LADOS DA MOEDA.....	27
2.2 A MELANCOLIA E O AFASTAMENTO MELANCÓLICO.....	30
2.3 MELANCOLIA E ARTE.....	35
2.4 MELANCOLIA E LITERATURA.....	37
3.1 PERDA E RUÍNA.....	47
3.1.1 Do Uísque à Morfina.....	49
3.1.2 Mujer, Nossa Senhora e Damema.....	53
3.2 NOVE NOITES. A PERDA DE SI.....	58
3.2.1 A Cicatriz.....	61
3.2.2 Homens Perdidos.....	65
CAPÍTULO 4 - NARRATIVA E RESISTÊNCIA: O ELO ENTRE O REAL E O LITERÁRIO.....	69
4.1 <i>TRISTESSA</i> – A REVOLUÇÃO DOS MORTOS.....	76
4.2. <i>NOVE NOITES</i> – O SILÊNCIO QUE PRECEDE O ESPORRO.....	80
CONSIDERAÇÕES FINAIS.....	85
REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS	87

INTRODUÇÃO

Nosso estudo se constitui em uma análise de literatura comparada precedida de e embasada por pesquisa bibliográfica e estudo de caso. Nossos objetos de estudo são os romances *Tristessa* e *Nove Noites*, respectivamente do norte americano Jack Kerouac² e do brasileiro Bernardo Carvalho³, ambos com produção localizada no século XX. O corpo do texto está dividido em quatro capítulos. Iniciamos com uma explanação geral sobre nossos objetivos, hipóteses e procedimentos metodológicos, assim como alguns esclarecimentos prévios que consideramos importantes para a melhor compreensão de nosso estudo.

No segundo capítulo desenvolvemos uma análise sobre a melancolia, na qual buscamos conceituações que embasem nossas hipóteses. Essa imersão em estudos acerca da melancolia se faz necessária, pois o objetivo central da pesquisa é justamente verificar como a melancolia se apresenta como forte constituinte da narrativa dos dois romances, de maneira a corroborar com a ideia de que são narrativas de resistência inerentes à escrita.

Já no terceiro capítulo nos focamos em esclarecer como a melancolia se faz presente em *Tristessa* e *Nove Noites*, procurando associar noções e parâmetros apresentados na primeira parte do trabalho à análise das duas produções.

Por fim, no quarto capítulo apresentamos a concepção sobre narrativa de resistência, e analisamos como esta se faz presente em nossos objetos de estudo. Retomamos vários dos conceitos trabalhados visando apresentar de forma clara toda a conexão existente entre estes, principalmente no tocante à melancolia. Neste último capítulo tomamos as ideias de perda e ruína e a ideia de morte como principais parâmetros de abordagem da análise.

Tristessa foi escrito entre 1955 e 1956 durante duas viagens de seu autor, Jack Kerouac, ao México. Foi publicado em 1960, nos EUA, em língua inglesa, pela editora Avon Books e está hoje em sua 10ª edição. Em língua portuguesa contamos com duas traduções.

Kerouac participou do movimento literário conhecido como *Beatnik*, que foi marcado pelo diálogo da literatura com outras artes visando uma renovação estética,

² Jack Kerouac (Jean-Louis Lebris de Kerouac), Massachusetts – EUA. 1922 – 1969.

³ Bernardo Carvalho, Rio de Janeiro – Brasil. 1960.

assim como uma revolução comportamental. O romance *Tristessa* é um exemplo desta renovação estética, pois em seu corpo estabelece um diálogo interartístico, e apresenta um caráter cronístico sendo composto por várias crônicas com uma temporariedade pouco definida. O legado literário de Kerouac conta com vinte romances, onze livros de poesias, uma peça teatral e quatro obras de não-ficção, escritos entre 1942 e 1968 e publicados entre 1950 e 2012. A vida do autor se confunde com suas obras, tanto no tocante às tramas, quanto às ideologias expostas, isto fica claro em vários dos estudos que compõem a fortuna crítica de Kerouac. O que nos leva a considerar que o conjunto de sua produção, para além de seu valor literário, constitui um retrato de sua geração.

Nove Noites foi publicado em 2002 pela editora Companhia das Letras, foi vencedor do prêmio de literatura da Biblioteca Nacional e do Portugal Telecon em 2003, e publicado em 2006 numa versão de bolso, também pela Companhia das Letras.

Bernardo Teixeira de Carvalho nasceu em 1960 no Rio de Janeiro. Formou-se em jornalismo pela Pontífice Universidade Católica do Rio de Janeiro no ano de 1983, e ainda nos anos 80 se muda para cidade de São Paulo, onde passa a trabalhar no jornal *A Folha de São Paulo* na função de diretor do suplemento de ensaios Folhetim, passa a ser correspondente internacional em Paris e Nova York, entre 1998 e 2008, colunista do caderno de cultura Ilustrada.

Em 1993 recebe o título de Mestre em Cinema pela Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo. Neste mesmo ano se lança na literatura com a coletânea de contos “Aberração”. Desde então publicou onze livros como autor, e oito como tradutor. Em suas obras, o desaparecimento é um tema recorrente, assim como uma busca fadada ao fracasso, tecendo assim um retrato do homem contemporâneo, perdido em si próprio, convivendo com respostas parcas para sua realidade.

Escolhemos inserir ao início de cada capítulo uma fotografia. A proposta é apresentar uma fotografia que dialogue com o capítulo que esta precede. A fotografia que precede o primeiro capítulo é um registro de Robert Frank (FRANK, 2008) no qual vemos três cruzeiros à beira da estrada, indicando estarem enterradas ali três pessoas. No céu nublado uma fresta se abre entre as nuvens, permitindo que a luz do sol chegue até as cruzeiros, como se numa epifania, vemos a morte e estrada como meio de redenção. A luz seria o caminho que leva para a redenção espiritual libertando dos males trazidos pela vida, a estrada o caminho que leva para a redenção terrena, libertando das convenções sociais.

Na segunda fotografia quatro homens parados observam um velório. O fato de estarem afastados uns dos outros revela sua intenção de manter o silêncio. Cabisbaixos, ou com um olhar altivo e distante, carregam em sua face uma expressão melancólica enquanto refletem sobre a morte. Não estão chorando, talvez sua reflexão esteja mais voltada para razão do que para emoção, ou seja, estão refletindo sobre a morte como uma certeza em seus destinos.

Na terceira fotografia, pertencente ao acervo fotográfico da FUNAI, um integrante da expedição comandada pelo Marechal Rondon, abraça quatro crianças indígenas. O homem está feliz em participar do registro fotográfico, mas as quatro crianças se revelam incomodadas com a situação, sua disposição corporal indica o desejo fuga, e seu olhares revelam a desconfiança e o medo. O homem figura o Brasil, e as políticas públicas que tentam colocar os indígenas como parte integrante da nação. Porém estas políticas públicas revelam-se obsoletas, pois os indígenas permanecem num estado de exclusão social, órfãos do Brasil.

Já na última fotografia, também pertencente ao acervo fotográfico da FUNAI, vemos o Marechal Rondon e um indígena. Ambos muito bem alinhados com as vestimentas próprias de sua cultura. O indígena tem um semblante fechado e mantém o olhar fixo na câmera. Ele se depara com algo totalmente alheio à sua cultura, mas não demonstra curiosidade, nem mesmo alguma intenção de ato agressivo. Sua expressão séria apresenta uma fronteira diante do outro, sua postura, o desejo de permanecer com esta fronteira. Notemos como o Marechal Rondon também carrega traços indígenas em seu biótipo, porém o bigode denuncia que ele é um mestiço. Os dois homens representam suas respectivas culturas: Rondon, o Brasil enquanto cultura ocidental buscando a expansão e o indígena, uma cultura tradicional que resiste.



Figura 1: Crosses on Scene of Highway Accident – U.S. 91, Idaho, 1956. Robert Frank; Fonte: The Americans, 2008, p. 52.

CAPÍTULO 1 – ENTRE MORTOS E QUASE MORTOS.

Como já comentamos na introdução, nosso estudo tem como objetivo principal fazer a análise comparada de duas produções literárias, *Tristessa* (1960)⁴, do escritor Jack Kerouac, e *Nove Noites* (2002)⁵ de Bernardo Carvalho. A análise tem como eixo central as categorias melancolia e narrativa de resistência. Tal resistência se configura na base de nossa hipótese, a qual considera ambas as produções como narrativas de resistência inerentes à escrita (BOSI, 2008), a saber, narrativas que não têm a resistência como tema principal, mas manifesta-se na construção das personagens, dos questionamentos existenciais que levantam em relação à condição humana caracterizam-se como narrativas de resistência. Nossa hipótese central, desse modo, converge para a seguinte questão: de que maneira a melancolia age nessas narrativas consolidando um efeito de resistência?

A melancolia é assim, um efeito estético primordial nas tramas, em particular pela expressiva presença das noções de perda e ruína nos dois romances que identificamos no processo de compreensão das duas narrativas. Alfredo Bosi, em seu livro *Literatura de Resistência*, ao tratar a “narrativa de resistência inerente⁶ à escrita” apresenta uma conceituação consonante com os romances trabalhados. Diz o ensaísta (BOSI, 2008, p. 130):

Chega um momento em que a tensão eu/mundo se exprime mediante uma perspectiva crítica, imanente à escrita, o que torna o romance não mais uma variante literária da rotina social, mas o seu avesso; logo, o oposto do discurso ideológico do homem médio. O romancista "imitaria" a vida, sim, mas qual vida? Aquela cujo sentido dramático escapa a homens e mulheres entorpecidos ou automatizados por seus hábitos cotidianos. A vida como objeto de busca e construção, e não a vida como encadeamento de tempos vazios e inertes. Caso essa pobre vida-morte deva ser tematizada, ela aparecerá como tal, degradada, sem a aura positiva com que as palavras "realismo" e "realidade" são usadas nos discursos que fazem a apologia conformista da "vida como ela é"... A escrita de resistência, a narrativa atravessada pela tensão crítica, mostra, sem retórica nem alarde ideológico, que essa "vida como ela é" é, quase sempre, o ramerrão de um mecanismo alienante, precisamente o contrário da vida plena e digna de ser vivida.

⁴ Durante o levantamento dos dados de nosso estudo, utilizamos a tradução de Edmundo Barreiros, publicada pela L&PM em 2006. Para garantir coerência em nossa análise também utilizamos o texto em inglês, publicado pela Penguin Books de 1992. E ainda, nos valem da tradução de Paulo Faria pela Relógio D'água de 2009, para fator de comparação.

⁵ Utilizamos a edição 2002 e 2006, ambas publicadas pela Companhia das Letras.

⁶ O termo pode ser “narrativa de resistência inerente à escrita”, ou “narrativa de resistência imanente à escrita”. Pois o conceito abrange ambos os cognatos.

Em decorrência dessa hipótese central a relação entre ficção e realidade também será um dos pontos abordados em nosso trabalho. *Tristessa* é um romance narrado em primeira pessoa, por um narrador personagem, um escritor norte americano chamado Jack, que conta a história de sua relação com Tristessa, uma jovem mexicana viciada em morfina. A história começa quando o convívio entre as personagens Jack e Tristessa começa a se estreitar na medida em que uma relação mista entre amor e veneração mística, aliada ao uso de morfina, é estabelecida entre essas personagens.

Os cenários e o ambiente de *Tristessa* são basicamente a Cidade do México, a não ser por um breve momento quando Jack volta aos Estados Unidos e depois retorna para rever Tristessa e declarar seu amor. O romance fala a respeito das classes marginalizadas, uso de drogas, religião, espiritualidade e amor, e podemos encontrar a melancolia presente em cada um destes temas.

O texto encontra-se dividido em duas grandes partes: “Trêmulo e casto” e “Um ano mais tarde”. Trata-se de um romance curto, em que estes dois capítulos são compostos por crônicas curtas. A temporariedade é pouco definida, a ponto de podermos afirmar que muitas dessas crônicas poderiam ser mudadas de ordem sem alterar o sentido geral da obra.

Notamos que há uma divergência entre as duas traduções para língua portuguesa. Na tradução de Paulo Faria encontramos “Trêmula e casta”, deixando a entender referir-se à personagem Tristessa ou, na melhor das hipóteses, a uma sensação. Já na tradução de Edmundo Barreiros lemos “Trêmulo e casto” como se referindo ao próprio narrador Jack. O original em inglês abre espaço para ambas as interpretações, baseadas na expressão *Trabeling and chaste*. Mas, considerando o fato de o narrador referir-se a si próprio como “casto” exatamente no período correspondente a essa primeira parte, e ainda, o fato de ser comum nos romances de Jack Kerouac o narrador descrever-se de forma depreciativa – o mesmo acontece no romance aqui estudado – consideramos como mais provável o título estar se referindo ao estado do narrador Jack, conforme traduz Barreiros.

Seria até incoerente imaginarmos qualquer adjetivo pejorativo relacionado com Tristessa. Ela é a protagonista do romance, tudo gira em torno dela, e até mesmo seus vícios são tidos como virtudes. Em razão dessa performance Tristessa pode ser avaliada como um retrato do povo mexicano: belo, religioso e dedicado à família. Mas também pode ser vista como um retrato do mundo: triste, porém esplendido. As figurações

construídas pelo narrador a respeito de Tristessa só nos levam a concluir que ela representa algo transcendente. E mesmo quando Jack retorna ao México um ano depois de ter partido de volta aos EUA, encontrando Tristessa em um estado de quase total alienação da realidade, podemos considerar ter sido ele quem se afastou daquela realidade, e por conta disso já não compreende mais sua beleza, como no passado.

Uma forma não convencional também é característica da narrativa de *Nove Noites*, de Bernardo Carvalho. O romance é composto por dois relatos independentes, divididos em dezenove capítulos. Ambos os relatos tratam do etnólogo norte americano Buell Quain, uma personagem histórica, tendo como objetivo elucidar os motivos que o levaram a cometer suicídio no dia 2 de agosto de 1939. O primeiro deles pertence a Manoel Perna, um engenheiro, encarregado do posto indígena Manoel da Nóbrega, o qual se tornou amigo de Buell Quain. Este relato, diferenciado do segundo relato por estar em itálico, é desenvolvido em nove cartas, destinadas a um anônimo, mas que obviamente estaria interessado no que motivou o suicídio de Buell Quain.

Já o segundo pertence a um jornalista, não nominado, que 62 anos depois do suicídio ter ocorrido, tem sua curiosidade despertada a respeito de Buell Quain ao ler um artigo de jornal sobre a morte de um antropólogo alemão, em um episódio com condições semelhantes ao suicídio do etnólogo norte americano. O jornalista passa a buscar informações sobre o assunto, visando escrever uma obra literária envolvendo o ocorrido. Esse relato envolve o desenrolar de sua pesquisa, lembranças de sua infância, e é complementado com anotações de diário, outros relatos e fotografias. As personagens principais da trama passam a ser o jornalista e o próprio Buell Quain, tendo este sua história recontada com base em diferentes pontos de vistas, configurando-se em uma história obscura e contraditória, cujos fragmentos dispersos são unidos no corpo do texto.

Devemos ressaltar que em seu argumento, o romance *Nove Noites* não seria o resultado da pesquisa deste jornalista, pois o nome faz referência às nove noites que Manoel Perna passou na companhia de Buell Quain, e o jornalista não chega a encontrar as cartas e Manoel Perna. Documentos, cartas, fotografias e testemunhos compõem a narrativa de *Nove Noites*, misturando elementos ficcionais e reais. Porém, devemos ressaltar tratar-se de uma obra de ficção, e assim como o autor utilizou-se de elementos para reforçar o efeito de realismo, também trabalhou o lado ficcional. Dessa forma avaliamos que o suicídio de Quain e a pesquisa do jornalista têm como propósito

provocar a reflexão acerca da provisoriedade de tudo o que nos cerca: a vida, a felicidade, a memória, a história, a verdade.

A maior característica de Buell Quain é ser um homem melancólico. As descrições que o narrador faz sobre ele levam a uma sintomatologia do melancólico, tal como alguém taciturno, lacônico, sempre isolado dos demais – sobre esta sintomatologia em Buell Quain nos deteremos no terceiro capítulo deste trabalho. Tais características serão encontradas também nos indivíduos que estão imersos nos ambientes pelos quais Quain transita, as duas aldeias visitadas pelo etnólogo – posteriormente o narrador-jornalista também visitará uma, tendo delas uma impressão deveras negativa. Esses serão espaços marcados pelo medo, pela violência, ganância, e, sobretudo pela perda, pois é esta última a premissa do estado melancólico.

1.1 DISSECANDO OS MORTOS: AMÉRICA 1950 – 2000.

Passemos a focar a relação dos romances com seus contextos sociais. Pois, considerando suas tramas sociais poderemos compreender melhor suas narrativas. Iniciemos por *Tristessa*. O autor Jack Kerouac participa de um movimento literário chamado *Beatnik*, o qual tem seu foco na produção literária inovadora, porém torna-se também uma tendência comportamental, e influência em outros segmentos artísticos.

Em suas obras Kerouac retratou muitas de suas viagens e experiências vividas com seus amigos *Beatniks*, como é o caso de *On The Road* e também de *Tristessa*, romance escrito durante duas viagens ao México, uma em 1955 e outra em 1956. Assim como em outras obras, Kerouac trabalha com aqueles que viviam à margem da sociedade americana tradicional, alheios às normas, convenções e leis. Em 1958, Kerouac escreve o prefácio de *The Americans*, livro de fotografias de Robert Frank, revelando como o movimento *Beatnik* estava em consonância com outros grupos e expressões artísticas. Vejamos como Susan Sontag (2004, p. 81), ao falar sobre a fotografia dos surrealistas norte-americanos dos anos de 1950, dá destaque a esse acontecimento:

Os fotógrafos americanos (como os escritores) postulam algo inefável na realidade nacional – algo, possivelmente, que nunca foi visto antes.

Jack Kerouac começa sua introdução ao livro *The Americans*, Robert Frank, assim:

Esse sentimento louco nos Estados Unidos quando o sol queima as ruas e a música ressoa da vitrola ou é um enterro que passa na vizinhança, eis o que Robert Frank nessas fotos tremendas, tiradas enquanto viajava pelas estradas de quase 48 estados, num carro velho e surrado (graças a uma bolsa da Guggenheim), e, com a agilidade, o mistério, o gênio, a tristeza e o estranho segredo de uma sombra, fotografou cenas nunca antes vistas em filmes. [...] Depois de ver essas fotos, fica-se sem saber se uma vitrola automática é mais triste do que um caixão.

As fotografias de Robert Frank (2008) apresentadas em *The Americans* têm um forte diálogo com os argumentos de *Tristessa*. Em *The Americans* vemos pessoas de diferentes etnias compartilhando o mesmo espaço, dispostas a vivenciar as mesmas experiências, assim como vemos escritórios serem retratados como ambientes de solidão e marasmo, vemos o fim das antigas convenções sociais, vemos a estrada como meio de fuga e redenção, e, mais forte que tudo isso, vemos a solidão, a tristeza e perda como marcas da vida do povo americano.

Então, nos questionamos, sobre como duas obras ambientadas em diferentes países – EUA e México – podem conter tantas semelhanças? Devemos dizer que tanto Jack Kerouac quanto Robert Frank queriam retratar a América, mas não a América demarcada por fronteiras, bandeiras, hinos, leis, e sim uma América mística, efervescente em sua cultura, no qual o preconceito e a segregação racial imposta pela tradição, e até mesmo pela lei, não vigoravam.

A sociedade americana dos anos de 1950 chega a ser contraditória. A divisão de classes, a homofobia, a segregação racial eram elementos comuns da sociedade, e, em muitos Estados do EUA a lei embasava estas atitudes, tornando certas escolas, restaurantes, praças e cemitérios acessíveis apenas para “caucasianos”, e proibindo o casamento “inter-racial”.

Contudo, encontramos nas obras literárias de Kerouac pessoas que não se importavam com isso, e mesmo admiravam a vida dos excluídos sociais. Constatamos isto em *Tristessa*, pois, no convívio com Tristessa e seus parentes, é despertado no narrador Jack a admiração e o desejo de adentrar o mundo destes. Porém, é em sua obra mais conhecida, o *On The Road – Pé na Estrada*, que Kerouac (2004, p. 114) demonstra de forma mais enfática sua relação com outras etnias, enquanto homem branco:

Num entardecer lilás, caminhei com todos os músculos doloridos entre as luzes da 27th com a Welton, no bairro negro de Denver, desejando ser um negro, sentindo que o melhor que o mundo branco tinha a me oferecer não era êxtase bastante para mim, não era vida suficiente, nem alegria, excitação, escuridão, música, não era noite suficiente. Parei num quiosque, onde um homem vendia chili apimentado em embalagens de papel; comprei algumas, e comi-as percorrendo ruas escuras e misteriosas. Quis ser um mexicano de Denver, ou mesmo um pobre japonês sobrecarregado de trabalho, qualquer coisa menos aquilo que eu era tão tristemente, um “branco” desiludido.

Podemos dizer que este trecho resume o desejo tanto dos *beatniks* quanto dos outros artistas de romper com a sociedade formal, que enquanto toda uma sociedade se organizava para dividir-se em classes decidiu opor-se, resistir a isto. E é exatamente esta força opressora que fomenta a produção de obras como *Tristessa*, uma narrativa na qual um jovem norte americano branco se apaixona por uma mulher mexicana viciada em morfina.

Mas, essa reviravolta comportamental não acontece de forma ufana. Os que atentam para a necessidade de mudança são retratados nos romances de Kerouac como pessoas melancólicas, marcadas profundamente pelo sentimento de perda, constituindo assim um cenário contraditório, em que a vitória é mista com a derrota. De acordo com Sontag (2004, p. 82) isto é próprio dos EUA de 1950:

Qualquer inventário dos Estados Unidos é, inevitavelmente, anticientífico, uma delirante e “abracadabrante” confusão de objetivos, em que vitrolas automáticas parecem caixões. [...] Para Kerouac – em nome da principal tradição a fotografia americana -, a atitude predominante é a tristeza. Por trás da pretensão ritualizada dos fotógrafos americanos de olhar a sua volta, ao acaso, sem preconceitos - iluminando temas, registrando-os severamente -, repousa uma pesarosa visão de perda.

Assim, podemos afirmar que *Tristessa* é uma narrativa de resistência com uma crítica voltada diretamente à moralidade repressora de sua época, típica da cultura estadunidense. E, assim como parte da sociedade buscava o conservadorismo, outra parcela – em sua maioria os próprios marginalizados – não aderiam à moral vigente, e a sua forma resistiam a esta que buscava a hegemonia.

Já o romance *Nove Noites* surge com a proposta de criar uma tensão entre ficção e realidade. Com base em um fato real, é traçada toda uma narrativa ficcional que agrega

outros elementos que buscam enfatizar a veracidade dos fatos narrados. Vejamos o que nos fala o autor da obra sobre a criação da mesma (Carvalho, 2010, p. 3 e 4):

Eu realmente não sei quão consciente eu estava quando eu li, em uma manhã de sábado, em um dos principais jornais diários do Brasil, uma revisão da correspondência deixada por um antropólogo alemão morto entre os índios brasileiros na primeira metade do século 20. No primeiro parágrafo, também escrito por um antropólogo, houve, em não mais do que uma frase, uma breve menção a outra morte violenta de um antropólogo estrangeiro entre os índios brasileiros, que foi o suicídio de Buell Quain. Eu nunca tinha ouvido falar de Buell Quain antes. Naquele momento, foi como se eu tivesse esperado por um longo tempo que isso acontecesse, eu me tornei obcecado com ele. Não só com o mistério da sua morte, mas também com o potencial da história para cumprir com os padrões atuais do mercado literário e gosto do público, com o qual que me sentia tão desconfortável. E é quando a minha pesquisa sobre este homem começou. Eu disse que não sabia quão eu estava consciente no começo, mas logo me dei conta de que, se o leitor queria um livro de não-ficção, eu tinha encontrado algo para ele ou ela, mas eu gostaria de entregá-lo de uma forma corrompida, uma espécie de armadilha, embora uma brincadeira. Tenho sido um escritor reativo o tempo todo, alguém que iria escrever como uma criança em acessos de raiva, em reação a uma realidade em que ele não se encaixa, então eu meio que decidi usar essa história como uma provocação.⁷

Neste trecho, Bernardo Carvalho fala de sua frustração com o comércio editorial, que ocorre em maior parte de livros de não ficção. Mas, além disso, outros pontos são importantes, e refletem exatamente o conteúdo de sua obra, como ao referir-se a *Nove Noites* como uma armadilha, uma brincadeira.

Realmente a obra chega a ser enigmática e lacônica em seu corpo. Mas ao que devemos dar maior destaque é o fato de ser uma obra que segue todos os critérios para ser considerada como uma narrativa de resistência. *Nove Noites* pode ser resumida como uma crítica à realidade de nossa sociedade contemporânea.

Composta pelo relato de dois narradores, o romance gira em torno da personagem Buell Quain, mais especificamente do ato de suicídio deste. Um dos narradores é Manoel Perna, amigo de Buell Quain que decide escrever sobre a convivência com o etnólogo, a fim de elucidar os acontecimentos que envolveram sua morte, deixando um registro para quem tivesse interesse sobre o assunto. Em paralelo, contamos com o relato de um jornalista, que apresenta os resultados de sua investigação sobre o mesmo assunto. O espaço de tempo entre um relato e outro é de quase sessenta anos, mas

⁷ Livre tradução.

podemos ver em alguns trechos da narrativa a preocupação em mostrar que na sociedade, pouca coisa ou nada mudou.

Em ambos os períodos estamos diante de uma guerra com repercussão mundial, denunciando assim que o ser humano continua incapaz de solucionar seus problemas mais complexos senão pela força. Os índios brasileiros são apresentados em ambas as épocas como marginalizados sociais, vítimas do descaso das autoridades constituem sociedades à beira da extinção. O jornalista apresenta-se como uma personagem igualmente perdida em relação ao mundo, assim como Buell Quain. Logo, podemos afirmar que na trama de *Nove Noites* nem o mundo, nem o Brasil, nem a alma humana mudou nesse intervalo de quase sessenta anos.

Compreender a que tipo de violência as personagens de *Nove Noites* foram expostas é de suma importância para interpretarmos a trama. Como afirma Ginzburg (2012, p. 35): “A violência é construída no tempo e espaço. Suas configurações estéticas estão articuladas com processos históricos. Um trabalho de interpretação deve levar em conta as relações entre as configurações e os processos.” Consideremos que na narrativa, a época em que ocorre o suicídio de Buell Quain é marcada por preceder a Segunda Guerra Mundial, e, a época da pesquisa do jornalista pelo ataque às torres gêmeas do World Trade Center e a reação dos Estados Unidos contra o Afeganistão.

É certo que ambas as guerras tiveram questões envolvendo interesse econômico e um caráter fortemente imperialista. Mas, além disso, ambas ficaram marcadas pela intolerância diante do outro, não pelo que o outro fez, mas sim pelo que é. A ideologia nazista promovendo o extermínio daqueles tidos como diferentes de seu padrão, e o fundamentalismo islâmico, que considera parte do *jihad* o dever de exterminar aqueles cuja cultura ofende a fé mulçumana.

As sociedades indígenas são apresentadas como parasitas sociais e grupos aculturados. As tribos não teriam conseguido se adequar às transformações sociais ocorridas ao seu redor, passando a ser uma sociedade marcada pelo medo e hostilidade. De fato, ao visualizarmos as fotos das tribos brasileiras disponibilizadas pela FUNAI⁸ (2014) em seu acervo histórico, mais especificamente as que retratam as famosas expedições comandadas pelo Marechal Rondon e pelos irmãos Villas Boas, veremos que no geral as expressões dos indígenas são marcadas pela desconfiança e alienação em relação aos não índios. Desde a colonização as tribos passaram por um processo de

⁸ Disponível em: <http://www.funai.gov.br/index.php/comunicacao/galeria-de-imagens/2094-historia-da-funai>

genocídio, o qual mesmo tendo sido amenizado, deixou suas marcas no comportamento e na mentalidade dos indígenas. Nesse sentido as tribos, pelo menos como as representadas no romance de Carvalho, seriam aquilo que Ginzburg (2012, p. 13) chama de culturas melancólicas:

Podemos pensar não apenas em contextos violentos, em processos históricos destrutivos. Juntamente com isso podemos examinar a ideia de culturas melancólicas, em obras e arte que se pautam por dor e tristeza, em diálogo direto com a incapacidade das sociedades de interromperem suas escalas de destruição.

Contudo, devemos considerar que os indígenas brasileiros não são o alvo principal da crítica presente em *Nove Noites*, e sim o retrato de como o mundo se encontra perdido e entediado. É de suma importância compreendermos que *Nove Noites* é uma crítica à sociedade e ao homem como um todo, que se colocou em situação de decadência econômica, moral e cultural.

1.2 OS MORTOS PODEM CONVERSAR.

Nosso interesse em desenvolver um estudo paralelo entre as obras teve início ao percebermos suas semelhanças, pois ambas trabalham o indivíduo melancólico de forma singular. Essa constituição é reconhecível na construção da personagem Tristessa, sendo a morte parte de sua religiosidade, e o afastamento parte de sua ordem social; algo que se torna um atrativo para o narrador-personagem Jack, mas que certamente projeta um comportamento melancólico. Ou como em *Nove Noites*, Buell Quain, um suicida, em um curto espaço de tempo cativa de forma surpreendente a Manoel Perna, e posteriormente, sua história toma o interesse do jornalista, levando-o a um longo e custoso empreendimento investigativo a fim de compreendê-la. Nos dois casos avaliamos que, a melancolia, a morte e a ruína, são belas e cativantes aos narradores, e provocativas quanto à argumentação que envolve o comportamento resistente. Tristessa é uma personagem cujo definhamento físico e mental, em função do uso contínuo de drogas e alucinógenos, faz com que possamos vê-la como uma morta-viva, dada a intensa apatia que a constitui. Por sua vez *Nove Noites* apresenta-se com base em uma

faceta narrativa à moda de Machado de Assis⁹: O também protagonista Buell Quain já está morto há sessenta e dois anos e sua história só é possível pela via da memória, não dele, mas de outros. Ambos, Tristessa e Quain estão, portanto, mortos, cada um a sua maneira. Apática, estanque, alienada, Tristessa enfrenta primeiramente uma morte simbólica, simbólica até o definhamento levá-la à completa alienação da realidade. Suicida, Quain retorna da morte física, em função da memória. E ambos continuam vivos pela fascinação que provocam nos narradores dos respectivos romances que protagonizam. São mortos que dialogam de algum modo com os vivos, especialmente com esses narradores.

Para chegarmos a estas considerações realizamos também o levantamento da fortuna crítica das obras, assim como estudos que tratam acerca das categorias envolvidas em nosso trabalho investigativo. Dentre esses estudos, destacamos *Literatura e Resistência* de Alfredo Bosi e *Literatura, Violência e Melancolia* de Jaime Ginzburg.

Estes autores apresentam conceitos diretamente ligados com as obras estudadas. De igual forma também encontramos pesquisadores interessados nos dois romances. Entre eles, destacamos o artigo de Guy Perreault intitulado “Jack Kerouac: une conscience de la mort”, e o artigo de Danilo Luiz Carlos Micali “A Viagem de *Nove Noites* Rumo ao ‘Outro’”. Em ambos os trabalhos encontramos consonância com nosso pensamento de como melancolia se manifesta nas produções de Jack Kerouac e Bernardo Carvalho.

Durante nossa pesquisa encontramos ainda outros pesquisadores que analisam nossos objetos de estudo, porém não os utilizamos por terem abordagens diferentes. Mesmo assim, a leitura de seus trabalhos foi de fundamental importância para o direcionamento de nossa pesquisa, como é o caso de Aline Bizello (2006), que considera o contexto social no qual surge o movimento *Beatnik* para compreender o porquê deste ter um engajamento visando diferentes perspectivas ideológicas e comportamentais. Destacamos um trecho de Bizello (2006, p. 22) que vai de acordo com nossa visão no que diz respeito a Jack Kerouac e a Geração Beat:

O termo “Geração Beat” e a cultura produzida por esta geração não estão relacionados a um movimento organizado em torno de objetivos comuns. Foi Jack Kerouac, principal romancista desse movimento, quem criou o nome “Beat Generation”. [...] sempre houve dúvidas quanto ao significado do termo. A maioria das explicações está

⁹ Referente a Memórias Póstumas de Brás Cubas - 1881

associada aos aspectos presentes na literatura “beat”: o jazz, o budismo, a liberdade. Nesse sentido, “beat” significaria o ritmo, o embalo, a batida do jazz e, conseqüentemente, a ligação estreita com o corpo e com a sensualidade. O termo refletiria, portanto, a vida das pessoas envolvidas com esse movimento: a fluência, o improvisado, a ausência de normas fixas, a liberdade e o prazer. O sentido ligado à espiritualidade estaria localizado na relação entre bater e beatificar, entre céu e inferno, entre anjos e demônios. [...] o maior sentido do termo “beat” associa-se à movimentação existencial, pois as obras revelam uma batida, um balanço próprio que buscam traduzir os ritmos do corpo, da mente e do prazer.

Nosso estudo foca mais particularmente o aspecto literário das obras, mas diante de toda a movimentação cultural envolvida na Geração Beat não poderíamos nos furtar de considerar seu lado social. Além disso, tanto em *Tristessa* como em *Nove Noites* encontraremos uma forte relação entre a narrativa ficcional e algo que realmente aconteceu, este algo nomeado por Clément Rosset e Slavoj Žižek (apud DIANA KLINGER, 2007) como Núcleo Duro do Real. No caso de *Tristessa* trata-se da viagem realizada por Kerouac ao México e o relacionamento com Esperanza Villanueva. Em *Nove Noites* temos o próprio suicídio de Quain, além de ele ser um personagem histórico. Esse conteúdo historiográfico (e autobiográfico, no caso de *Tristessa*) invade a ficcionalidade de ambos os romances.

Outro autor que se debruça sobre a relação entre real e ficcional em *Nove Noites* é Danilo Luiz Micali. Seu artigo apresenta todo um mapeamento da obra, no qual podemos ver desvendadas muitas das incógnitas presentes no romance de Bernardo de Carvalho. Mas, sua preocupação de salientar o valor literário da obra é o que aproxima sua teoria de nosso objetivo. Compartilhamos da visão de Micali (2008, p. 3) sobre *Nove Noites* como uma releitura da realidade, uma verdade reconstruída:

Recordando os subgêneros do gênero romance, não é tão simples enquadrar *Nove Noites*, que revela (como obra de ficção que é) traços narrativos heterogêneos. No começo, lembra uma trama policial, visto que apresenta certo suspense, e depois ganha um aspecto de romance-reportagem e romance-documental (famosos na década de 70), para, ao final, assemelhar-se a um relato autobiográfico. Nesse romance, o jogo entre o real e o ficcional se processa através de duas vozes narrativas que caminham paralelas, correspondentes a dois narradores distintos, quais sejam: Manoel Perna, que teria conhecido Quain pessoalmente, na vida real, e que inicia o relato seguido de perto pelo jornalista-escritor, que chamaremos aqui de narrador-autor ou autor-narrador, uma vez que existe um autor ficcionalizado (autor-personagem). De certo modo, esse duplo narrativo problematiza a função do narrador em *Nove Noites*, cujos narradores se diferenciam

pela forma gráfica das respectivas narrativas. Mas ambas são narradas na primeira pessoa, o que é indício de memória e de intenção de reconstituir a verdade.

Considerando o engajamento social da literatura de resistência optamos por teóricos que nos possibilitassem tecer uma análise literária, sem nos afastarmos de questões ligadas ao real. Por isso, ao falar de melancolia tivemos como maior referência Sigmund Freud, não com o objetivo de desenvolver uma análise literária do ponto de vista da psicanálise, mas para podermos comprovar que a melancolia, como é trabalhada em *Tristessa* e *Nove Noites*, está de acordo com a melancolia vivenciada pelo ser humano. Tendo assim maior apelo à transformação social.

Visando focar no comprometimento social dos romances estudados, enquanto literatura de resistência, optamos em estabelecer um diálogo entre os teóricos e Robert Frank (2008), pois este retratou em fotos as experiências vividas pelos norte-americanos em 1950 de uma forma consonante com o que é narrado no romance *Tristessa*. Também consideramos a fala de Bernardo Carvalho (2010) enquanto crítico de suas obras, para comprovar como *Nove Noites* surge com a proposta de mudança e crítica à atual sociedade.

Como trabalhamos com a narrativa de resistência, consideramos desde agora ser fundamental fazer alguns apontamentos acerca do assunto, mais especificamente sobre alguns termos técnicos utilizados – porém não conceituados – por Bosi (2002). Compreendendo a literatura de resistência como sendo uma arte comprometida com o social, contamos com duas tramas: a trama social, e a trama literária. A trama literária estando a figurar a trama social em algum aspecto. Nesse contexto, contamos com dois agentes: o homem de ação, e o homem médio. Estes podem ser encontrados enquanto autor e leitor, ou como personagens da obra literária.

Compreendemos que o homem de ação é aquele que busca modificar a trama na qual está inserido. No caso de nosso estudo este homem de ação encontra-se nas protagonistas dos romances, *Tristessa* e Buell Quain. Já o homem médio é aquele acomodado à realidade social. Em *Tristessa*, vemos o narrador Jack como alguém que desde o início transita do estado de homem médio para o de homem de ação, e em *Nove Noites*, a personagem Dr. Eric P. Quain, pai de Buell Quain, é o que melhor caracteriza o homem médio por ser uma figura icônica da força opressora presente na trama. Na trama a força opressora está fortemente ligada com a paternidade.



Figura 2: *Funeral, St Helena, South Carolina*, 1955. Robert Frank. Fonte: *The Americans*, 2008, p. 8.

CAPÍTULO 2 – MELANCOLIA.

A melancolia é um dos eixos centrais de nossa análise. Partimos da hipótese de que a melancolia é a motivação e o meio pelo qual as personagens dos romances *Tristessa* e *Nove Noites* manifestam resistência diante de uma força opressora. Como observamos anteriormente no romance de Kerouac o comportamento apático da protagonista revela-se letárgico, totalmente dissonante em relação ao que se espera de indivíduos produtivos, em acordo com a cultura capitalista. Em *Nove Noites* o autoassassinato de Quain se revela como escolha e gesto de reação, cujo cerne é a relação com a alteridade e com a norma padronizadora de comportamento.

Importa agora falar sobre a melancolia, para esclarecermos como esta pode ser parte da força opressora, e também ser o meio pelo qual se manifesta a resistência, sendo parte da força resistente. Para tal, buscamos embasamento em conceitos da psicanálise, filosofia, arte. Assim, poderemos esclarecer nossa visão sobre o assunto, e comprovar a manifestação deste estado da mente humana como efeito estético.

2.1 OS DOIS LADOS DA MOEDA.

Será ainda no século V cunhado o termo *Melancolia*, do grego *μελαινα χολη*, na obra de Hipócrates, no escrito *Aforismos*, em seguida no texto *Problemata XXX* atribuído a Aristóteles (GINZBURG, 2012, p.47; LAGE, 2002, p.31).

Para Hipócrates a melancolia consistia num desgosto pela vida, e na ânsia pela morte, como quem aguarda uma benção. Sua teoria apontava quatro humores básicos do corpo humano, dos quais dependia o equilíbrio do temperamento. Cada humor estava ligado a um elemento (sangue, bílis amarela, bílis negra e linfa), e a uma estação do ano. A bílis negra (de onde deriva o nome melancolia) estava ligada ao outono, à terra, sendo fria e seca, hostil à vida, em suma, melancolia era o acúmulo de bílis negra no baço.

Em contraponto, veremos na *Problemata XXX* a melancolia sendo relacionada com a genialidade e a loucura. O homem melancólico, ou seja, aquele com um acúmulo de bílis negra seria propenso à genialidade, um homem formidável em sua natureza, e não alguém doente.

Muitos outros estudos foram desenvolvidos sobre a melancolia, cada um buscando atender as necessidades próprias de sua época. O que devemos considerar é o fato de contarmos com duas visões diferentes sobre o mesmo estado de humor. Se para Hipócrates tratava-se de uma doença, a doutrina Aristotélica a tem como inerente à genialidade. Consideremos ambas as visões corretas, pois se a melancolia tem sua origem na perda, podemos imaginá-la tanto como estado inconsolável de alguém que perdeu algo, como o processo pelo qual o intelectual passa para produzir seu conhecimento, o que implica uma espécie de ausência do mundo, um recolhimento.

A melancolia estudada por Hipócrates é o que hoje consideramos como uma patologia, sua origem vem da perda e da incapacidade do indivíduo de substituir o objeto perdido. Em seu artigo “O Mal-Estar da Civilização” Freud (1996) nos esclarece como o ego está ligado com o mundo externo. Quando recém-nascidos, as sensações corporais e os estímulos do mundo externo são compreendidos por nós como sendo a mesma coisa e só passamos a diferenciá-los quando percebemos o acesso ao seio materno como resposta ao ato do choro. Mesmo sendo uma memória muito antiga, a ideia de sermos um com o mundo externo permanece intacta na mente humana durante todo seu desenvolvimento. Assim, a perda de um objeto externo pode significar a perda de um constituinte do próprio ego, principalmente quando ao referido objeto é dedicado um sentimento de afeto positivo. Vejamos as considerações de Freud (1996, p. 75):

No sentido do exterior, porém, o ego de qualquer modo, parece manter linhas de demarcação bem claras e nítidas. Há somente um estado – indiscutivelmente fora do comum, embora não possa ser estigmatizado como patológico – em que ele não se apresenta assim. No auge do sentimento do amor, a fronteira entre ego e objeto ameaça desaparecer. Contra todas as provas de seus sentidos, um homem que se ache enamorado declara que ‘eu’ e ‘tu’ são um só, e está preparado para se conduzir como se isso constituísse um fato.

Fica claro como a perda de um objeto externo pode resultar num estado de melancolia, pois o indivíduo não perde apenas algo que amava, mas perde a si próprio, por considerar o objeto amado como parte de seu eu, tal como um recém-nascido considera-se uno com o mundo externo.

Já a melancolia presente na doutrina Aristotélica consiste em um processo que podemos chamar de afastamento melancólico. No mesmo artigo Freud trata de um processo semelhante a este afastamento. Para Freud (1996, p. 87) este seria um dos vários meios de se alcançar a felicidade:

A tarefa aqui consiste em reorientar os objetivos instintivos de maneira que eludam a frustração do mundo externo. Para isso, ela conta com a assistência da sublimação dos instintos. Obtém-se o máximo quando se consegue intensificar suficientemente a produção de prazer a partir dos trabalhos psíquicos e intelectual. Quando isso acontece, o destino pouco pode fazer contra nós. Uma satisfação desse tipo, como, por exemplo, a alegria de um artista em criar e dar corpo às suas fantasias, ou do cientista em solucionar problemas ou descobrir verdades, possui uma qualidade especial que, sem dúvida, um dia poderemos caracterizar em termos meta psicológicos.

A única diferença entre o procedimento descrito por Freud e a melancolia aristotélica consiste em sua origem. Devemos considerar que a ideia de destino era muito forte na Grécia antiga, mesmo no tocante à filosofia. Já Freud considera este processo como uma das alternativas do ego de se manter puro, livre do sofrimento causado pelo mundo externo. Ainda encontramos em Freud (1996, p. 88) outro procedimento similar ao supracitado, que também entra em consonância com o afastamento melancólico:

Enquanto esse procedimento já mostra claramente uma intenção de nos tornar independentes do mundo externo pela busca da satisfação em processos psíquicos internos, o procedimento apresenta esses aspectos de modo ainda mais intenso. Nele, a distensão do vínculo com a realidade vai mais longe; a satisfação é obtida através de ilusões reconhecidas como tais, sem que se verifique permissão para que a discrepância entre elas e a realidade interfira na sua fruição. A região onde essas ilusões se originam é a vida da imaginação; na época em que o desenvolvimento do senso de realidade se efetuou, essa região foi expressamente isentada das exigências do teste de realidade e posta de lado a fim de realizar desejos difíceis de serem levados a termo. A frente das satisfações obtidas através da fantasia ergue-se a fruição das obras de arte, fruição que, por intermédio do artista, é tornada acessível inclusive àqueles que não são criadores.

Freud deixa claro como os dois procedimentos são próximos, e como resultam na criação artística ou intelectual. Podemos considerar que um complementa o outro, mas concebê-los separadamente nos possibilita imaginar mais de uma forma de o afastamento melancólico ser desenvolvido.

Em *Tristessa* e *Nove Noites* encontraremos o afastamento melancólico retratado nas duas formas. Em *Tristessa* a narrativa de Jack e suas considerações relacionadas à protagonista Tristessa revelam-se sempre fantasiosas, constituindo Tristessa, seu objeto de desejo, com elementos religiosos, culturais e até mesmo com os animais que habitam

a casa. Além dessa caracterização, vale ressaltar que a vida conforme experimentada por Tristessa, faz dela um indivíduo apartado da sociedade produtiva, Tristessa sobrevive de recursos financeiros paliativos – provavelmente prostituição – sem hora para acordar, para se alimentar, ou para qualquer atividade que se assemelhe ao que a sociedade capitalista chama de trabalho. Tristessa vive à deriva, imersa no mundo dos alucinógenos que consome. Salientamos que esse comportamento delirante e siderativo converge para uma profunda apatia manifestada pela personagem, a ponto de afirmarmos que a principal marca manifestada na melancolia de Tristessa é a indiferença.

Em *Nove Noites* o isolamento caracteriza-se como parte da genialidade de Buell Quain, ficando isso bem claro no episódio em que este, ao chegar à cidade de Carolina busca por um piano, e revela-se que além de um cientista destacado, ele também era um virtuose. Quain é um melancólico naquele sentido patológico atribuído por Freud em “Luto e Melancolia”, ou seja, do indivíduo que não conseguindo transcender a perda do objeto perdido, entra em um processo de autodestruição até chegar ao autoassassinato.

Por um lado, melancolia enquanto patologia é presente em *Nove Noites*, e ao longo de nossa dissertação buscaremos constatar como a sociedade opressora atingiu a identidade de Buell Quain. E parte a marginalização da personagem Tristessa também será preponderante para a sua identidade social. O que queremos defender é que no conjunto narrativo de cada romance são as relações entre os protagonistas e certos parâmetros culturais e sociais que vão demarcar o comportamento de cada um como resistente, tal como buscamos mostrar ao longo do presente estado.

2.2 A MELANCOLIA E O AFASTAMENTO MELANCÓLICO.

O artigo “Mal-Estar na Civilização” nos ajuda a compreender os processos que levam à melancolia e ao afastamento melancólico. Mas, o artigo “Luto e Melancolia”, também de Sigmund Freud, será o que melhor esclarece sobre melancolia, sendo frequentemente um texto de referência pelos pesquisadores interessados nesse assunto. Primeiramente, Freud coloca a melancolia como possuindo uma “definição conceitual oscilante”. Sua origem é de natureza subjetiva - podemos dizer *enigmática*. Em seu artigo, Freud não pretendeu construir um trabalho definitivo sobre o assunto, mas sim,

veio nos apresentar elementos “típicos” dos casos de melancolia, e, considerando estes elementos, teremos parte do devido referencial para nomear os *efeitos melancólicos* presentes nos protagonistas de *Tristessa* e *Nove Noites*.

Não pretendemos fazer uma análise psicanalítica das obras literárias em questão. Nosso objetivo consiste em demonstrar como os sintomas de uma patologia foram usados como técnica de escrita, e ou, como tema problematizador em obras literárias.

Os sintomas da melancolia (FREUD, 1992) são facilmente identificáveis: a tristeza profunda, o isolamento, a autoestima abalada, se destacam no comportamento de um indivíduo. Porém, a origem da melancolia pode vir a ser extremamente obscura e até mesmo indecifrável, pois sempre estará ligada à perda, mas sendo esta perda elaborada de uma abstração, é possível que nem mesmo o próprio melancólico tenha consciência da dimensão ou do que seja exatamente o objeto perdido. Podemos, a título de ilustração, imaginar um melancólico que perdeu um parente o que lhe era modelo de decência, e junto com a perda material se vai também o ideal de decência. Igualmente podemos imaginar alguém perder um emprego e junto com este a idealização de sucesso e felicidade atribuída a sua antiga ocupação. Contamos ainda com o agravante de nem sempre o doente ter consciência da perda. Sobre os sintomas da melancolia, Freud (1992, p.131) afirma o seguinte:

A melancolia se caracteriza psiquicamente por um desânimo profundamente doloroso, uma suspensão do interesse pelo mundo externo, perda da capacidade de amar, inibição de toda atividade e um rebaixamento do sentimento de auto-estima, que se expressa em auto-recriminações e autoinsultos, chegando até à expectativa delirante de punição.

Consideramos que esses sintomas apontados por Freud são presentes na construção da personagem Buell Quain, no romance *Nove Noites*. A personagem se apresenta sempre como um solitário; aparentemente insatisfeito com seu trabalho ou seu sucesso acadêmico. Percebemos isso, pois repudia os hábitos da tribo que estuda – algo incomum para um etnólogo conceituado. Seu isolamento consiste num estado de melancolia, o que inicialmente estaria ligado à sua genialidade, mas culminante no suicídio pelo enforcamento precedido de automutilação, revelando o desprezo nutrido por si mesmo.

No caso da construção da personagem Buell Quain constatamos como a literatura pode apropriar-se da melancolia tornando esta um efeito estético deveras interessante.

Sendo a melancolia um estado entre a fronteira do real e o imaginário, lidando com a perda e retomada, está em consonância com a proposta de *Nove Noites* de aproximar o real do fictício.

Para Freud, a *perda* será uma premissa da melancolia, ao lado da ambivalência narcísica e da regressão da libido para o ego. Como fica evidente no título de seu artigo, Freud estuda a melancolia em paralelo com o luto, todavia, não considera este como patologia, mesmo sendo bem próximo à melancolia. O luto é algo natural, e até mesmo necessário para o indivíduo, pois através dele a perda é trabalhada e superada. Para Freud (1992, p.132) a única diferença entre os sintomas do luto e da melancolia é a auto-depreciação presente apenas no segundo. O que torna, para Freud, o luto natural e a melancolia patológica:

[...] a prova de realidade mostrou que o objeto amado já não existe mais e agora exige que toda a libido seja retirada de suas ligações com este objeto. Contra isto se levanta uma compreensível oposição; em geral se observa que o homem não abandona de bom grado uma posição da libido, nem mesmo quando um substituto já se lhe acena. Esta oposição pode ser tão intensa que ocorre um afastamento da realidade e uma adesão ao objeto por meio de uma psicose alucinatória de desejo [...].

Apliquemos agora à melancolia o que aprendemos sobre o luto. Em uma série de casos é evidente que ela também pode ser reação à perda de um objeto amado; quando os motivos que a ocasionam são outros pode-se reconhecer que esta perda é de natureza mais ideal. O objeto não é algo que realmente morreu, mas que se perdeu como objeto de amor (por exemplo, o caso de uma noiva abandonada). Em outros casos ainda nos acreditamos autorizados a presumir uma perda deste tipo, mas não podemos discernir com clareza o que se perdeu e com razão podemos supor que o doente também não é capaz de compreender conscientemente o que ele perdeu. Poderia ser também este o caso de quando o doente conhece qual é a perda que ocasionou a melancolia, na medida em que de fato sabe quem ele perdeu, mas não o que perdeu nele [no objeto]. Isto nos levaria a relacionar a melancolia com uma perda de objeto que foi retirada da consciência, à diferença do luto, no qual nada do que diz respeito à perda é inconsciente.

O *afastamento*, o *caráter idealista do objeto perdido*, assim como o *paralelo entre melancolia e luto* serão elementos encontrados em ambos os romances, e compreendê-los é indispensável para nossa análise. Outros sintomas são apontados na melancolia, como desânimo, repetição, lamentação narcísica, contudo os três primeiramente citados têm destaque. Esses elementos são passíveis de serem observados no romance *Tristessa*. Primeiramente o *afastamento*, pois a trama de *Tristessa* se dá a partir do afastamento

das personagens da sociedade formal e do mundo tangível. Em *Nove Noites*, compreender o afastamento – marginalização – das tribos indígenas se revelará como fundamental para melhor compreender a história do suicida Buell Quain. Pois Buell Quain, assim como as tribos indígenas, é vítima de uma situação de indiferença e exclusão social enquanto *outro*. As tribos por contarem com uma cultura e organização social totalmente avessa à sociedade urbana capitalista, e Quain por ser homossexual.

O caráter idealista será a grande ponte entre a melancolia e o texto literário, partindo do pressuposto de ser a metáfora aliada à estética a mais evidente marca de um texto artístico, e por fim, o paralelo entre melancolia e luto, já que em *Tristessa* iremos nos deparar com a religiosidade baseada no catolicismo mexicano, tendo como grande característica a aproximação com os mortos, ao passo que *Nove Noites* é uma narrativa, que gira em torno da morte, e tem em um de seus narradores a figura de um morto.

Os romancistas estudados apropriam-se do afastamento melancólico para criar o ambiente de suas obras. Tanto em *Tristessa* como em *Nove Noites* teremos um paralelo entre o mundo real e o imaginário. Vale ressaltar que os romances contam com elementos ligados ao mundo real, ou que reforçam a ideia de estar sendo narrado algo real, deixando estabelecido no corpo da narrativa um jogo entre o real e o fictício, como ficará mais claro nos capítulos posteriores.

É importante ressaltar que quando nos referimos ao *mundo real* no corpo da narrativa, estamos tratando da *representação do mundo real* (este assunto também terá atenção especial nos capítulos posteriores). Criar uma nova realidade acaba sendo inevitável para o escritor. Reproduzir algo, por mais fiel que seja esta reprodução, sempre implica um afastamento do real. Mesmo quando lemos um texto nominado como biografia, autobiografia, uma narrativa jornalística, quando assistimos um depoimento em um documentário, ou olhamos uma fotografia que não aparenta ter sofrido nenhum efeito a não ser o registro básico da luz, mesmo em todos estes casos, não estamos tendo contato com o real e sim com uma realidade construída.

Para o melancólico, criar uma nova concepção de realidade torna-se uma alternativa. Incapaz de redirecionar sua libido, importa reestabelecer um elo com o objeto perdido, e se isto é impossível no mundo real, será possível apenas por meio da fantasia.

Tal intento nos leva a compreender o porquê de o melancólico desenvolver um autoconhecimento aliado à autodepreciação. Ora, ao se afastar do mundo real, o melancólico assume outra identidade, sua existência pregressa passa a ser analisada de

fora, seu eu antigo torna-se alvo de um ódio direcionado a si mesmo, como se de alguma forma tivesse culpa pela perda motivadora do estado de melancolia. Ginzburg (2012) considera a possibilidade de o ódio surgir em decorrência deste antigo eu ser o culpado pelo amor ao objeto perdido.

Em seu livro *Sol Negro*, a psicanalista Julia Kristeva (1989, p.12), ao falar sobre o estado melancólico diz o seguinte:

Vivo uma morte viva, carne cortada, sangrante, tornada cadáver, ritmo diminuído ou suspenso, tempo apagado ou dilatado, incorporado na aflição... Ausente do sentido dos outros, estrangeira, acidental à felicidade ingênua, eu tenho de minha depressão, uma lucidez suprema, metafísica. Nas fronteiras da vida e da morte, às vezes tenho sentimento orgulhoso de ser a testemunha da insensatez do Ser, de revelar o absurdo dos laços e dos seres.

Temos aqui uma perfeita descrição do afastamento melancólico. Situação na qual o doente se comporta como se estivesse morto, ou como se desfrutasse de uma realidade paralela, em que são diferentes tempos, espaços, corpos, sentidos, relações sociais. De fato, o melancólico passa a ser outro. Prova disso, é que a autodepreciação construída não resulta em nenhum remorso ou vergonha. Sobre isso Freud (1992, p.133) afirma:

Sem dúvida, quem pode chegar a uma tal auto-apreciação e expressá-la diante dos outros [...] está doente, quer diga a verdade, quer seja mais ou menos injusto consigo próprio. Também não é difícil notar que a nosso ver não há qualquer correspondência entre o montante de auto-degradação e sua real justificativa. [...] Por fim, devemos notar que o melancólico não se comporta inteiramente como alguém que faz contrição de remorso e auto-recriminação em condições normais. Falta a ele, ou pelo menos não aparece nele de um modo notável, a vergonha perante os outros, que seria sobretudo característica destas condições. No melancólico quase se poderia destacar o traço oposto, de uma premente tendência a se comunicar, que encontra satisfação no auto-desnudamento.

A autocompreensão será sempre autodepreciativa. E de fato, a grande diferença entre o luto e melancolia se encontra na baixa autoestima, presente apenas na segunda. Agora, se considerarmos o afastamento como um estado que leva o melancólico a uma existência completamente diferente, iremos entender porque este compreende tão bem a si mesmo. Pois comporta-se como se fosse outro, ou considerando o mundo real segundo o olhar de um morto, já não tem nenhum compromisso ou vergonha que lhe impeçam de denunciar a verdade. Contudo, permanece preso a seu antigo eu por um elo

muito frágil que é a vida. Elo rompido pelo autoassassinato, tal como acontece em *Nove Noites*.

O autoassassinato é uma palavra que se perdeu durante o processo de tradução do artigo de Freud. O original alemão *Selbstmord* expressa melhor o sentimento do melancólico. O doente criou para si um mundo paralelo, ele próprio está próximo de ser outro, o criou por não suportar mais o mundo real, e não suportar mais a si mesmo. Mas, seu corpo, seus sentidos, sua história, aquilo que os outros consideram sobre ele, tudo isso é a prova viva de seu antigo estado, e ainda, é mais forte que sua nova existência; resta-lhe então, assassinar este outro.

2.3 MELANCOLIA E ARTE.

A melancolia exercerá influência sobre as artes durante diferentes momentos da história, obtendo diferentes resultados. Porém, cabe agora compreendermos em qual situação a melancolia influencia a arte, mais especificamente a literatura.

Durante a Idade Média a melancolia exerce forte influência sobre o pensamento filosófico, teológico e a expressão artística. Até hoje, pinturas, textos, obras arquitetônicas, oriundas deste período, atestam sobre uma época marcada pelo afastamento, o silêncio, a morte. Havemos de considerar ser neste período que a imagem do Cristo açoitado, crucificado e morto torna-se símbolo maior da religião Cristã.

Com base no pensamento de Susana Lages (2007) elegemos aqui três pinturas de Albrecht Dürer para representar o espírito deste tempo, a saber: Melencolia I, São Jerônimo em Seu Gabinete, e, O Cavaleiro, A Morte e o Diabo.

Ao nomear sua pintura como Melencolia I, Dürer faz uma referência ao pensamento neoplatônico que divide a melancolia em três. Sobre isso vejamos a fala de Susana Lages (2007, p.42):

[...] três tipos de melancolia de acordo com as mais altas faculdades humanas: a melancolia imaginativa (*imaginatio*), própria de artistas que de alguma forma, se ligam a atividades artesanais, como pintores e arquitetos; a melancolia que se concentra na razão (*ratio*), própria daqueles que se interessam em obter conhecimento sobre o ser humano e a natureza, ou seja, filósofos cientistas; e, finalmente, o grau mais alto que a disposição melancólica pode alcançar, a melancolia

que se concentra na mente (mens), que é instruída por “demônios”, espíritos, superiores quanto a questões referentes à lei divina e ao conhecimento de realidades eternas e da salvação da alma.

Para além de sua importância como ícones do trabalho artístico na Idade Média, estes nos chamam a atenção para a relação entre a melancolia e o processo criativo, seja na arte, na filosofia ou na religião. Vemos retratado um processo similar à melancolia patológica, no qual o artista se afasta de sua rotina para melhor compreendê-la e poder devolver para esta o objeto artístico como sendo aquilo que estava ausente nesta. Ainda hoje, nos deparamos com o isolamento como parte do trabalho artístico, a melancolia ainda se faz presente na criação artística tal um ritual ou método.

Ainda com vista nos trabalhos de Dürer, devemos considerar como uma obra artística vem a ser o retrato de uma geração. Porém, um retrato fortemente influenciado pela visão de quem fez o recorte. Logo, a obra pode apresentar como foi o período no qual surgiu, assim como pode apresentar como o artista gostaria que este tivesse sido, ou simplesmente revelar uma faceta própria daquele artista, sem nenhuma relação relevante com a sociedade na qual viveu. Se há uma coisa a ser aprendida quando estudamos melancolia e arte, é considerar estar se trabalhando com o impalpável.

Consideremos o processo empregado pelo escritor durante a produção literária, o afastamento do autor de si próprio, em busca de um eu desconhecido, um alguém recluso, velado, o qual seria o responsável pela criação artística. A isto chamamos de *afastamento melancólico*, o estado de melancolia necessário para a criação artística; como o deus Saturno – também astro regente do estado melancólico – estando eternamente em uma existência reclusa, proporciona aos homens a agricultura, a colheita e as festas, o escritor (artista no geral) se afasta de tudo em busca de inspiração, pois intuiu que sua arte é o objeto ausente de sua sociedade.

Não estamos aqui retomando o pensamento aristotélico, reafirmando ser uma substância produzida pelo baço a responsável por uma personalidade isolada e genial. Consideramos apenas a considerável sensibilidade para transcender o real, e ser capaz de escrever textos, que por terem uma subjetividade bem articulada e uma estética única, se mantenham atuais durante incontáveis gerações. Certamente, isto não se ensina. Conhecer profundamente a obra de Guimarães Rosa, ou de Jack Kerouac, não nos torna escritores talentosos como estes. Não estamos sendo poéticos ao falar deste *afastamento melancólico*, apenas nos atamos à seguinte lógica: Para escrevermos sobre o mundo real utilizamos de subsídios reais, para escrevermos de forma artística,

metafórica, nos será necessário desprender do real a fim de encontrar nossa natureza subjetiva.

2.4 MELANCOLIA E LITERATURA.

Como já demonstramos, a melancolia, ou pelo menos o afastamento melancólico, é um instrumento valioso para a criação artística. Estando esta no tema ou na técnica de composição de uma obra sempre tenderá a deixar sua marca peculiar no resultado final.

Os romances *Tristessa* e *Nove Noites* são exemplos disso, por possuírem elementos da melancolia em suas temáticas, narrativas e personagens. Uma análise posterior, mais detalhada nos revelará como isto se dá. Porém, nos cabe agora apresentar como a melancolia se manifestou na literatura moderna, e se estas manifestações encontram eco nas obras aqui estudadas.

Assim, apresentamos as considerações teóricas sobre melancolia e literatura (especificamente literatura moderna) paralelamente a exemplos que melhor se encaixem nestas teorias. Temos como principais teóricos Jaime Ginzburg (2012) com sua obra *Literatura, Violência e Melancolia*, e Walter Benjamin (1985) com seu artigo *Melancolia de Esquerda*. A propósito do novo livro de poemas de Erich Kästner.

Para os conceitos delimitados por Jaime Ginzburg consideramos a obra *Doutor Fausto* de Thomas Mann, pois o próprio Ginzburg não apresentou exemplos à sua conceituação, mas a obra em questão e a teoria de Ginzburg em perfeita consonância. Já para os conceitos de Walter Benjamin complementamos a análise feita por este autor a respeito da poesia de Erich Kästner com uma análise do romance *O Estrangeiro*, de Albert Camus, haja vista nosso trabalho tratar principalmente sobre duas narrativas, e aprofundar-se na análise de poesias requerer outros direcionamentos. Apesar de *Doutor Fausto* e *O Estrangeiro* não serem o objeto principal de nosso estudo nem componentes de comparação, vemos como necessária a análise destes romances, pois contando com tal análise poderemos melhor visualizar a melancolia presente em obras literárias comprometidas com a denúncia dos males sociais, algo fundamental para estabelecermos a relação entre melancolia e narrativa de resistência.

Primeiramente tomamos como base o estudo de Ginzburg (2012, p.12) a respeito da literatura, violência e melancolia. Ginzburg nos chama atenção sobre o fato de, em estudos sobre a violência, pouco falar-se sobre o sentimento dos vitimados:

temos histórias de conflitos de guerra, movimentos militares, estatísticas, gráficos, informações alarmantes, mas não sabemos muito do impacto que a violência causa nas vítimas [...], não é comum que quem foi agredido queira comentar o que vivenciou.

Execuções em larga escala, destruição de patrimônios públicos e privados, violação da integridade física e moral dos indivíduos são violências comumente encontradas em ambientes de guerra ou de um estado de exceção. Com base em contextos sociais como estes, Ginzburg (2012) afirma surgirem “culturas melancólicas” em que as obras de arte, fazendo crítica às sociedades de onde emergem, serão caracterizadas pela dor, tristeza e o fim da esperança. Vejamos o que nos fala Ginzburg (2012, p.13):

Consideremos um cenário hipotético. Quando um ser humano mata outro, este que foi destruído poderia ser, supostamente, o marido de uma esposa. Essa esposa poderia passar a viver em sofrimento, em razão dessa morte. Talvez seu amor fosse de tal modo intenso e as circunstâncias de tal modo delicadas que ela nunca superasse essa perda. Nessa cena, não interessa apenas o fato de que houve uma morte, isto é, a violência; interessa também seu impacto em alguém que em princípio pode estar ausente, mas cuja vida pode ter sido transformada de modo decisivo, constituindo melancolia.

Ginzburg nos leva a refletir sobre o modo como uma sociedade melancólica surge de diferentes histórias, histórias de sofrimento ímpares com sua gênese na guerra. E a ocorrência de produção de obras literárias que militam contra, ou denunciam os males da guerra, a fim de evitar guerras posteriores.

Thomas Mann (2000) em *Doutor Fausto* apresenta a melancolia oriunda de uma sociedade fragilizada, traumatizada, depressiva. Nesta obra, encontramos a história de Adrian Leverkühn contada por seu amigo Serenus Zeitblom desde a infância até a morte. Em paralelo são abordados temas como a filosofia, a arte (em especial a música) e a política. A personagem principal terá um destino semelhante ao do lendário Doutor Fausto, pois este vende sua alma a um demônio a fim de alcançar suas ambições.

O desenvolvimento da narrativa nos leva a crer que esta é criada em paralelo com os acontecimentos da segunda guerra mundial, e desde o início os males destas são

denunciados por Mann (2000, p.19), não apenas de uma forma geral, mas a apresentar os efeitos desta nas vidas dos homens comuns:

Ambos meus filhos servem hoje – um deles num cargo civil ou nas forças armadas – ao seu Führer, e como o meu desnorteado distanciamento dos ditados patrióticos criou em torno de mim uma espécie de vazio, a relação desses jovens para com a tranquila casa de seus pais somente pode ser qualificada de frouxa.

A personagem Adrian Leverkühn é apresentada desde o início como um “*ingenium*” Mann (2000, p.51) e passa a ter um investimento destacado em seus estudos. Adrian Leverkühn, que desde muito jovem teve contato com a música, escolhe esta como objeto de sua profissão, a qual passa a desenvolver com maestria. Porém, em um primeiro momento, não alcança o devido sucesso e reconhecimento devidos a seu talento, o que muda quando este vende sua alma ao demônio para tal intento. É neste aspecto que Leverkühn é posto em paralelo com a Alemanha, nação que fora o berço de grandes artistas e pensadores que ergue-se por meio de uma guerra imperialista. No texto, Mann (2000, p.160 e 161) destaca a indignação do narrador Serenus Zeitblom diante do cenário onde se encontra:

Repito: Nossa vergonha, pois será mera hipocondria que tudo quanto é alemão, a fala alemã foram atingidos da mesma forma por este desnudamento humilhante e deixaram por completo de merecer confiança? Será compunção mórbida perguntar como, no futuro, “a Alemanha”, sob qualquer aspecto, poderá atrever-se a abrir a boca em assuntos concernentes à Humanidade? [...]

Malditos, malditos os corruptores, que mandaram à escola do Diabo uma parcela do gênero humano originalmente honrada, bem-intencionada, apenas excessivamente dócil e demasiado propensa a organizar sua vida à base de teorias! Como faz bem amaldiçoá-los [...]

Encontramos na obra de Thomas Mann a perfeita explicação de como Ginzburg (2012) considera a melancolia presente na literatura. Sendo uma obra publicada originalmente em 1947, consideramos não só o valor artístico-literário, mas também a militância política desta, contra um governo que há pouco fora destituído, cuja ideologia até hoje persiste, mesmo tendo sido responsável pela Segunda Guerra Mundial. Vejamos como Mann (2000, p.709) encerra sua obra evidenciando seu valor político em paralelo com o literário:

A essa altura, a Alemanha, as faces ardentes de febre, no apogeu de seus selvagens triunfos, cambaleava, ébria, a ponto de conquistar o mundo graças a um pacto ao qual tencionava manter-se fiel e que assinara com seu sangue. Hoje, cai de desespero em desespero, cingida de demônios, cobrindo um dos olhos com a mão e cravando o outro num quadro horroroso. Quando alcançara o fundo do abismo? Quando raiará, em meio à derradeira desolação, um milagre superior a qualquer fé, a luz da esperança? Um homem solitário junta as mãos e diz: “Que Deus tenha misericórdia de vossas pobres almas, meu amigo, minha pátria!”

As guerras e o estado de exceção evidenciam a incapacidade de alcançar a paz por meio de um acordo pacífico, atestam a inflexibilidade de um grupo diante de outro, o fundamentalismo sobre o objeto motivador da guerra, a insensibilidade ao assumir o sacrifício de soldados e civis em prol da soberania nacional. Isto, sem cogitar uma guerra em nome do poder e do lucro.

Neste primeiro caso a melancolia ocorre em consequência do que Ginzburg (2012) nomeia um *mal-estar na sociedade*, pois tantas são as pessoas atingidas direta e indiretamente pela guerra, e pelas mortes trazidas por esta, a ponto de vermos surgir toda uma sociedade melancólica. Porém, o completo oposto, a rotina e a estabilidade, também fomentam a melancolia nas produções artísticas. É o que nos será apresentado por Walter Benjamin em seu artigo.

Ao falar sobre a poesia de Erich Kästner, Walter Benjamin (1985, p.74) coloca a rotina como causa da melancolia presente em seus versos:

Este poeta é um insatisfeito e um melancólico. Mas sua melancolia deriva da rotina. Pois estar sujeito à rotina significa sacrificar suas idiossincrasias e abrir mão da capacidade de sentir nojo. Isso torna as pessoas melancólicas.

Para Benjamin, a poesia de Käster estava voltada para uma classe média burguesa, e seu efeito contestador tendia a atingir apenas esta classe. Isto porque tal classe desfrutando de um lugar entre os muito pobres e os muito ricos, estava acomodada, estável, usufruindo de uma rotina imperturbável, tornando-se assim cada vez mais alienada. Em razão disto, Benjamin (1985, p. 73) inicia seu artigo considerando as poesias de Käster melhor postas em suas publicações originais, isto é, nas páginas dos jornais, possivelmente, pois a leitura destes jornais está diretamente ligada à rotina desta classe, pois seria neste espaço que alcançariam o público a quem estavam destinadas: “nos jornais deslizam como peixes na água. Se a água nem sempre é das mais puras e se

muitos detritos nela flutuam, tanto melhor para o autor, cujos peixes poéticos podem assim desenvolver-se mais e engordar com maior facilidade.”.

Esta situação torna as pessoas melancólicas, pois suas vidas tomam um direcionamento previsível, com um ritmo constante e lento. Ora, perder a idiossincrasia é sinônimo de morte intelectual; tanto que Benjamin (1985, p. 74) figura Käster como “alguém a correr com um espelho, mostrando esta classe a si própria”.

Passemos então a considerar outra obra literária, igualmente marcada pela melancolia, porém no gênero romance, para contarmos com um parâmetro mais adequado às obras estudadas. Assim como elegemos as obras de Dürer como representantes do espírito melancólico presente na Idade Média, escolhemos *O Estrangeiro* de Albert Camus como referencial para a melancolia na literatura moderna. Esta escolha se justifica por encontramos na obra deste autor, uma semelhança com a conceituação de Benjamin sobre a melancolia na literatura, pois o protagonista do romance é um burguês da classe média, e manifesta fortemente a ausência de idiossincrasia. Além de encontrarmos os sintomas da melancolia transpostos como efeitos estéticos, a saber, três elementos outrora destacados: O afastamento, o idealismo e o luto.

O romance *O Estrangeiro*, se inicia com a marca da morte. Não qualquer morte, mas a morte da mãe da personagem principal. É certo que a Mãe carregará em sua figura toda uma gama de simbologias e apelos sentimentais. Estou convicto de que o principal objetivo de Camus não foi trabalhar a melancolia em si, mas toda obra utiliza-se dela, iniciando pelo luto, a fim de denunciar a insensibilidade do protagonista, e por conseguinte da classe social da qual faz parte. Devemos considerar como a morte afeta o protagonista de forma superficial, pois rapidamente consegue encaixá-la em sua rotina, e, suas preocupações são apenas referentes a seu emprego, e aos processos formais acarretados pelo ocorrido. Sobre isto, vejamos Camus (2012, p.13):

O asilo de velhos fica em Marengo, a oitenta quilômetros de Argel. Vou tomar o ônibus às duas horas e chego ainda à tarde. Pedi dois dias de licença a meu patrão e, com uma desculpa destas, ele não podia recusar. Mas não estava com ar muito satisfeito. Cheguei mesmo a dizer-lhe: “A culpa não é minha”. Não respondeu. Pensei, então, que não devia ter-lhe dito isto. A verdade é que nada tinha porque me desculpar. Cabia a ele dar-me pêsames. Com certeza, irá fazê-lo depois de amanhã, quando me vir de luto. Depois do enterro, pelo contrário, será um caso encerrado e tudo passará a revestir-se de ar mais oficial.

Peguei o ônibus às duas horas. Fazia muito calor.

Como de costume almocei no restaurante do Céleste. Estavam todos com muita pena de mim e Céleste disse-me: “Mãe, só se tem uma”. Quando saí, acompanharam-me até a porta. Estava um pouco atordoado porque foi preciso ir à casa de Emmanuel para lhe pedir emprestadas uma braçadeira e uma gravata preta. Ele perdeu o tio há alguns meses.

Notemos que Meursault demonstra apenas um instante estar “um pouco atordoado”, e talvez não seja nem pela morte de sua mãe, e sim pela pressa e pelo calor. Até mesmo o fato de ir à casa de Manuel para pedir uma gravata preta, pois este teria perdido o Tio a “meia dúzia de meses”, indica a morte de familiares como parte de uma rotina.

Encontraremos também em *O Estrangeiro* a utilização da melancolia como efeito estético presente no ritmo dado à narrativa. O ritmo lento e repetitivo, sempre em círculos, será constante em toda a narrativa, e sobre isto nos fala Kristeva (1989, p. 39):

Lembre-se da palavra do deprimido: repetitiva e monótona. Na impossibilidade de encadear, a frase se interrompe, esgota-se, pára. Mesmo os sintagmas não chegam a se formular. Um ritmo repetitivo, uma melancolia monótona vêm dominar as seqüências lógicas quebradas e transformá-las em litâneas recorrentes, enervantes.

Em diferentes situações, as quais são para a sociedade de extrema importância, o personagem narrador se demonstra indiferente. Como quando lhe é proposta uma melhor oportunidade de trabalho neste trecho de Camus (2012, p.45 e 46):

Pouco depois o patrão mandou chamar-me e, no momento, fiquei aborrecido porque pensei que ia dizer para telefonar menos e trabalhar mais. Não era nada disso. Declarou que ia falar-me de um projeto ainda muito vago. Queria apenas saber minha opinião sobre o assunto. Pretendia instalar um escritório em Paris, para tratar de seus negócios, diretamente com as grandes companhias, e perguntou-me se eu estava disposto a ir pra lá. Isto me permitiria viver em Paris e viajar durante parte do ano.

- Você é novo e acho que essa vida lhe agradaria.

Disse que sim, mas que no fundo tanto fazia. Perguntou-me, depois, se eu não estava interessado em uma mudança de vida. Respondi que nunca se muda de vida; que, em todo caso, todas se equivalem, e que a minha aqui não me desagradava em absoluto.

Percebamos como a resposta para as indagações do patrão são praticamente a mesma, e como são evasivas e vazias. Em seu discurso, o personagem revela-se melancólico, pois independente das mudanças propostas para sua vida, estas não lhe

parecem relevantes, e sua vida não seria diferente do que é. Além do ritmo lento e repetitivo, encontraremos na atitude da personagem um afastamento. Espera-se ser o sonho de um homem a ascensão social e o reconhecimento de sua competência no ambiente de trabalho, e, neste caso específico, a personagem iria representar seu escritório na capital de seu país, lidando diretamente com clientes importantes. Mesmo assim, Meursault encara isso como se nada fosse. Sua preocupação está em ser repreendido por conta do telefonema, ou seja, sua preocupação está em fugir da rotina. Este afastamento é confirmado na narrativa, quando a personagem Marie, lhe propõe casamento em Camus (2012, p.46):

À noite, Marie veio buscar-me e perguntou se eu queria casar-me com ela. Disse que tanto fazia, mas que se ela queria, poderíamos nos casar. Quis, então, saber se eu a amava. Respondi, como aliás já respondera uma vez, que isso nada queria dizer, mas que não a amava. – Nesse caso, por que se casar comigo? – perguntou ela. Expliquei que isso não tinha importância alguma e que, se ela o desejava, nós poderíamos casar.

As respostas a serem obtidas diante de uma proposta de casamento são óbvias: “sim, não ou preciso pensar”, haja vista ser uma decisão importante, algo a marcar o resto da vida. Porém, para Meursault, tanto o amor, como o casamento serão tratados como supérfluos. Estas atitudes serão repetidas pela personagem durante todo o romance, diante de diferentes situações. Mas, é em um trecho de Camus (2012, p.103), no qual pondera sobre sua morte, que encontraremos o ápice:

Meu recurso seria rejeitado. “Pois bem, morrerei.” Mais cedo do que outros, evidentemente. Mas todos sabem que a vida não vale a pena ser vivida. No fundo, não ignorava que tanto faz morrer aos trinta ou aos setenta anos, pois em qualquer dos casos outros homens e outras mulheres viverão, e isso durante milhares de anos. Afinal, nada mais claro. Hoje, ou daqui a vinte anos, era sempre eu quem morria.

A personagem Meursault não se importa em morrer, pois de certa forma, já está morto. Ele não é Meursault, mas sim o funcionário, o amigo, o filho, o namorado, e, no fim o assassino. A sociedade em que se encontra tem padrões para cada uma destas funções, e julga cada indivíduo segundo estes padrões. Deparamo-nos com um protagonista melancólico, alheio a tudo, à própria vida, pois sua idiossincrasia lhe foi tirada pela sociedade em que nasceu.

Por fim, mesmo tendo analisado a melancolia em *O Estrangeiro* pelos sintomas patológicos, podemos dizer que a análise de Benjamin sobre a poesia de Käster encontra eco no trabalho de Albert Camus. Deparamo-nos com a denúncia a uma sociedade acomodada à rotina, de tal forma a adormecer a empatia desta. De forma similar, tanto *Tristessa* como *Nove Noites* são uma crítica indireta à sociedade que retratam, encontramos em ambos os casos, personagens insatisfeitas com o mundo, e por isso buscam uma fuga, uma resposta, uma alternativa diferente da que lhes foi imposta. *Tristessa* é uma mulher marginalizada e por isso busca um escape do mundo que a excluiu, procurando e investindo, por meio das drogas e por meio da indiferença do trabalho em um afastamento – recolhimento. Buell Quain é um homem que teve todas as oportunidades necessárias para ser alguém bem sucedido, mesmo assim, seu suicídio indica sua insatisfação com sociedade que vive. Jack busca uma nova identidade ao adentrar o mundo de *Tristessa*, assim como Buell Quain decide pela morte logo após ter encontrado uma nova identidade junto aos índios Trumai, e sessenta e dois anos depois o jornalista – narrador de *Nove Noites* – busca respostas na história de Buell Quain como se as estivesse buscando para sua própria história. Em ambos os casos precisamos adentrar no mundo dos mortos, pois o objeto de desejo das personagens não se encontra no mundo dos vivos.

Além disso, pretendemos retomar as conceituações de Ginzburg sobre sociedades melancólicas e a literatura resultante destas, pois em nossas pesquisas, encontramos teóricos os quais consideram o ambiente de guerra e pós-guerra como elementos diretamente ligados à produção literária dos autores aqui estudados. Isto será fundamental ao analisarmos os romances *Tristessa* e *Nove Noites* enquanto Narrativas de Resistência.

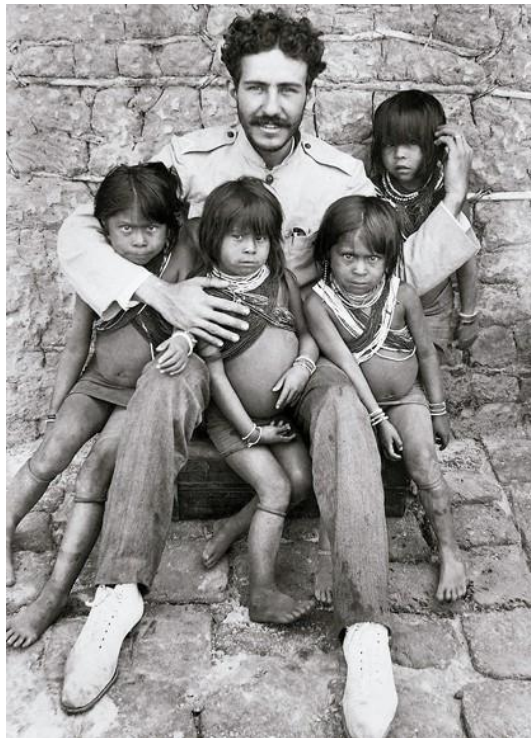


Figura 3: Expedição do Marechal Rondon.

Fonte: Acervo da FUNAI.

CAPÍTULO 3 – A PERDA.

A gênese da melancolia está na perda, mesmo quando o estado melancólico se encontra ligado à genialidade do indivíduo. Consideremos que o melancólico sempre está em busca de algo perdido, mesmo quando a perda o precede, mesmo quando o objeto perdido é de veras abstrato e complexo. Porém esta perda não se encontra apenas no mundo externo, e sim nas subjetivações da mente humana, tornando a busca fadada ao fracasso.

Em ambos os romances, encontraremos um ambiente em ruína, que fomentará a melancolia própria das personagens. Mas não só um ambiente físico, os locais descritos nos romances são um retrato da própria ruína humana. Os marginalizados retratados em *Tristessa* e *Nove Noites* são a denúncia do fracasso social, de como nossa sociedade encontra-se em desequilíbrio, e nossa apatia diante deles revela nossa ausência de idiosincrasia.

Em ambos os romances somos provocados a repensar nossa situação de comodidade e nossas concepções. Lendo os romances, ao nos depararmos com o mundo de *Tristessa*, assim como o mundo das tribos indígenas brasileiras presentes em *Nove Noites*, encontramos uma realidade diferente, alheia à lógica e à razão. Como quando a personagem Jack percebe que os laços familiares de *Tristessa* estão mais ligados ao uso de morfina do que com as relações parentais de sangue, assim como os Krahô modificam seu parentesco, e os recém-iniciados escolhem a qual família pertencer em *Nove Noites*.

Desde o início das narrativas o leitor é levado a experimentar coexistir com as personagens em seu mundo marcado pela melancolia, Por Kerouac (1992, p.7) “*and you thought you saw knives flashing beneath the folds*”, e por Carvalho (2006, p. 6) “*é preciso prepará-lo. Alguém deve preveni-lo. Vai entrar numa terra em que a verdade e a mentira não têm mais os sentidos que o trouxeram aqui*”.

Nestes ambientes de ruína, tudo é mutável, transitório; somos questionados do quão estamos perto destas realidades e o quão perto desejamos estar. E é neste tipo de ambiente, que as personagens buscam seu objeto perdido, buscam uma resposta, suportam sua decadência, ou aguardam seu triste fim.

3.1 PERDA E RUÍNA.

O cenário descrito no romance *Tristessa* é marcado pela ruína, um ambiente marginalizado, obscuro e sem perspectivas de mudança – melancólico em sua natureza. Referimo-nos à Cidade do México nos anos de 1950. Este ambiente marginal e desorganizado é propício para o afastamento das personagens, pois coexiste aí uma sociedade opressora, que a tudo controla e domestica, desde a rotina diária à arquitetura e distribuição dos objetos no espaço urbano em um ambiente em que grassa a marginalização, a desorganização, a provisoriedade e as mais variadas formas de necessidade carencial.

Na obra de Michel Foucault *Vigiar e Punir: Nascimento da Prisão* (2004) encontramos o referencial ideal para demonstrar como as personagens de *Tristessa* escapam à ordem social estabelecida e formulam para si uma nova ordem. Iniciemos por ver como Foucault (2004, p. 144 e 145) revela a importância da arquitetura para o trabalho de vigilância da sociedade:

de uma arquitetura que não é mais feita simplesmente para ser vista (fausto dos palácios), ou para vigiar o espaço exterior (geometria das fortalezas), mas para permitir um controle interior, articulado e detalhado - para tornar visíveis os que nela se encontram; mais geralmente, a de uma arquitetura que seria um operador para a transformação dos indivíduos: agir sobre aquele que abriga, dar domínio sobre seu comportamento, reconduzir até eles os efeitos do poder, oferecê-los a um conhecimento, modificá-los. As pedras podem tornar dócil e conheável. O velho esquema simples do encarceramento e do fechamento - do muro espesso, da porta sólida que impedem de entrar ou de sair - começa a ser substituído pelo cálculo das aberturas, dos cheios e dos vazios, das passagens e das transparências.

Na narrativa de *Tristessa* veremos um cenário que quebra com todas estas expectativas de manipulação massiva e de docilização dos indivíduos. Não consideramos o ambiente como algo proposital, certamente as personagens não planejaram sua ruína. Mas sim, foram socialmente excluídas, e subsistem num local onde a formulação de novas regras ordenadoras se faz necessário, e os que ali adentram, ao se deparar com o cenário terão a convicção de estar diante de um mundo paralelo ao convencional, em que a mínima repressão pode ser percebida. Este mundo paralelo, para além de ser uma alternativa, é uma necessidade. Vejamos um trecho do romance (Kerouac, 2006, p.13, 14):

andamos apressados pelas calçadas escorregadias com reflexos de néon e da luz das velas dos ambulantes que vendiam castanhas sobre um pano sentados no chão - entramos rapidamente na viela fedorenta onde ficava a casa de cômodos de um andar - Quando entramos, passamos por torneiras gotejantes, baldes e meninos. Nós nos abaixamos para passar por baixo de roupa pendurada e chegamos à sua porta de ferro, que está destrancada naquele interior de adobe, e nós entramos na cozinha, a chuva ainda pingando das chapas de metal e tábuas que serviam como telhado da cozinha – e permitiam que gotinhas caíssem ruidosamente na cozinha sobre o lixo da galinha no canto úmido - Onde agora, miraculosamente, vejo o gatinho rosa dando uma mijadinha sobre pilhas de restos de quiabo e comida de galinha. O quarto lá dentro está completamente imundo e bagunçado, como se tivesse sido saqueado por loucos, com jornais rasgados espalhados e galinhas comendo arroz e pedacinhos de sanduíches do chão - A irmã de Tristessa está na cama, doente, enrolada em uma colcha rosa - é tão trágico quanto a noite em que Eddy levou um tiro na chuvosa Russia Street –

Esta situação de marginalidade e alienação relativamente às normas sociais, encontramos refletida nas personagens do romance, sobretudo, nas que são nativas deste local. O romance conta com cinco personagens principais: Tristessa (protagonista), Jack (narrador), Cruz, El índio e Bull, cada um destes imersos em uma existência afastada da moralidade, da rotina capitalista baseada na disciplina e no trabalho, e até mesmo da realidade. A decadência e a hostilidade movidas pelo cenário da Cidade do México e que atingem as personagens podem ser constatadas já no primeiro parágrafo de Kerouac (2006, p.11):

ESTOU EM UM TÁXI com Tristessa, bêbado, com uma garrafa de uísque Juarez Bourbon no malote de dinheiro da ferrovia que eles me acusaram de roubar da estrada de ferro em 1952 - aqui estou eu na Cidade do México, um sábado à noite chuvoso, mistérios, velhas ruas laterais de sonho e sem nomes passam vertiginosamente, a ruazinha onde eu caminhara por entre multidões de vagabundos índios enrolados em mantas trágicas, suficientes para fazer você chorar, e você achou ter visto facas reluzindo sob as dobras - sonhos lúgubres tão trágicos quanto aquele da Velha Noite da Estrada de Ferro, com meu pai sentado com suas coxas grandes no vagão de fumantes da noite, cochilando enquanto seguia pelos trilhos vastos, enevoados e tristes da vida - mas agora estou no alto daquele platô vegetal que é o México, a lua de Citlapol com quem eu esbarrara algumas noites antes no telhado sonolento a caminho do antigo banheiro de pedra com goteira - Tristessa está doidona, linda como sempre. Vai alegre para casa deitar na cama e curtir sua morfina.

Notemos como no trecho supracitado o narrador se dirige diretamente ao leitor, “e você achou ter visto facas reluzindo sob as dobras”¹⁰, como se num apelo para este imaginar cada elemento descrito, como se buscasse trazer o leitor para dentro da narrativa. Durante o desenrolar da trama diálogos com o leitor serão por vezes estabelecidos, deixando lacunas contextuais, como se quem lesse fosse um amigo do narrador e conhecesse histórias e pessoas brevemente citadas, o que resulta numa maior dinamicidade ao texto, no entretimento com outras obras do autor, e na criação de uma realidade própria.

Quando nos referimos a “uma realidade própria”, tratamos do mundo abstrato no qual as personagens criam sua ordem e padrões, uma realidade melancólica marcada pelo uso de entorpecentes, pela quebra dos padrões familiares, pela não *docilização* em relação ao trabalho, e pela religião expressa de maneira peculiar.

De certo, a vigilância instaurada em nossa sociedade, denunciada por Foucault (2004, p. 148) “Organiza-se assim como um poder múltiplo, automático e anônimo”. Logo, não é possível fugir parcialmente desta, e aos que têm isto como intento é necessário afastar-se de cada alcance da complexa teia de vigilância opressora, e ao afastar-se necessário reordenar seu mundo, como se fez no romance *Tristessa*.

3.1.1 Do Uísque à Morfina.

Em *Tristessa* a utilização de entorpecentes está diretamente ligada à fuga de realidade. E também com a apatia. As personagens se afastam do mundo no qual foram marginalizados, obtendo uma percepção diferente sobre suas vidas. Alegorizando isto Kerouac (2006, p.11) inicia o romance narração de Jack relatando: “Estou em um táxi com Tristessa, bêbado, com uma garrafa de uísque Juarez Bourbon...”, como se esta frase resumisse o romance, encontramos Tristessa, a melancolia anunciada em seu nome, o escape, o entorpecimento como redenção.

Mas não só redenção. Mais que isso, as drogas manifestam-se em *Tristessa* como sendo parte da identidade das personagens. As drogas estão presentes no cotidiano,

¹⁰Tristessa conta hoje com duas traduções para língua portuguesa. Uma de Edmundo Barreiros pela L&PM, (Kerouac, 2006) e outra de Paulo Faria pela Relógio D’água (Kerouac, 2009). Na tradução de Faria não encontramos este diálogo direto com o leitor em “e pareceu-me ver navalhas a relampejar debaixo das pregas do tecido”. Porém, no original encontramos o referido trecho da seguinte forma: “and you thought you saw knives flashing beath the folds”.

proporcionando uma rotina para a família da protagonista, como fica evidente neste trecho de Kerouac (2006, p.12) no qual podemos constatar como Tristessa sabia a situação de sua casa (a casa estava bagunçada quando saíra, mas poderia ter sido arrumada durante sua ausência, não fosse o estado entorpecido de sua irmã e de seu cunhado), e que El Índio estaria lá se aplicando morfina, de forma quase ritualística:

Tristessa já me avisou que sua casa está uma bagunça porque sua irmã está bêbada e doente e El Índio estará lá sentado com uma agulha de morfina espetada no braço moreno, os olhos vidrados olhando para você, ou esperando que a espetada da agulha traga a própria chama falando “hmmm, za... a agulha asteca em minha carne flamejante”

Tristessa afirma que sua irmã está “bêbada e doente”. Em outro momento Tristessa se coloca nesta situação: “‘Estou doente’, ela sempre diz para mim e Bull enroscada na almofada” (Kerouac, 2006, p.12). No decorrer do romance descobrimos o *estar doente* como sendo produto do uso contínuo da morfina. Seria, desse modo, um mal estar físico permanente e não apenas uma doença passageira, ao que podemos concluir como sendo mais uma indicação de como os entorpecentes estão presentes na vida das personagens. Essa “doença” afasta a possibilidade de integração ao tecido social ordenado. Assim, o entorpecimento de *Tristessa* se relaciona à apatia, a uma indiferença em relação à ordem vigente. No contexto do romance, estar constantemente entregue ao entorpecimento proporcionado pela morfina não constitui apenas em uma fuga, mas também em um gesto de resistência contra essa ordem vigente.

Antes de prosseguir com a análise, devemos ressaltar que em *Nove Noites* Buell Quain também se diz doente, sendo a natureza desta doença um mistério para os outros. Quain adverte que se deveria desinfetar as cartas escritas por ele, para evitar alguma contaminação, o que nos leva a concluir que esta doença está ligada a uma fantasia por ele constituída. Este fato aproxima o discurso dos romances, pois em ambos os casos as personagens compreendem o próprio corpo como um corpo doente.

Assim como Tristessa tem sua identidade marcada pela morfina, Jack tem a sua marcada pelo uísque, e isto fica bem diferenciado desde o início da trama. Porém, veremos como aos poucos Jack passa a ser influenciado pelo mundo no qual está inserido, em (Kerouac, 2006, p. 12 e 13): “Minha garrafa de uísque tem uma tampa mexicana frouxa estranha. O tempo todo eu acho que ela vai se soltar e deixar toda a minha bolsa afogada em uísque com 43% de álcool.”. A tampa *mexicana frouxa* da garrafa de uísque demonstra como a vida de Jack ainda está distante deste novo mundo

ao qual adentrou há pouco. Até então ele é um estrangeiro, um *Gringo*. Mais adiante tal situação muda, e Jack passa a compreender a ordem desta “realidade própria”. Vejamos em (Kerouac, 2006, p. 23):

EU LAMENTO TANTO em cima da xícara com a bebida que eles percebem que vou ficar bêbado e então todos permitem e insistem que eu tome um pico de morfina, o que aceito sem medo porque sou um bêbado – Pior sensação do mundo, tomar morfina quando você está bêbado, o resultado dá um nó em sua testa como se fosse uma pedra e provoca muita dor lá enquanto disputam o domínio da área, nenhum deles ganha porque anularam um ao outro, o álcool e o alcalóide. Mas aceito, e assim que começo a sentir seu efeito que me alerta e aquece,

Jack passa cada vez mais tempo na casa de Tristessa, onde divide espaço com El Índio, Cruz, uma pomba, um gato, um galo e uma cadela chihuahua. Jack faz inúmeras divagações sobre a vida dessas outras personagens, associando-as a elementos típicos da cultura mexicana, com entidades budistas e com os animais de estimação da casa. Assim, fica tecida uma complexa teia de relações espirituais e familiares, da qual, Tristessa é o elemento principal e ordenador. Vejamos mais este trecho do romance (Kerouac, 2006, p. 23):

em um momento louco eu adivinhei isso: "Tristessa e El Índio são irmão e irmã e eles a estão deixando (Cruz) louca com suas conversas na noite sobre veneno e morfina - Então eu me dou conta: "Cruz também é uma viciada, usa três gramas por mês, estará no mesmo tempo e na mesma antena de seu sonho problemático, gemendo e rugindo os três vão passar o resto de suas vidas doentes. Vício e sofrimento. Como doenças de loucos, encefalites insanas por dentro do cérebro onde você destrói sua saúde de propósito para agarrar uma sensação de débil satisfação química que não tem qualquer base em coisa alguma além da mente-pensante - Gnose, eles sem dúvida vão mudar para mim no dia em que tentarem me impor a morfina. E a você".

As relações familiares vão para além das convenções. Tristessa e El Índio são como irmãos, os responsáveis pela família, por conseguir a morfina, e cuidar de Cruz; e agora, Jack é mais um naquela família. Em função do uso da morfina aproxima-se cada vez mais deles, e aos poucos também passa a ficar “doente”, como indica o trecho a seguir (Kerouac, 2006, p. 40):

Apesar de o pico ter me feito algum bem e eu desde então não ter tocado a garrafa, uma espécie de exausta satisfação abateu-se sobre

mim colorida com uma força selvagem – a morfina amainou minhas preocupações mas eu prefiro não tomá-la devido à fraqueza que traz a minhas costelas - Elas vão acabar esmagadas - "Depois disso não vou mais querer morfina", prometo, e tenho um desejo ardente de me afastar de todo o papo sobre morfina que, depois de escutá-lo esporadicamente, acabou por me enfasiar.

Redefinir os padrões familiares também é um subterfúgio para opor-se ao controle da sociedade opressora. Como vemos no romance, as relações familiares estão estabelecidas não com base nos laços de sangue, ou matrimônio, mas sim na responsabilidade de um para com outro. Essa “nova” família está nucleizada em função do entorpecimento representado pela morfina e pelo uísque. É através da família que a sociedade, em sua vigilância, consegue alcançar a todos, e garantir o comportamento moral. Nesse sentido, vale ressaltar que a relação entre Tristessa e Jack se contrapõe aos padrões familiares convencionais, até mesmo a intimidade entre Jack e Cruz foge ao que é requerido das famílias. Vejamos como a família convencional, facilitadora da manipulação social, é pensada em Foucault (2004, p. 175):

fazer visitas individuais aos pobres; e os pontos de informação são precisados no regulamento: estabilidade de habitação, conhecimento das orações, frequência aos sacramentos, conhecimento de um ofício, moralidade (e "se não caíram na pobreza por sua culpa"); enfim é preciso se informar direito de que maneira se comportam em casa, se mantêm paz entre si e com os vizinhos, se têm o cuidado de criar os filhos no temor de Deus... se não deitam os filhos crescidos de sexo diferente juntos e com eles, se não há libertinagem e carícias nas famílias, principalmente para com as filhas crescidas. Se há dúvida de que sejam casados, é preciso pedir-lhes uma certidão de casamento.

Uma questão fica em aberto durante a trama: “como eles conseguem comprar morfina?”. Os responsáveis por conseguir arrumar a morfina são Tristessa e El Índio, e depois de algum tempo o próprio Jack. Mas destes, apenas Jack tem um emprego (ele é escritor), e quando se fala na ocupação dos outros tudo fica em aberto. O que importa, ao levantarmos tais elementos, é que eles demonstram o quanto a protagonista e seus familiares estão apartados do mundo produtivo, ordenado, sistematizado. A ausência de ordenação é clara na ambientação do cenário que compõe a narrativa: a bagunça, a sujeira, o desconforto.

Primeiro em Kerouac (2006, p. 8) encontremos a afirmativa de Jack: “El Indio diz ser um vendedor de suvenires - nunca o vi vendendo crucifixos em San Juan Letrán, nunca vi El Indio na rua, nem em Redondas, em lugar nenhum.” Algo semelhante é dito

acerca de Tristessa (idem, p. 87) “Não sou uma puta, acrescento - E também quero dizer ‘Tristessa não é uma puta’ mas não quero levantar o assunto”. Somos levados a concluir que Tristessa, valendo-se do ofício de prostituta, é a principal responsável por conseguir a morfina. Contudo, como a personagem Jack nutre por ela toda uma veneração, não consegue aceitar este fato, e nem a própria Tristessa se vê como uma prostituta de fato.

Enfim, fica em aberto a questão sobre a ocupação das personagens. Apenas podemos afirmar que eles não conseguem sua renda de forma convencional, pois a vida à margem do mundo do trabalho, o constante estado de entorpecimento não o permitiria. Mas, outra questão mais relevante surge em meio à dúvida acerca do ofício de Tristessa. A resposta, avaliamos, está diretamente ligada a um contexto religioso singular que também se encontra agregado à narrativa do romance.

3.1.2 Mujer, Nossa Senhora e Damema.

Compreendemos Tristessa como uma personagem de obra literária, baseada em uma pessoa real – fato este muito comum nas obras de Jack Kerouac. O autor do livro teria vivido um caso amoroso com uma mulher chamada Esperanza Villanueva, enquanto esteve na Cidade do México, e escreveu o romance *Tristessa*. Considerar este fato nos levará a compreender a natureza da personagem de forma mais clara. Apresentará um porquê para sua figuração, como em alguns momentos do romance *Tristessa*, nos quais é possível observar que Jack, o narrador vê Tristessa como se esta fosse a própria Virgem Maria. Acerca desta singularidade vale a pena tecer algumas considerações para reafirmarmos a relação entre a protagonista e a ideia de morte. Por hora, vejamos quem foi Esperanza na visão de Yes Buin (2007, p.141 e 142):

É uma grande obra do verão de 1955, que não se pode, contudo, dissociar de seu encontro com Esperanza Villanueva. Prostituta e toxicômana desde a idade de dezesseis anos, ela está com vinte anos. Ex-protégida de Tercerero, ao qual Kerouac dedicou um esboço, ela não tem recursos e se prostitui para ganhar uma dose diária de morfina. Ela abastece regularmente Garver. Índia, bela – de uma beleza já perdida -, toxicômana degradada, mora nos bas-fonds da Cidade do México e divide, com a irmã Cruz e o cunhado (protetor?) El Negro (batizado como El Índio), num casebre onde se espalha, peça

principal, um galinheiro sob um teto que deixa escorrer chuvas tropicais.

Encontramos aqui também a possibilidade de compreender porque Tristessa é posta como a Virgem Maria. Isto ocorre em função do jogo de opostos realizado pelo autor, por meio de metáforas. Através deste jogo são construídos mitos sobre as personagens de sua narrativa. Tristessa (entre outras figurações) é a Virgem Maria, exatamente por ser o oposto a esta no mundo ao qual resistem.

O início deste jogo de opostos se dará logo na primeira crônica e prosseguirá de forma sutil até o fim do romance. No início, Jack e Tristessa estão tendo uma discussão enquanto “comem pão com sopa e bebem *Delaware Punch*”. O pão com sopa pode ser visto tal a representação da personalidade de Tristessa, assim como o alimento é humilde, simples, próprio de ambientes urbanos marginalizados – isto em sua época. Já o *Delaware Puch* tende a representar Jack por ser uma bebida norte americana, amplamente comercializada, um mix de sabores. Deste ponto em diante os opostos prosseguem manifestando-se de diversas formas. As duas mais recorrentes, e explícitas, são as metáforas com “os animais ocupantes da casa de Tristessa” e com “as deidades do cristianismo e budismo”. No segundo caso, percebemos mais claramente o paralelo entre a protagonista e mãe do Cristo (Kerouac, 2006, p. 12):

Curvas lindas em forma de pêra moldam a pele de seu rosto, que tem pestanas compridas e tristes, e uma resignação de Virgem Maria, e uma compleição cor de café e textura de pêssego e olhos de um mistério impressionante com uma falta de expressão de profundidade rasteira, meio desdém meio um lamento de dor pesaroso.

Notemos no trecho supracitado, Tristessa sendo figurada como a Virgem Maria, não por alguma nomeação divina ou atitudes virtuosas, e sim por sua personalidade. A Virgem Maria do mundo circundante – o cristão ocidental – o é pela nomeação divina, por gerar o Filho de Deus, por ser exemplo de moral e dignidade; ela roga pelos vivos até a hora da morte. Em paralelo, a *Virgem-Maria-Tristessa* o é por nascer latina, sustentar seus não filhos (El Índio e Cruz), e por romper com a moralidade sendo argumento mudo; ela roga pelos mortos.

A morte é um elemento chave na criação da personagem Tristessa. Sua religiosidade católica está embasada na relação com os mortos, sua existência é marcada pela dor e pelo afastamento, ela habita uma realidade sombria e melancólica. Jack passa

a ver em Tristessa uma espécie de deidade encarnada, e a venera como tal, lutando contra seus desejos carnis por esta. Tal situação fica explícita no seguinte trecho (Kerouac, 2006, p. 28):

Tristessa ama a morte, vai até o ícone, arruma as flores e reza. - Ela se abaixa com um sanduíche nas mãos e reza, olhando de lado para o ícone, sentada na cama da maneira birmanesa (um joelho na frente do outro) (abatida) (sentada), ela faz uma longa oração a Maria para pedir bênçãos ou dar graças pela comida, eu espero em silêncio respeitoso, dou uma olhadela para El Índio que também é devoto, ao ponto de chorar com seus olhos vidrados e reverentes de viciado e às vezes gosto especialmente quando Tristessa tira as meias para entrar nos cobertores da cama dizendo um segredo de frases de amor veneráveis à meia-voz ("Tristessa, O Yécommetest Belle") (o que, sem dúvida, é O que estou pensando mas tenho medo de olhar e ver Tristessa tirar suas meias de náilon com medo de conseguir ver suas coxas cor de café com leite e ficar louco).

Tendo visto como se deu a construção da personagem Tristessa enquanto paralelo à Virgem Maria, passemos a considerar a personagem cristã da Virgem Maria, a fim de melhor compreender como o argumento se apresenta no romance.

A Virgem Maria é uma figura do mito palestino sobre Jesus, e sofreu diversas releituras enquanto mito cristão ocidental, e, por mais que Tristessa seja, em primeiro plano, ligada a esta por um jogo de opostos, algo, mais concreto, deve haver interligando-as.

Simone de Beauvoir (1970, p. 182) ao se referir à mulher enquanto elemento religioso pode nos elucidar quanto a uma resposta:

Todo mito implica um Sujeito que projeta suas esperanças e seus temores num céu transcendente. As mulheres, não se colocando como Sujeito, não criaram um mito viril em que se refletissem seus projetos; elas não possuem nem religião nem poesia que lhes pertençam exclusivamente; é ainda através dos sonhos dos homens que elas sonham. São os deuses fabricados pelos homens que elas adoram. Estes forjaram para sua própria exaltação as grandes figuras viris: Hércules, Prometeu, Parsifal; no destino desses heróis a mulher tem apenas um papel secundário.

Certamente no mito palestino, a Virgem Maria desenvolve um papel secundário, pois ela gera o Salvador. Mesmo levando em conta os diversos relatos feitos sobre a Mãe de Jesus, buscando exaltar sua virtuosidade, e, posteriormente os inúmeros ritos cristãos desenvolvidos sobre seu mito, devemos considerar seu valor como eclipsado

diante da missão espiritual de seu filho. E ainda, devemos destacar suas virtudes como tendentes a exemplo de submissão e restrição da mulher ao papel de mãe. Simone de Beauvoir (1970, p.123 e 118) também aborda este assunto. Utilizemos dois momentos distintos de seu texto para embasar nossa visão:

O certo é que, ante a Eva pecadora, a Igreja foi levada a exaltar a Mãe do Redentor. Seu culto tornou-se tão importante que se pôde dizer que no século XIII Deus se fizera mulher; uma mística da mulher desenvolve-se, portanto, no plano religioso.

São Paulo exige das mulheres discrição e modéstia; baseia, no Antigo e no Novo Testamento, o princípio da subordinação da mulher ao homem. "O homem não foi tirado da mulher e sim a mulher do homem; e o homem não foi criado para a mulher e sim esta para o homem." E alhures: "Assim como a Igreja é submetida a Cristo, em todas as coisas submetam-se as mulheres a seus maridos".

Na primeira parte da citação, a autora fala sobre uma realidade social da Igreja Cristã, na segunda uma visão teológica da mesma. Podemos atestar como a exaltação da mulher na religião cristã, por meio da Virgem Maria, vem atender aos interesses de estabelecer submissão ao sexo feminino. Certamente, a religião por vezes é utilizada como elemento de submissão e ordenação social; porém, neste caso, há uma segunda submissão: No cristianismo, a mulher é submissa ao homem e o homem submisso a Cristo.

Tendo compreendida a natureza da Virgem Maria, pensemos agora em Tristessa. Ela é o oposto da Virgem Maria em diversos aspectos, mas ao mesmo tempo é um paralelo desta. Tal paralelo será compreendido ao considerarmos a construção do mito de ambas.

Como já vimos, a Virgem Maria, apesar de suas virtudes, só tem seu destaque na religião em razão de seu filho. Podemos dizer, "um mito em função de outro mito". Assim como Tristessa enquanto Virgem Maria está em função de outro mito, o de Jack.

A personagem Jack também coloca a si como um alguém místico. Este misticismo será desenvolvido num misto de budismo e catolicismo, como podemos constatar neste trecho (Kerouac, 2006, p. 34):

MEU CIGARRO SE apaga enquanto fumo e levo-o até o ícone para acendê-lo na chama da vela, que está dentro de um copo - Ouço Tristessa dizer algo que interpreto como "Droga, esse idiota está usando nosso altar como isqueiro" - para mim nada há de estranho ou incomum nisso, só quero fogo - mas percebendo a observação, ou

mesmo ainda acreditando na observação mesmo sem saber o que foi, eu engulo em seco e me detenho e em vez disso arranjo fogo com El Índio, que depois me mostra como, com uma precezinha devota e um pedaço de jornal, arranja fogo de maneira indireta, com um toque e uma oração - Ao perceber o ritual, também o faço para conseguir meu fogo alguns minutos mais tarde - Faço uma pequena oração francesa: "Excusemoáma' Dame" - com ênfase no Dame por causa de Damema, a Mãe dos Budas.

Ainda sobre o trecho supracitado há de se destacar uma possível relação entre a madona que pertence à Tristessa e a própria Tristessa, quando Jack, ao fazer uma extensa descrição sobre Tristessa, termina falando de forma inesperada sobre este ídolo. Ao fazer a reverência à madona, e envolvê-la em seu mito, o faz também com Tristessa. Vejamos mais um trecho do romance que ilustra o que analisamos (Kerouac, 2006, p.11):

Aqui ela está reduzida às roupas empobrecidas e sombrias de senhora índia - Você vê as senhoras índias no negro inescrutável dos umbrais, olhando como se fossem buracos nas paredes não as mulheres - suas roupas - e você olha outra vez e vê a mulher* nobre e brava, a mãe, a mulher, a Virgem Maria do México. - Tristessa tem um ícone enorme em um canto de seu quarto.

Ele era apaixonado por Tristessa, porém não ousou manter relações sexuais com ela, pois tinha uma conduta ética mista de budismo com catolicismo – próprio de seu mito. O relacionamento deles era mais espiritual, contemplativo, e assim ele encontrava em Tristessa a orientação para sua vida. Ela era “um mito em função de outro mito”: “Tristessa era minha, minha, e eu não a tomava - Tinha alguma noção ascética ou celibatária idiota de que eu não devia tocar em uma mulher - Meu toque poderia tê-la salvo.” (Kerouac, 2006, p. 69).

Enfim, o que encontramos em *Tristessa* é a união de dois mundos, o de Jack e o de Tristessa, tendo como resultado uma existência melancólica, sem esperança ou desejo de mudança. A realização das personagens está em manterem-se na sua realidade própria e poder assim viver afastados do mundo que os excluiu, ao passo que encontram a redenção na família, na religião e na morfina.

3.2 NOVE NOITES. A PERDA DE SI.

O romance *Nove Noites* conta com duas edições, 2002 e 2006. A capa da segunda edição, feita por Jeff Fisher, apresenta o desenho de dois índios, parados, um ao lado do outro, observando algo. Este algo seria o corpo do etnólogo Buell Quain, que acabara de se matar. Como Quain não aparece na imagem, obtém-se o efeito de estar sendo observado quem segura o livro. Ou seja, quem ocupa o lugar do corpo enforcado é aquele que empunha o livro, levando assim o leitor a um mundo melancólico desde o primeiro contato com o livro.

Assim como em *Tristessa*, encontraremos em *Nove Noites* uma narrativa marcada pela melancolia e pela perda. Porém, em *Tristessa* tudo se esclarece no decorrer do romance, apesar de seu caráter enigmático e lacunoso. O mesmo não ocorre em *Nove Noites*, já que um questionamento é levantado, e sobre este gira todo o romance e ao final nada temos de perene.

O núcleo desta narrativa é o suicídio de Buell Quain. No corpo do texto, encontramos dois narradores buscando elucidar a morte do etnólogo, que cometeu suicídio em 2 de agosto de 1939. Um deles é Manoel Perna, que teria sido amigo de Quain, e tem a narrativa construída com base em seu testamento, respondendo supostas perguntas a quem viesse se interessar sobre o assunto. O outro é um jornalista, que tem a curiosidade despertada pela história desse suicida, sessenta e dois anos depois da morte de Quain, após ler um artigo de jornal sobre o assunto. Assim, podemos estabelecer alguns paralelos entre as obras. Por exemplo, em *Tristessa* um diálogo será estabelecido com o leitor, quando o narrador direciona sua fala diretamente para este, como se o leitor fizesse parte da história. Em *Nove Noites*, o testamento deixado por Manoel Perna, redigido a fim de esclarecer sobre a morte de Buell Quain, endereça-se àquele que se interessar por esta, o que nos faz considerar o leitor como sendo este alguém. Em Carvalho (2006, p. 6) temos o romance sendo iniciado com a seguinte frase “Isto é para quando você vier”.

Outro paralelo entre *Tristessa* e *Nove Noites* consiste que em ambos os casos busca-se confundir o escritor com o personagem narrador. Em *Tristessa*, temos o narrador personagem Jack, jovem escritor, que podemos tomar como uma espécie de alter ego do autor Jack Kerouac. Em *Nove Noites*, o segundo narrador é identificado

apenas como um jornalista, com ambições de criação, que no passado visitou as tribos do Xingu, semelhante ao autor Bernardo Carvalho¹¹.

Sem dúvida o paralelo mais interessante relaciona-se à presença do comportamento melancólico. Se em *Tristessa* a melancolia se faz presente pela apatia – pronunciada no entorpecimento dos sentidos – e pelo conseqüente apartamento da malha social, em *Nove Noites* consideramos a melancolia já como ponto de partida: o autoassassinato, tal como pensado por Freud; a morte pelo suicídio. Mas, o suicídio será uma entre tantas outras marcas da melancolia. Para melhor identificar estas marcas, avaliamos ser interessante retomarmos a conceituação de Freud (1992, p. 131) sobre o assunto:

a melancolia caracteriza-se psiquicamente por um desânimo profundamente doloroso, uma suspensão do interesse pelo mundo externo, perda da capacidade de amar, inibição de toda a atividade e um rebaixamento do sentimento de auto-estima, que se expressa em auto-recriminações e auto-insultos, chegando até a expectativa delirante de punição [...] o luto revela os mesmos traços, exceto um: falta nele perturbação do sentimento de auto-estima. No resto é a mesma coisa.

No romance, a patologia torna-se efeito estético, desde o tema à técnica de escrita – devemos considerar um dos narradores como estando morto, colaborando assim para o clima melancólico posto no romance. Em seu artigo S. Freud coloca o suicídio como uma manifestação do sadismo melancólico. Compreenderemos o suicídio como manifestação sádica ao considerarmos a palavra original do artigo de Freud, *Selbstmord*, autoassassinato. Um autoassassinato é a melhor forma de descrever a ação de Buell Quain, pois este antes de enforcar-se se automutila sem considerar o apelo dos índios para não fazer aquilo. O fragmento a seguir dá conta desse momento (Carvalho, 2006, p.75):

João Canuto o encontrou todo cortado com navalha e ensangüentado. Horrorizado, implorou ao etnólogo que parasse de se maltratar, que não fizesse aquilo, que não morresse. Ficou atônito diante do estado deplorável do jovem americano. Perguntou por que ele estava se cortando, e o tresloucado respondeu que "precisava amenizar o sofrimento, extinguir a sua dor cruciante", já não podia seguir em frente, não tinha cara para chegar a Carolina.

¹¹ Embora essas semelhanças fiquem o tempo todo apenas como suposições, uma vez que no romance há várias pistas falsas relacionadas justamente a possíveis aproximações autobiográficas entre o narrador anônimo e o autor Bernardo Carvalho.

Certamente Buell Quain é uma personagem melancólica, pois muitas de suas características indicam os sintomas apontados por Freud. Assim, temos uma resposta para seu suicídio – questionamento norteador da trama: “matou-se por ser melancólico”, que nos leva a questionar o motivo de sua melancolia. Ao final do romance de Carvalho (2006, p. 149) encontramos algo que parece elucidar o assunto:

"Tal pai, tal filho", ele disse, e riu. "No fundo, ele gostava mesmo era de fazer fotos de homens pelados. Na carta que me mandou quando fiz dezessete anos, ele falava do Brasil como uma 'terra desgraçada'. Se era tão desgraçada, por que tinha ido parar lá? Por que ficou? Nunca mais ouvi falar dele. Não sabia como encontrá-lo. Não tinha nenhum endereço. Não podia pedir aos meus avós. Eu era um rapaz orgulhoso e revoltado. Preferi esquecê-lo. Só o vi quando já estava morto."

Neste momento da trama, o jornalista que investiga a morte de Buell Quain está diante de Schlomo Parsons, filho de Andrew Parsons, um fotógrafo com quem o etnólogo teria tido um caso amoroso. Pelo relato de Schlomo, podemos concluir que Buell Quain e Andrew Parsons tiveram um relacionamento homoafetivo. Para além desse relacionamento subterrâneo, Quain também deixara para trás uma mulher grávida, cujo filho foi registrado por Andrew e criado por seus pais. Quando Schlomo completou desesseis anos, seus avós lhes entregaram uma carta, que revelava este fato: “o meu pai de verdade tinha morrido no coração do Brasil, quando tentava voltar para me conhecer” (CARVALHO, 2006, p. 147).

Uma relação homossexual frustrada, e um filho sendo criado por outros, seria motivo suficiente para iniciar o processo de melancolia e resultar no suicídio do antropólogo? Isto seria uma resposta cômoda, porém rançosa quando posta diante de todo contexto da obra. Apesar de o romance se iniciar com este questionamento, os fatos ocorridos durante a narrativa levantam outras questões mais profundas, que ficam, afinal, sem repostas, levando *Nove Noites* para além de um romance investigativo, e ou, historiográfico.

3.2.1 A Cicatriz.

Nove Noites é uma narrativa complexa, em que a melancolia se apresenta tanto nos aspectos positivos quanto nos negativos. Pois, se por um lado encontramos a personagem Buell Quain como um melancólico e intelectual brilhante e criativo, por outro lado, por seu afastamento melancólico, também encontraremos ambientes marcados pelo medo, desânimo e morte. E no tocante à estética da obra, destacamos a marca da morte nas personagens. Manoel Perna é um exemplo de personagem marcado pela morte. Ele já está morto quando seu relato se apresenta, pois, afinal, a narrativa de Perna se dá por meio da apresentação de seu testamento. Sua narrativa flui como se estivesse levando o leitor para um ambiente hostil e surreal, propício à loucura, o local onde vivem as tribos brasileiras (CARVALHO, 2006, p. 6):

Pergunte aos índios. Qualquer coisa. O que o primeiro lhe passar pela cabeça. E amanhã, ao acordar, faça a mesma pergunta. E depois de amanhã, mais uma vez. Sempre a mesma pergunta. E a cada dia receberá uma resposta diferente. A verdade está perdida entre todas as contradições e os disparates.

Este ambiente hostil e surreal é com o que Buell Quain irá se deparar, levando ser atingido profunda e negativamente, principalmente durante o contato com a primeira tribo brasileira – os Trumai. Quain vai de fato estabelecer uma relação de asco em relação aos Trumai, mas, contraditoriamente também irá se identificar com estes. Mais propriamente com o ethos autodestrutivo que atinge esses indígenas. Manoel Perna afirma que Quain, ao falar como as crianças Trumai mostram com orgulho as cicatrizes adquiridas durante um ritual da tribo, desabotoa a camisa, e ele mesmo lhe apresenta uma cicatriz que vai da barriga ao peito, originária de uma cirurgia.

Este é um momento crucial na trama, podendo muito bem passar de forma despercebida ao leitor mais atento às evidências sobre a morte do etnólogo. Isto porque a tribo Trumai é a primeira visitada por Quain, e é somente durante a pesquisa aplicada na segunda tribo – os Krahô – que Buell Quain decide dar fim a sua vida. Nada ainda foi revelado sobre sua suposta homossexualidade, ou seu filho esquecido no passado. Diante da cena, apenas podemos concluir um estado de perturbação no etnólogo.

Porém, ao considerar o fato de Buell Quain ter sido homossexual, e ter tido um caso amoroso frustrado com o fotógrafo Andrew Parsons – levemos em conta a não aceitação de homossexuais no E.U.A na década de 30 – ao chegar no Brasil e se deparar

com uma sociedade em que isto é irrelevante, até mesmo comum, ou que se apresenta aos olhos do Quain como outra singularidade, os sentimentos contraditórios de identidade e asco, associados às experiências frustradas do passado, podem ter aflorado no etnólogo levando-o a mergulhar num estado de melancolia que termina por apontar drasticamente para o autoassassinato. O trecho a seguir é ilustrativo dessa possibilidade de leitura (CARVALHO, 2006, p. 49 e 50):

Me falou das crianças Trumai como exceção, das quais se aproximou na tentativa de compreender os seus jogos, e entre elas, talvez por uma estranha afinidade decorrente do lugar incomodo que ele próprio ocupava na aldeia, justamente como observador, logo percebeu um órfão de dez ou doze anos que era mantido a margem. Era um desajustado. O único ali que, como ele, não tinha família. Nunca participava das lutas que os outros meninos organizavam. Como não havia meninas adolescentes, os jogos sexuais aconteciam entre meninos ou entre meninos e homens, quase sempre por iniciativa dos primeiros, que os adultos não reprimiam. Observou que o órfão tinha um interesse especial por esses jogos. Costumava procurar os homens mais velhos, que não o rechaçavam. Não sei se esse menino também o procurou e por isso me contava a história, mas outro garoto, logo depois da primeira ereção, compareceu uma noite a casa do dr. Buell para se vangloriar e certa vez chegou a copular com uma menina, sob os olhos do antropólogo, de propósito, para se mostrar, sabendo que era observado. **O sexo assombrava a solidão do meu amigo.**

As reações de asco e de identificação com o objeto de estudo devem ser consideradas, pois, estando na situação de etnólogo há de se esperar, por parte de Quain, um comportamento neutro diante de outra cultura. Não podemos alegar incompetência profissional, pois a personagem é posta como alguém renomado, tido como um dos melhores alunos do aclamado Franz Boas. O narrador também destaca o fato de Quain ter sido orientado de Ruth Benedict e Margaret Mead, professoras do departamento de antropologia da Universidade de Columbia, nos E.U.A. À narrativa do romance são agregadas, de modo metarreflexivo, fotografias que auxiliam no reconhecimento de Quain como alguém ambíguo, já que é visto por dois ângulos: por um lado um profissional competente e, por outro alguém que tem aversão por seu objeto de estudo. O asco não veio por incompetência profissional, e sim, porque Quain se viu nos membros da tribo, e enojou-se de si mesmo, como é próprio do melancólico. Vejamos como Quain considerava a primeira tribo com a qual teve contato, os Trumai (CARVALHO, 2006, p.48):

O fato é que no começo Quain achou os Trumai “chatos e sujos” (“Essa gente está entediada e não sabe”), o contrário dos nativos que convivera em Fiji e que transformara num modelo de reserva e dignidade. Julgava os Trumai por oposição a sua única outra experiência de campo: “Dormem cerca de onze horas por noite (um sono atormentado pelo medo) e duas horas por dia. Não tem nada mais importante para fazer além de me vigiar. Uma criança de oito ou nove anos parece já saber tudo o que precisa na vida. Os adultos são irrefreáveis nos seus pedidos. Não gosto deles. Não há nenhuma cerimônia em relação ao contato físico e, assim, passou por desagradável ao evitar ser acariciado. Não gosto de ser besuntado com pintura corporal. Se essas pessoas fossem bonitas, não me incomodaria tanto, mas são as mais feias do Coliseu”.

Começamos a compreender melhor o processo pelo qual passou Buell Quain, até o momento de sua morte. Porém, considerando *a perda* como fator predominante para o estado de melancolia, nos questionamos sobre qual foi este objeto de perda na vida da personagem. Há a possibilidade do motivo de a melancolia estar presente no passado do etnólogo e a relação com os índios ter apenas despertado isto. Além do ponto de partida do estado melancólico, temos diante de nós um cenário perturbador, em que Buell Quain está inserido. Os relatos depreciativos deixados por Quain são complementados pelos do jornalista, que teve contato com as tribos do Xingu durante a infância, e descreve uma região hostil por natureza ou, como descreve o narrador, “a representação do inferno” (CARVALHO, 2006, p. 59). Em ambos os relatos, a hostilidade vai para além da natureza da região, chega às relações sociais traumáticas, pois as tribos vivem em constante medo de ataques de outras tribos vizinhas.

Posteriormente Quain irá estudar os Krahô. A respeito destes, temos a narrativa do jornalista a mostrar uma tribo de pessoas interesseiras, sempre buscando tirar proveito dos não-índios. Quain adentrara neste mundo não apenas como pesquisador, mas aderiu a este cortando seus laços com a vida pregressa. Diana Klinger (2007, p. 147) ao refletir sobre a obra *Nove Noites*, considera que “O paradoxo consiste em que não se pode chegar suficientemente próximo do outro sem se tornar, também, um outro”. Podemos comprovar como Buell Quain passou por este processo destacando o trecho da obra de Carvalho (2006, p. 10) que fala dos bens de Quain antes de sua morte: “Havia a foto de uma casa de madeira na praia; havia os retratos dos Trumai do alto Xingu, mas não havia nenhuma foto da família, nem do pai, nem da mãe, nem da irmã, nem de nenhuma mulher”.

Havemos de nos perguntar sobre a foto da casa de madeira, talvez um local do passado, talvez uma idealização. Esta foto, por ser distinta das demais, indica algo pelo

qual o etnólogo guardava apreço, e agora sem significação. Essa “casa de madeira” cintila um objeto perdido, irrecuperável.

A personalidade de Buell Quain é a de um solitário. Um virtuose, ou um gênio que não encontra mais desafios no mundo. A solidão e o afastamento serão manifestações de melancolia encontradas na pessoa da personagem. Vejamos mais um trecho de *Nove Noites* (CARVALHO, 2006, p.34):

Em Cuiabá, a primeira coisa que fez ao chegar foi procurar um piano, o que não é fácil, e acho que acabou encontrando. Mas Cuiabá era um fim de mundo. Ouvi alusões ao fato de que ele era virtuose. Era um musicólogo. Pelo que sempre ouvi dizer, o livro que escreveu sobre Fiji cuida de música e dança, que era a área em que ele se sentia mais a vontade. Ele era pianista. Aonde ia, logo procurava um piano. E assim foi em Cuiabá.

Podemos ter esta atitude como uma prova de sua solidão, a melancolia própria dos gênios. A melancolia se manifesta na personagem tanto da forma negativa, quanto na positiva. Quain buscava na música um conforto, a estabilidade necessária pra sua solidão. Uma válvula de escape contra a realidade solitária de sua existência.

Diante disso, voltemos à cena na qual Buell Quain revela sua cicatriz a Manoel Perna, e, consideremos esta cena de duas formas. Primeiramente, como peça chave para compreender o porquê de seu suicídio, haja vista apontar para uma identificação de Quain com os Trumai, por serem estes uma tribo na qual o homossexualismo não se manifestava como tabu moral, nem mesmo anulava, ou marginalizava, a condição de um indivíduo enquanto homem – problemática existente na sociedade da qual Quain faz parte. Posta ao lado das outras descobertas feitas pelo jornalista sobre a vida de Quain, esta cena passa a fazer todo sentido. Consideremos agora este outro momento no qual Manoel Perna fala novamente sobre a cicatriz (Carvalho, 2006, p.111 e 112):

Desde a primeira noite, eu sabia da cicatriz na barriga, que ele só revelou aos índios, entre outras barbaridades, nas horas de desespero que precederam a sua morte, e é estranho que não a tenham visto antes, em alguma das vezes em que se banharam juntos. Disse-lhes que era consequência de uma doença antiga, uma doença que estava voltando e se resolvia na febre. Como agora a febre não vinha, era sinal de que os seus dias estavam contados, e ele preferia se adiantar ao sofrimento da morte inevitável. Na primeira noite que foi à minha casa em Carolina, em março, ao levantar a camisa num gesto impensado e compulsivo, para me mostrar a cicatriz enquanto falava dos Trumai, mencionou entre os dentes a profissão do pai, que era médico-cirurgião. Na minha lembrança horrorizada, sem que ele

jamais tenha realmente dito aquilo, entendi que o meu amigo tivesse sido operado na infância pelo próprio pai.

Com base no trecho supracitado, passemos a considerar a cicatriz para além de um elemento importante na investigação presente na trama, mas também como fundamental na construção estética do romance. A cicatriz figura a ruptura no próprio eu de Quain, a marca deixada pela sociedade opressora, mais especificamente pela figura paterna. Quain adere ao significado dos Trumai em relação às cicatrizes num ato de resistência contra a sociedade opressora.

Como dissemos, esta sociedade opressora se manifesta por meio da figura paterna, tanto em relação a Quain quanto a outras personagens do romance. Passemos então a considerar como se fez presente a figura paterna em *Nove Noites*.

3.2.2 Homens Perdidos.

Nossa análise aliada com a visão de Klinger (2007) nos possibilitará ter uma visão mais ampla do objetivo da obra. Certamente, ao se aproximar do outro, o etnólogo Buell Quain se torna o outro, mas não exatamente o outro. Desse modo, além do nojo que o outro lhe provoca, ao mirar-se nesse espelho o que Quain vê é um desdobramento de si totalmente disforme. Esse monstro disforme sem dúvida o horroriza a ponto de levá-lo a uma espécie de ritual exorcista – a automutilação, que se mostra insuficiente. Essa transformação vem possivelmente por identificar-se com as tribos estudadas. Mas como identificar-se com indivíduos pelos quais nutria aversão? Pessoas medrosas, destrutivas, sexualmente manipuladoras (Trumai) ou desonestas, interesseiras e inconvenientes (Krahô)? Indivíduos que ele considera de alguma forma perdidos?

Uma possível resposta seria porque Buell Quain não teria se identificado com a situação dos indígenas, e sim com as suas perdas, mais precisamente com a beligerância dessas perdas, afinal essas tribos que no passado foram expulsas pelos colonizadores do litoral onde habitavam (Carvalho, 2006), tiveram que rumar para dentro de matas hostis, e rivalizar com outras demais tribos, tendo assim como única perspectiva de cultura a guerra e a morte. Para Danilo Micali (2008, p. 15) o etnólogo teria visto nas tribos que foram objeto de sua investigação a mesma perda que o persegue e cujo cerne parece residir na figura do Pai:

A bem da verdade, tem-se a impressão de que, em *Nove Noites*, quase todos os personagens estão à procura de um pai, a começar dos índios, que se consideram abandonados e órfãos da civilização. O antropólogo Quain, apesar de possuir uma relação complicada com o pai, ao mesmo tempo fez o papel de pai para com os índios. Por sua vez, o narrador-autor contrapõe a história do antropólogo com a do seu próprio pai, com quem também não mantinha um relacionamento satisfatório. Assim, tudo parece girar em torno da linhagem paterna, e o romance, além dos temas da identidade e alteridade, acaba indiretamente por discutir as relações de parentesco do indivíduo, tais como família, paternidade, orfandade, entre outros assuntos que se inserem no campo dos estudos antropológicos. E, nesse percurso temático basicamente antropológico, talvez o tema crucial debatido em *Nove Noites* seja apurar até que ponto o indivíduo tem a coragem necessária para assumir suas diferenças, sejam elas quais forem (ideológicas, políticas, sexuais), numa sociedade que ainda hoje discrimina os “diferentes”, que não raras vezes são taxados de anormais, desajustados ou pervertidos.

Notemos como até mesmo o jornalista que desempenha o papel de narrador, porém vem mais tarde revelar-se um protagonista na trama, também sofre com problemas ligados à composição da figura do pai. Sua busca, então, iria para além de um material arquivístico que serviria de base para a matéria literária e resvala também para uma reflexão acerca das perdas pessoais que vão se acumulando e transformando todos em homens perdidos, porque afinal, todos estão marcados pela perda e em busca de recomposições – ou de superação do luto, se pensarmos aqui nos termos de Freud. Alguns o conseguem e transformam a ruína em outros objetos, outros não o conseguem e para esses resta a morte e suas fulgurações.

Como dissemos anteriormente, para Manoel Perna é fundamental considerar o momento no qual Buell Quain fala de sua experiência com os Trumai, pois, o jovem destacado por Quain durante o diálogo é um órfão. Alguém radicalmente apartado do pai. Outro ponto a passar quase despercebido durante a leitura é a suposição de Manoel Perna sobre a possibilidade deste órfão de dez anos ter procurado Buell Quain para praticar jogos sexuais com este. Nesse e em outros momentos, fica subentendido o fato de Manoel Perna saber – ou pelo menos supor – acerca da homossexualidade de Buell Quain. Consideremos um *trejeito* ser o suficiente para um interlocutor perceber isto. Em outro momento do relato, o narrador remete ao episódio das índias que se ofereciam sexualmente para Buell Quain em sua rede e saem rindo quando este promete violentá-las. Enfim, o narrador parece não saber tudo ou prefere se colocar como narrador não confiável em relação àquilo que narra. O efeito discursivo desse comportamento deixa a entender a homossexualidade de Quain como algo obscuro apenas para nós, que

acompanhamos a história sessenta e dois anos após o ocorrido e só temos acesso a Quain por meio das considerações alheias, mas para aqueles com contato direto com o etnólogo isso parece ter sido algo evidente.

Considerar o sentimento de orfandade como a origem da melancolia de Buell Quain, assim como dos grupos indígenas, é levar *Nove Noites* para outro patamar. Que nos leva a lidar com uma obra de considerável profundidade, que quebra com tabus, tais como a visão idealizada dos indígenas, tão presente em outros momentos da literatura brasileira, ou ainda, por sua narrativa irregular e dinâmica, agrupando em uma única obra, uma pluralidade de gêneros literários.

E mesmo com todos estes dados, não podemos afirmar com plena certeza termos desvendado todos os mistérios postos em *Nove Noites*. De fato, o romance foi pensado para ser obscuro, deixar dúvidas e não respostas, estabelecer um jogo labiríntico com o leitor. E será a melancolia a peça principal deste jogo, pois, estará presente tanto nas personagens quanto no mundo no qual adentram. Assim, consideramos não apenas as personagens como melancólicas, mas o argumento do romance. O Xingu é apresentado como uma região marcada pelo medo, na qual além de uma natureza hostil, conta com tribos as quais estão em constante rivalidade. A vida dos que lá estão é vazia, desprovida de virtudes ou beleza; em suma, temos um romance melancólico.

A busca por uma resposta à enigmática morte de Buell Quain é o foco principal de toda a trama. Porém, seria leviano dizer ser na resposta deste questionamento que encontramos o ponto principal do romance. Em *Nove Noites*, o irreal posto no real, a razão posta abaixo pela degradação da alma humana, a morte, como única resposta satisfatória para os anseios, pois, a vida, nada seria além de um reflexo da morte.

De igual forma, uma não resposta estaria presente em *Tristessa*. Devemos ressaltar que as personagens Tristessa, El índio e Cruz foram marginalizadas por uma sociedade, de forma alguma estas escolheram por serem marginais, apenas desenvolveram uma ordem própria para escapar à manipulação desta sociedade, e, poder sobreviver na condição na qual foram postos. Já as personagens Jack e Bull aderem a este mundo, atraídos por Tristessa, como se buscando uma realidade diferente e alternativa. Enfim, tanto em *Tristessa* como em *Nove Noites*, estaremos diante de personagens perdidas, em busca de algo a preencher sua perda, ou entorpecer sua realidade a fim de poder suportá-la, ou ainda, um escape pela morte. Pois, estando perdidos em sua existência, resta-lhes o não existir.



Figura 4: Expedição do Marechal Rondon.

Fonte: Acervo da FUNAI.

CAPÍTULO 4 - NARRATIVA E RESISTÊNCIA: O ELO ENTRE O REAL E O LITERÁRIO.

Tendo analisado a fundo a melancolia e como esta se manifesta em nossos objetos de estudo, prosseguimos a análise de *Tristessa* e *Nove Noites*, para comprovarmos como ambos os romances se constituem como narrativas de resistência que têm como objeto motivador o estado de melancolia. Como já dissertamos sobre esta e posteriormente como ela se faz presente nos romances aqui estudados, iniciamos por apresentar nossa visão sobre a narrativa de resistência.

Associar conceitos de melancolia e narrativa de resistência não é algo novo, pois comumente veremos estes sendo debatidos. Tanto as obras literárias nominadas como narrativa de resistência quanto as marcadas pela melancolia têm na guerra um dos principais argumentos. A guerra é um fato social que promove a melancolia por meio das mortes decorrentes desta, formando assim pessoas e sociedades melancólicas, e é diante da guerra constatamos surgir narrativas literárias militantes contra estas.

Podemos dizer que a guerra é o extremo da agitação na *trama-social*. Durante esta, paradigmas morais são quebrados, ícones da segurança e estabilidade social são derrubados num instante, a sociedade como um todo fica desorientada, abalada, revoltada, e, sente a necessidade de *resistir* à força opressora. Bosi (2002, p. 118) afirma que o cognato da palavra refere-se a *in/sistir*, como o ato manter algo. Devo acrescentar a esta análise a proximidade do cognato *existir*. Pois, tendo sua existência (num sentido referente à identidade pessoal e social) abalada, o *homem de ação* busca re/existir, retomar sua existência antiga antes da instalação da força opressora, ou voltar a existir de outra forma.

Porém, mesmo a guerra sendo um elemento de destaque para o surgimento de narrativas de resistência, devemos considerá-la como consequência de uma força opressora. Esta força opressora pode ser encontrada em um governo que inicie uma guerra, levando outro grupo a resistir, assim como um governo que obrigue seus governados a irem à guerra. Podemos imaginar esta força opressora manifestando-se por um estado de excessão, uma ideologia fundamentalista, um grupo patriarcal conservador, etc, que leve as pessoas que comanda ou influencia a exercerem atividades conflitantes com seu o *ethos*.

Seja qual for o caso, devemos ter consciência que a narrativa de resistência encontrara seu argumento em uma situação na qual a existência – em seu sentido mais amplo – de um indivíduo ou grupo seja ameaçada ou atingida diretamente.

Passemos a considerar o elo entre a narrativa de resistência e a realidade social. A narrativa de resistência, para ser considerada como tal, estará comprometida com uma militância para modificar, reafirmar, resgatar, reerguer algo atingido por uma força opressora. Não buscando impor novos valores, mas sim quebrando alguma hegemonia que tenha apresentado danos para o bem estar social. Nesse processo vislumbramos um jogo entre a ética e a estética, no qual um elemento complementa ao outro (Bosi, 2002, p. 120):

A translação do sentido da esfera ética para a estética é possível, e já deu resultados notáveis, quando o narrador se põe a explorar uma força catalisadora da vida em sociedade: os seus valores. À força desse ímã não podem subtrair-se os escritores enquanto fazem parte do tecido vivo de qualquer cultura.

Consideremos que Bosi fala de uma *translação* da esfera *ética* para a *estética*. Logo, a problemática motivadora da narrativa de resistência está situada em meio a questões éticas, racionais, sociais, políticas, reais, que nos leva ao questionamento de como podemos falar do *real* na literatura.

Como já afirmamos, a obra literária consiste em um texto de ficção, e mesmo quando fala de acontecimentos reais – núcleo duro do real – permanece como tal. Não podemos afirmar que os fatos narrados em uma obra literária sejam *reais*, porém dialogam com o real, e retratam o real. Ginzburg (2012, p. 33) nos elucida sobre o assunto ao resgatar a visão de Ian Watt sobre como a realidade é trabalhada em um romance:

Trata-se de uma concepção formal pautada no cartesianismo, por uma caracterização do conhecimento que tem a expectativa de objetividade. Entre a realidade representada e a matéria ficcional, existiriam semelhanças suficientes para permitir um reconhecimento.

Consideramos então a narrativa de resistência como uma obra literária cujo argumento está ligado a um fato real – com a possibilidade de distinguir-se um núcleo duro do real –, e que milita contra uma força opressora, social, e ou ideológica,

reafirmando algo que esta força opressora “esquece, evita ou repele” Bosi (2002, p. 122).

Assim, facilmente podemos compreender o surgimento de uma narrativa de resistência diante de um cenário de guerra ou um estado de exceção, o que não vem a ser o caso de nenhuma das obras estudadas. Afirmamos ser a guerra como o extremo da agitação social, porém será no seu oposto que encontraremos o fator que caracteriza *Tristessa* e *Nove Noites* como narrativas de resistência, a saber: um período de conformidade e estabilidade social. Em relação a esse aspecto temos por hipótese que ambos os romances têm sua narrativa marcada pela oposição a uma força opressora focada em manipular a moral do grupo no qual as personagens estão inseridas, porém esta manipulação não é imposta, mas sim conta com uma falta de idiosincrasia e quietude por parte dos atingidos.

Assim como a guerra, a conformidade social em seu extremo provoca o estado de melancolia. No segundo capítulo desta pesquisa, vimos como a poesia de Erich Kästner – de acordo com a análise de Walter Benjamin – apontava para uma melancolia advinda da rotina e da perda de idiosincrasia. Posteriormente, vimos como Foucault denunciou o sistema de vigilância social, que visava manter os membros da sociedade dentro de um padrão de comportamento. Ainda em Foucault, vemos como os grupos marginalizados de uma sociedade são de mais difícil alcance para a vigilância, e como estes tendem a escapar da hegemonia comportamental. E, é nesta ambientação que encontramos os romances *Tristessa* e *Nove Noites*, em ambos os casos, as personagens principais se adentram em grupos marginalizados por uma sociedade, grupos os quais apresentam um comportamento oposto ao padrão social.

Devemos destacar o fato de ambos os romances estarem situados num período entre guerras, o que ressalta o estado de quietação da *trama-social*. *Tristessa* se passa em 1955 e 1956, dez anos após o fim da Segunda Guerra Mundial e início da Guerra do Vietnã. Já em *Nove Noites* esta marcação é evidenciada na narrativa, quando a morte de Buell Quain é datado antes do início da Segunda Guerra Mundial, e a retomada de sua história pela pesquisa do jornalista (narrador do romance) se dando em 2011 quando se iniciava a invasão do Afeganistão pelos EUA.

Não há, portanto, nesses romances a presença datável de um episódio de guerra. A guerra ou algo semelhante sequer é tema, mesmo que secundário, salvo as breves referências ao 11 de setembro norte americano em *Nove Noites*. O que nos faz acreditar, então, que *Nove Noites* e *Tristessa* possam ser compreendidas como narrativas de

resistência é o fato de seus protagonistas, estando no interior de um processo melancólico marcado pela profunda apatia em *Tristessa* e pela autodestruição radical em *Nove Noites* – geram, ainda que não seja algo consciente para esses personagens, um gesto de reação só possível de ser assim entendido em função das teias contextuais em que esses personagens estão imersos. O ambiente de profunda favelização presente em *Tristessa*, a queda da protagonista diante do uso da morfina, a permanência dela e de seu grupo familiar em uma condição de anestesiamento, fazem do romance de Kerouac uma provocação ao pensar acerca do vazio e do desamparo gerados pelas condições em que estas personagens se encontram, da mesma forma que revela uma espécie de contra-face da vida capitalista arrumadinha, da experiência limpa, produtiva e docilizada.

No caso de *Nove Noites*, os processos de autodepreciação e autodestruição que culminam com o suicídio de Quain, descortinam os subterrâneos de uma moral nefasta que lida com a alteridade. Sem poder – ou sem saber – confrontar esta moral Quain opta por um ato de resistência radical: A morte pelo autoassassinato, não sem antes punir-se fisicamente.

Esses personagens não são heróis que lutam por uma causa ou suas histórias não servem de anteparo para que se revelem cenários específicos envolvendo conflitos de ordem política, mas o comportamento que apresentam, bem como seus atos melancólicos e autodestrutivos de resistência, por problematizarem aspectos que estão na ordem da cultura, nos levam à reflexão acerca das realidades abarcadas pelos romances em tela.

Bosi (2002, p. 120) chama isto de narrativa de resistência inerente à escrita. Pois a resistência não é o tema principal da obra, porém se manifesta na narrativa por meio da técnica do autor, de seu estilo e esforço em expressar algum pensamento que discuta uma dimensão ética, um quadro moral.

Ao falar sobre a violência presente na literatura Ginzburg nos chama a atenção para isso. Pois, quando uma situação de violência é narrada, é objetivo do autor apelar para uma reação crítica do leitor, a fim de contestar a agressão por mais que esta seja legitimada na sociedade: “Como leitores, somos desafiados a ter senso crítico para não aderir à abordagem preconceituosa de legitimação da agressão exposta pelo narrador” (Ginzburg, 2013, p.22).

Apesar de não trabalharmos aqui com uma análise da recepção de nossos objetos de estudo, devemos considerar a recepção do leitor como característica marcante da literatura de resistência. A obra literária, quando publicada, caso seja uma literatura de

resistência não terá por objetivo apenas ser apreciada, ou enriquecer a erudição do leitor, para além disso, terá como objetivo provocá-lo, fazer com que posicione-se contra as forças opressoras presentes na sociedade, que este aguace sua idiossincrasia em relação a questões éticas e políticas. Sobre isso, vejamos o que nos fala Ginzburg (2012, p. 24):

Nesse sentido, ganha enorme interesse o estudo da literatura. A leitura de textos literários, sabemos há muito tempo, é capaz de romper com percepções automatizadas da realidade. Se estamos acostumados a ver as coisas de modo pautado por parâmetros opressores, em razão de circunstâncias hostis, a leitura pode deslocar os modos de percepção.

Esta provocação ao leitor é característica em *Tristessa* nos diálogos estabelecidos diretamente com este, quando o narrador chega a insinuar ao leitor como sendo também um participante da trama: “*este é meu papel no filme, vamos ouvir o seu* (KEROUAC, 2006, p.101)”. Diálogos similares estão em *Nove Noites*: “*isto é para quando você vier. É preciso estar preparado. Alguém terá que preveni-lo.* (CARVALHO, 2006, p.6)”.

Outros elementos formais provocadores também compõem ambas as obras. Em *Tristessa*, por exemplo, a descrição de ambientes arruinados e miseráveis, onde transitam as personagens, a decadência de *Tristessa* que ao final da trama enlouquece pelo uso excessivo de entorpecentes. Em *Nove Noites* a vida vazia e decadente das tribos indígenas, em paralelo com a existência melancólica de Buell Quain, postas em uma narrativa que busca elucidar o suicídio deste, porém sem sucesso. As duas obras são, portanto, marcadas pela perda, pela desorientação e pelo fracasso.

A relação entre ética e estética passa a ser não apenas de complementação, mas de interdependência, para poder falar a um novo grupo de leitores. O grande diferencial das obras está nas questões éticas e como estas são trabalhadas, questões que requerem uma nova estética, haja vista estarmos diante de novos tempos. As personagens, principalmente as protagonistas, surgem com uma nova roupagem, cada vez mais próximas do real e do cotidiano das sociedades que figuram. As questões presentes nas tramas de *Tristessa* e *Nove Noites* surgem para não serem respondidas, pois não há vitória ou derrota, final feliz ou triste. Talvez não haja nem mesmo um final. Antes de prosseguirmos com a análise, vejamos Bosi (2002, p. 122):

Dá-se assim a subjetivação intensa do fenômeno ético da resistência, o que é a figura moderna o herói antigo. Esse tratamento livre e

diferenciado permite que o leitor acompanhe os movimentos não raro contraditórios da consciência, quer das personagens, quer do narrador em primeira pessoa.

A literatura contemporânea lida com a problemática de como prender a atenção dos novos leitores. Como o escritor Jack Kerouac conseguiria impressionar ou cativar leitores com suas histórias sobre viagens se estes cresceram em meio a uma depressão econômica, durante a qual todos viajavam de um canto ao outro do país em busca de emprego? Como Bernardo de Carvalho impressionaria seus leitores com a história de um suicídio, sendo que estes viram pela televisão pessoas se jogando do World Trade Center para fugir da agonia das chamas?

A realidade passa a ser a matéria prima da criação artística nos dois romances estudados. Em *Tristessa* encontramos personagens das áreas marginais da Cidade do México, viciados em morfina, vivendo em casas sujas e arruinadas, andando pelas ruas em busca de sua droga. O que os torna especiais são suas virtudes como o amor à família, a amizade, a gentileza, o companheirismo, o cuidado que têm uns com os outros, e, até mesmo com seus mortos. Os personagens de *Tristessa* foram marginalizados pela sociedade, tiveram todos os benefícios de um cidadão retirados deles. De igual forma ocorre com as tribos brasileiras de *Nove Noites*, sem cultura ou perspectiva de sobrevivência. Porém, Buell Quain, aparentemente, recebeu todos os incentivos necessários para uma vida de sucesso, era um jovem etnólogo, um pesquisador bem sucedido, aluno destacado entre pesquisadores mundialmente renomados, que outrora aventurou-se em viajar por diferentes países, e, mesmo assim, fica claro que algo lhe foi tirado. Por conta dessa perda, Quain decide dar fim a sua vida, quebrar com a lógica da sociedade que o arruinou.

Em ambos os casos, a construção das personagens evidencia uma força social opressora, algo maior e invisível que não podemos contemplar em sua complexidade, apenas constatar seus efeitos. Acerca dessas relações entre personagens e as forças sociais, destacamos o pensamento de Bosi (2002, p. 122):

A partir do momento em que o romancista molda a personagem, dando-lhe aquele tanto de caráter que lhe confere alguma identidade no interior da trama, todo o esforço da escrita se voltara para conquistar a verdade da expressão. A exigência estética assume, no caso uma genuína face ética. Escrever bem passa a ser um imperativo moral na medida em que o sentido requer uma rede de signos que o tragam à luz da comunicação.

Em acordo com a visão do ensaísta brasileiro, as personagens de *Tristessa* e *Nove Noites* são construídas a ponto de refletir situações reais, que retratam pessoas reais, acontecimentos reais, envolvendo datas, documentos, fotografias, eventos. E assim, levando a ficção para tão próximo do real, nos viabiliza vislumbrar a possibilidade de uma narrativa de resistência. Em ambos os casos, a resistência de pessoas envolvidas em uma trama social, que lhes arrancou algo em nome de uma hegemonia moral. Ao seu modo, as personagens reagem, nos dois casos por meio da melancolia: Tristessa na fuga da realidade no uso da morfina, Buell Quain no autoassassinato. Ginzburg (2012, p. 34) nos fala sobre como a utilização do real pode alcançar o leitor, e como se dá este processo:

Se de fato a modalidade estética adotada pelo escritor tende a uma escolha interessada em que o leitor assuma a expectativa de que o que está lendo é a realidade, trata-se de uma expectativa de efeito de verdade, construído retoricamente e linguisticamente [...] optando por estratégia de narrativa linear, configuração de um narrador estável com aparência de objetividade, um tempo organizado em continuidade e uma seleção de vocabulário próxima da confiabilidade atribuída, em seus contextos de recepção específicos, a profissionais como jornalistas e historiadores.

A presença do real em *Tristessa* e *Nove Noites* reforça o apelo feito ao leitor no sentido de posicionar-se diante da manipulação social. Não estamos lidando com histórias que figurem uma possível situação, e sim com histórias que retratam uma situação, uma opressão social sutil que atinge um grande número de pessoas. O leitor é levado a questionar-se se está nesse grupo, se, assim como as personagens do romance, a sociedade onde se encontra não lhe obrigou a abrir mão de algo próprio de seu ser, a fim de aderir a um padrão mediano de comportamento social. Tristessa, com uma vida tão avessa às rotinas sociais, e ainda assim tão bela e virtuosa, nos leva a questionar se realmente levamos a vida que gostaríamos, se nossa vida marcada pelo trabalho e compromissos formalmente estabelecidos consiste no que realmente almejamos; Buell Quain, em seu suicídio, denuncia que o reconhecimento acadêmico – social, o sucesso no trabalho, a promessa de um futuro promissor, diferente do que a sociedade nos faz crer, não constituem felicidade, pelo contrário, para obter isto, algo de precioso lhe é retirado.

4.1 TRISTESSA – A REVOLUÇÃO DOS MORTOS.

Tendo em vista o contexto social e estético no qual *Tristessa* foi escrito e publicado¹², considerando que este foi marcado por um sentimento de perda, e pela repressão moral “legitimada” pela lei, nos cabe analisar a obra a fim de comprovar como esta caracteriza uma narrativa de resistência, que se contrapõe a uma força opressora real.

Como já vimos, a melancolia é um elemento estético marcante nesse romance, presente na construção das personagens. O estado de constante melancolia seria o escape das personagens da sociedade em que estão inseridos, porém seria esta própria sociedade a causadora da melancolia, o sentimento de perda e exclusão viria da sociedade repressora que não aceita estes indivíduos – personagens da obra – como o são.

Apesar de ser ambientado no México, *Tristessa* é um romance pensado para os leitores norte-americanos, pois atinge diretamente a realidade destes. As indicações deste fato surgem de forma muito sutil no corpo da narrativa. O momento mais explícito é quando Tristessa fala para Jack não estar interessada em seu dinheiro e sim no seu amor (Kerouac, 2006, p. 14):

Ela é uma garota bonita demais. Eu me pergunto o que todos os meus amigos iam dizer lá em Nova York e em San Francisco, e o que aconteceria em Nola quando você a visse atravessar a Canal Street sob o sol quente, ela de óculos escuros e um andar preguiçoso, tentando amarrar o quimono ao sobretudo fino como se o quimono devesse amarrar o casaco, dando puxões convulsivos e brincando na rua, dizendo "Olha ali o táxi - eei, é eelee que - lá vai você - Eu traago de bolta yur moa-ny." Moa-ny, dinheiro. Ela fala de um jeito parecido com minha velha tia francocanadense lá em Lawrence. "Não quero su moa-ny, o que quero é yur loave." Loave, amor. "És yur lawv." Lawv, a lei.

Vemos como Jack passa a imaginar o efeito que Tristessa causaria se vivesse nos Estados Unidos, como num desejo de compartilhar com seus amigos as experiências que vive ao lado dela. Em seguida a personagem inicia um diálogo tentando falar inglês, e afirma que irá devolver o dinheiro emprestado para pagar a corrida de táxi, pois ela não almeja o dinheiro de Jack, e sim o seu amor. A palavra inglesa para amor *love*, por

¹² Como já afirmamos em outro momento, *Tristessa* é produzido no interior do movimento *Beatnik*.

ser mal pronunciada pela jovem, se aproxima da palavra *law* que significa lei. Como se trata de uma cena imaginada pelo narrador, podemos concluir que o próprio busca fazer uma divisão entre os dois mundos, o seu, marcado pelo interesse financeiro e o subjugo das leis, e o de Tristessa, em que o amor se sobressai a estas coisas.

Como já vimos, Jack adentra outro mundo ao conhecer Tristessa, um mundo bem diferente do seu, ao qual vai se aderindo aos poucos, mas no final o abandona. Nesse período de convivência este mundo é narrado a fim de exaltar aqueles que nele vivem, pois expressam virtudes apesar de viver em um ambiente marginalizado e arruinado, estabelecendo assim um oposto entre a Cidade do México e os Estados Unidos (Nova York, San Francisco), pois seria no primeiro que o narrador, mesmo em meio a pobreza, encontra a felicidade. O fato de ser um escritor bem sucedido em seu país, não confere ao narrador Jack a mesma realização que encontra em seu amor por Tristessa, e em se tornar parte de sua família. Vejamos o que nos fala Bosi (2002, p. 130) sobre estas questões:

Chega um momento em que a tensão eu/mundo se exprime mediante uma perspectiva crítica, imanente à escrita, o que torna o romance não mais uma variante literária da rotina social, mas o seu avesso; logo, oposto do discurso ideológico do homem médio. O romancista “imitaria” a vida, sim, mas qual vida? Aquela cujo sentido dramático escapa a homens e mulheres entorpecidos ou automatizados por seus hábitos cotidianos. A vida como objeto de busca e construção, e não a vida como encadeamento de tempos vazios e inertes. Caso essa pobre vida-morte deva ser tematizada ela aparecerá como tal, degradada, sem a aura positiva com que a palavra “realismo” e “realidade” são usadas nos discursos que fazem a apologia conformista da “vida como ela é”... A escrita resistente, a narrativa atravessada pela tensão crítica, mostra, sem retórica nem alarde ideológico, que essa “vida como ela é” é, quase sempre, o ramerrão de um mecanismo alienante, precisamente o contrário da vida plena e digna de ser vivida.

Ao falarmos de literatura e realidade, devemos ter em mente que se trata de uma realidade social. Não devemos – e não temos subsídios para tanto –, afirmar que o autor buscou narrar em mínimos detalhes sua viagem para o México, que o romance faz parte de sua autobiografia ou coisa do tipo. Mesmo considerando que muitos dos fatos tenham ocorrido, não podemos nos esquecer que se trata de uma obra de ficção. O jogo com a realidade impresso na narrativa vem chamar a atenção do leitor para as questões reais tratadas na obra, que a leitura tem como objetivo iniciar uma movimentação na vida daquele que a lê, retirar-lhe da situação de homem médio, e trazê-lo para uma vida

como a descrita na obra. Matt Theado (2013, p.1) em seu artigo *Lighting Out for Nirvana, and Kerouac's Tristessa* nos chama a atenção para questão da realidade presente na obra:

Será que estamos a modelar a nós mesmos, ao narrador de *Tristessa* (chamado Jack)? Ou devemos ser conscientes de algumas auto-censuras sutis acontecendo na fala do narrador, um distanciamento entre o narrador e o autor (também chamado Jack)? [...]. E não é isso, de alguma forma, que o narrador Jack está fazendo, metaforicamente e metafisicamente, livrando-se do jugo da civilização (que ele chama de maya) e colocando a iluminação a frente do resto (em Samadhi); ciente disso, é tudo uma ilusão afinal? E o autor Jack está deixando-nos saber o que ele está fazendo, ao mesmo tempo conscientes das deficiências deste movimento? No meu entendimento primeiro existe arte, depois existe o artista. Eu sei que Kerouac encarna uma concepção romântica do artista- é-a-arte, como Whitman escreveu Quando "Quem toca isso [livro] toca um homem", e o lema Beat, "Se a mente é bem torneada, a arte é bem feita", que empreendendo sensibilidade artística ou iluminação (ou beatificado), a arte não poderá deixar de fluir para fora. Mas isso é à-moda Kerouac, também (ou especialmente), o único que gostava de ver as páginas datilografadas se acumularem, para juntá-las no final, e segurar o livro publicado em mão. Eu ouço uma voz nos romances de Kerouac, diferente da voz que ouço em suas revistas e cartas. Será que isso significa que seus romances não são a verdadeira representação dele, ou do contrário são artisticamente trabalhados como a revisão de seu eu? Isto é o que Jack (narrador e autor) lembra constantemente, tudo são apenas palavras de qualquer maneira. Não faz sentido atribuir mais verdade para um romance do que uma letra, ou uma entrevista. São todas as palavras. Palavras representam maya, a ilusão da realidade, certo? Sua frustração não é grande, afinal de contas?¹³

Em seu artigo Theado também nos chama atenção para outro aspecto importante na narrativa, às figurações estabelecidas por Kerouac envolvendo o pensamento budista. Para o Budismo, o mundo onde estamos é composto pela ilusão e o desejo. Em *Tristessa* Jack narra o afastamento de seu mundo, e as experiências vividas na Cidade do México, como se lá houvesse alcançado a redenção. Tanto que seu relacionamento com *Tristessa* nunca chega a ser fisicamente consumado, mantendo sua natureza espiritual.

Mesmo compreendendo a tensão entre os dois mundos postos no romance, devemos considerar que não existe uma “resposta” para a problemática iniciada. Jack foge de sua realidade social, na medida em que encontra escape em seu relacionamento com *Tristessa*, e mesmo assim volta a sua vida antiga, e um ano depois, ao ver *Tristessa*

¹³ Livre tradução.

destruída pela morfina sente que deveria tê-la salvado. As drogas, a marginalidade, a ruína, a vida vadia continuam sendo postos como belos no romance *Tristessa*, como fuga da opressão social, porém ainda são caminhos que levam a um fim trágico. Sobre isso nos fala Guy Perreault (1988, p. 405):

[...] *Tristessa* carrega as cicatrizes dos viciados em drogas que estão em fuga no México, onde prevalece a pobreza. Mas esse atributo negativo está longe de ser feio. Aos olhos do narrador, *Tristessa* é santa, ele é associada com Damema, Mãe dos Budas e uma Madonna, sua beleza é grande. Mas ele sabe que é uma viciada em drogas e que ela ama a morte.¹⁴

O fotógrafo Robert Frank (1958) faz uma crítica sutil à moral e ao cotidiano dos norte americanos, exaltando a vida dos marginalizados e dos rebeldes sociais. Porém, devemos considerar que mesmo os que são exaltados em seu trabalho carregam em seu semblante expressões de melancolia. A perda é a marca de todo seu ensaio. O mesmo ocorre em *Tristessa*, pois pela fuga as personagens resistem à opressão social, mas não conseguem recuperar totalmente o que a sociedade lhes retirou. Assim, permanecem no estado de melancolia, e apesar de estarem livres do que iniciou este processo, caminham para derrota, uma caminhada vitoriosa para a derrota. Perreault (1988, p. 406) também considera este aspecto da narrativa:

Onde estão Gerard, *Tristessa* e todos os outros cuja presença é comemorada aqui? Onde estão todos esses inocentes antes de sua injeção fatal de morfina? Eles permanecem na respiração de que a voz que celebra a morte, então proclama, desperta do sono. De atividade inocente, a escrita teria se tornado esta arma ambígua com a qual você luta contra um inimigo invisível, inevitável, que nunca está presente na cena da batalha, mas ganhou a vitória de qualquer maneira?¹⁵

Desde seu título o romance *Tristessa* carrega a marca da melancolia. É uma obra escrita à sociedade norte americana dos anos de 1950, buscando contrapor-se à moral nela estabelecida narrando a vida de pessoas totalmente alheias a esta. As duas personagens Jack e Bull representam esta sociedade melancólica e reprimida, buscando fugir de si mesma, encontrando abrigo no México, lugar onde a melancolia se apresenta de outra forma, a partir do isolamento proporcionado pela marginalidade social do ambiente que frequentam, pela fuga por meio do uso indiscriminado de entorpecentes, e

¹⁴ Livre tradução.

¹⁵ Livre tradução.

por meio do sentimento religioso marcado pela morte. Narrando seu extremo oposto, Kerouac aponta para todas as falhas e hipocrisias da organização social dos EUA. Isso sem fazer das personagens de sua obra heróis, sem apresentar uma resposta ou solução clara para os problemas denunciados. Em *Tristessa*, encontramos uma narrativa de resistência cujo principal objetivo não é in/sistir, porém re/existir.

4.2. NOVE NOITES – O SILÊNCIO QUE PRECEDE O ESPORRO.

Assim como em *Tristessa* a narrativa de *Nove Noites* consiste em uma crítica que alcança tanto questões legais quanto morais, sem fazer referência direta a estas. O auto-assassinato de Buell Quain seria o resultado de uma sociedade repressora que lhe roubara algo. O título desta parte de nosso trabalho é referente ao autoassassinato de Quain, Quando alguém morre por enforcamento está propenso a ter uma ejaculação, sendo o esporro o término de uma tensão, simbolizaria o prazer pelo fim do ato sexual, assim como o prazer pelo cessar da vida.

A perda que Quain sofreu pode ser deduzida a partir da comparação entre dois relatos que compõem a narrativa. Isto porque a subjetividade destes abre espaço para diferentes interpretações, assim como o fato de serem construídos de forma independente um do outro. Ginzburg (2012, p. 31, 32) apresenta tais características como sendo comuns em narrativas que tratam sobre a violência:

O narrador que tem uma construção complexa oscilando entre posições discursivas (por exemplo, primeira e terceira pessoa; ou entre dois personagens diferentes), sendo que pelo menos uma destas posições se configura como uma vítima de violência. [...]
No caso de um narrador distante, é relevante conhecer se o vocabulário adotado conota empatia, se ele se importa com o que está sendo relatado; ou se tudo que apresenta expressa frieza e indiferença.

O ato de se retalhar e em seguida se enforçar revela a natureza melancólica da personagem, tornando-se, dentro da trama, tanto um ícone de seu tempo quanto uma referência para questões contemporâneas. Podemos concluir isto a partir do interesse do jornalista pela história de Buell Quain. O fato de este perceber o potencial enquanto argumento para obra literária a partir de uma citação em um artigo de jornal, e como no

decorrer da trama o jornalista passa a fazer comparações entre as experiências vividas por Buell Quain e as suas próprias.

A partir deste ponto, temos a possibilidade de considerar o romance como uma narrativa de resistência, pois retrata nossa sociedade que, assim como Quain, encontra-se confusa e melancólica. Antes de prosseguir consideremos a visão de Ginzburg (2012, p. 14) sobre o assunto:

Em alguns escritores, encontramos construções que permitem observar os dois elementos. Configuração da violência como irrupção de agressividade, tensão, que constitui uma situação na qual o sentido é incerto, problemático, indeterminado. É a configuração da melancolia como fragilização, perda de referências.

Nove Noites constitui um exemplo do que Ginzburg afirma. A narrativa é composta por dois relatos sobre Buell Quain, ambos cheios de incertezas e lacunas. A conclusão mais coerente que podemos ter sobre o motivo do suicídio de Quain é que ele era homossexual, que por ser de uma família tradicional manteve este fato em sigilo. Antes de vir para o Brasil Buell Quain teve um filho, e a criança foi criada pelos pais de seu amante Andrew Parsons. Ao chegar ao Brasil Quain se depara com a tribo dos Trumai pela qual desenvolve um sentimento de identificação e asco, possivelmente pelo fato de ser comum nesta tribo a prática de relações homossexuais sem que estas acarretem algum estigma social. Ao descobrir que a tribo por quem nutria tanto desprezo não tem nenhum tabu em relação ao homossexualismo, Quain fica profundamente perturbado. Mais tarde, já entre os Krahô Buell Quain pretende voltar para os Estados Unidos e criar seu filho – Schlomo Parsons. Porém, vítima de um avançado estado de melancolia, decide suicidar-se entre os dois mundos, possivelmente por não se sentir capaz de permanecer em nenhum deles.

Considerando esta a causa do suicídio de Buell Quain, devemos admitir que a narrativa possibilita outras interpretações e nossa análise se coloca como mais uma possibilidade. Podemos afirmar que *Nove Noites* faz oposição a uma sociedade que não aceita o diferente tendo como argumento apenas o fato de ser diferente. Por isso as referências feitas à segunda Guerra Mundial e o conflito entre os Estados Unidos e Afeganistão.

A tentativa de Manoel Perna e posteriormente do jornalista em registrar a vida do etnólogo Buell Quain se apresentam como uma busca por compreender suas próprias vidas. Pois, assim como o jornalista apresenta uma forte identificação com Quain,

Manoel Perna revela-se fortemente atraído pela figura dele, considerando que trata Buell Quain como um grande amigo, mesmo tendo convivido um curto espaço de tempo com ele, a saber, “nove noites”. Sobre a tentativa de compreender a pessoa de Buell Quain no romance *Nove Noites* nos fala Sophia Beal (2005, p.136):

Carvalho não se concentra em questões epistemológicas sobre quem Quain era, mas sim em questões de como Quain e o narrador negociam, executam e constroem suas próprias identidades. Visualizando a revelação “Quain é uma construção”, como um ponto final, é em si mesmo um projeto simplista porque ignora a questão do agente. No entanto, Carvalho fornece nuances para o projeto, forçando perguntas sobre agência para o primeiro plano: Quem está construindo Quain? Até que ponto a construção de Quain está sob o controle do narrador? Podemos reconstruir Quain? Podemos reconstruir a nós mesmos? Podemos desconstruir algo que se pensava era indestrutível?¹⁶

Sophia considera o jogo estabelecido por Bernardo Carvalho na trama do romance, em que as respostas ficam por conta do leitor. Isto, considerando os diálogos diretos com o leitor, as lacunas na narrativa, a impossibilidade de dissociar o real do fictício. Descobrir o motivo que levou Buell Quain a cometer suicídio fica em segundo plano, e passamos a nos questionar o quanto a personagem está próximo de nós.

Ao trabalhar com a realidade o autor estabelece uma ponte entre a obra e a vida do leitor. O romance, nessa conjuntura, não é mais uma história com um fundo moral, ou algo a ser didaticamente ensinado, e sim um apelo direto à vida daquele que o lê. Sobre isso também encontramos referência em Beal (2005, p. 136):

Estas perguntas transformam a indicação passiva que, no decorrer da narração, “Quain é construído” em um projeto dinâmico de construção de nós mesmos, questionando o que temos assumido como verdades singulares, e percebamos até que ponto a nossas identidades estão em fluxo e dentro de nosso controle. A tensão surge, assim, entre a narrativa do romance, que se recusa a ficar como um modelo da realidade de Quain, e a descoberta do narrador que as narrativas que ele encontra são parte integrante de sua própria realidade. Usando essas questões e tensões para desafiar a identidade de seu leitor.¹⁷

Da mesma forma que *Tristessa* foi uma narrativa de resistência própria a seu tempo, *Nove Noites* é ao nosso. Em ambos os casos as indicações de violência e opressão social são sutilmente expostas. Em *Nove Noites* podemos concluir que Buell

¹⁶ Livre tradução.

¹⁷ Livre tradução.

Quain sofreu algum tipo de opressão que ocasionou seu suicídio, mas outros elementos estéticos enfatizam a violência presente na obra. Primeiramente vejamos o que Ginzburg (2012, p. 30) nos fala sobre a violência presente na literatura, e posteriormente vejamos como estas conceituações são encontradas em *Nove Noites*:

Pesquisa para a elaboração deste livro levaram-me a formular a hipótese de que, em textos que apresentam configurações de violência, no século XX, duas figuras de linguagem tendem a ser recorrentes. Não apenas elas que ocorrem nesses textos, nem é o caso, evidentemente, de dizer que elas ocorrem apenas em textos sobre violência. Porém é produtivo formular uma observação sobre sua recorrência.

Essas figuras são hipérbole e elipse, sua presença está associada a articulação e forma, no que se refere à coesão estética. São ambas figuras que permitem dar concretização sensível a extremos, e é comum que escritores se interessem em trabalhar com a violência como um campo de vivência de limites.

Imagens de excesso são muito comuns em cenas de agressão, como procedimento de intensificação. Elipses aparecem frequentemente em cenas após um ato de violência, sugerindo que foi invadido um terreno aquém do verbal, em que o que está sendo vivido não pode ser expresso adequadamente em palavras.

Hipérboles e elipses serão encontradas no decorrer de toda a narrativa de *Nove Noites*. Assim destacamos dois momentos que contribuem para comprovar a hipótese levantada sobre a obra. Primeiro vejamos como ocorre a hipérbole no romance (Carvalho, 2006, p. 95):

A terceira noite foi um inferno. Fazia um frio do cão e eu não arrumava posição na rede. Qualquer movimento me descobria. Quando o dia raiou, comecei a ouvir um grupo de homens cantando. Eles se aproximavam da casa. Gelei. Aproximavam-se e se afastavam e depois voltavam mais uma vez. Eu tinha certeza de que estavam atrás de mim. Vinham me pegar. Me fiz de morto. Deixei todos se levantarem e continuei na rede, fingindo que dormia. Quando por fim resolvi me levantar, a cerimônia já estava avançada. Tinham pegado o antropólogo. Ele estava coberto de penas, e os índios o carregavam nos ombros até o riacho para um batismo matinal. Era estranho que o estivessem batizando, já que ele fora batizado anos antes. Demorei a entender que ele provavelmente assumira o lugar que reservaram a mim, só para não decepcioná-los. Ele os convencera a não me batizar, temeroso de qual seria a minha reação. Quando o trouxeram de volta do riacho, ele foi cercado por homens e mulheres no centro da aldeia.

Neste trecho vemos parte do relato do jornalista sobre quando esteve na tribo dos Krahô em busca de evidências sobre Buell Quain. Semelhante à citação quase todo o

relato expressa o medo, a indiferença e o menosprezo do visitante para com os membros da tribo. Isso nos revela como *Nove Noites* é marcado pela aversão ao diferente, o comportamento do jornalista nos aponta como a sociedade está indisposta a conviver com o diferente, certamente não a ponto de querer eliminá-lo, mas sim evitá-lo o quanto for possível.

Já no caso da elipse, resolvemos destacar em *Nove Noites* (Carvalho, 2006, p.75) a descrição mais detalhada sobre o suicídio de Buell Quain:

João Canuto o encontrou todo cortado com navalha e ensangüentado. Horrorizado, implorou ao etnólogo que parasse de se maltratar, que não fizesse aquilo, que não morresse. Ficou atônito diante do estado deplorável do jovem americano. Perguntou por que ele estava se cortando, e o tresloucado respondeu que "precisava amenizar o sofrimento, extinguir a sua dor cruciante", já não podia seguir em frente, não tinha cara para chegar a Carolina. [...]

Assustado, João também fugiu. Voltou à fazenda Serrinha em busca de ajuda. Quando retornou na manhã seguinte, acompanhado pelo fazendeiro Balduíno e por outros vaqueiros, encontrou o etnólogo pendurado numa árvore arqueada, sobre uma poça de sangue. "Ele se enforcou com a corda da rede num pau grosso, inclinado, quando os índios fugiram", disse o velho Diniz. Foi enterrado ali mesmo, como havia pedido. Abriam a cova e, depois de fechada, marcaram a sepultura com talos de buriti.

O suicídio de Quain é a questão central do romance, e como já vimos, o núcleo duro do real. Após este ser narrado em detalhes pelo jornalista, utiliza-se a elipse para afirmar que o corpo foi enterrado, reforçando assim a melancolia que acompanha o fato. Devemos considerar que em meio a todos os questionamentos e dúvidas levantados durante a narrativa, e muitas vezes deixados sem resposta, temos certeza de que algo estava errado na vida de Buell Quain, e que apesar de todos os esforços deste para seguir sua vida da melhor forma, algo de muito ruim ocorreu, retirando-lhe a vontade de viver. A elipse enfatiza não apenas a violência que Quain cometeu contra si próprio, mas também o mal misterioso que motivara aquilo.

CONSIDERAÇÕES FINAIS.

Ao fim deste estudo concluímos que os romances *Tristessa* e *Nove Noites* apresentam semelhanças consideráveis, que possibilitaram o desenvolvimento de nossa análise, sem que em momento algum tivéssemos resposta negativa diante das hipóteses levantadas. Devemos ressaltar que enquanto narrativa de resistência, *Tristessa* apresenta um forte apelo social, pois os dramas sociais e dimensões culturais do período em que foi produzido estão fortemente registrados em sua escrita. Em *Nove Noites* observamos a ilação entre aspectos historiográficos e culturais, com base em diferentes temporalidades, a exemplo de certas questões inerentes à história inicial da antropologia no Brasil e particularidades das catástrofes do Século XX e XXI, como é o caso do 11 de setembro estadunidense.

Ao contrário do que possa parecer em um primeiro momento, os elementos historiográficos e autobiográficos encontrados no corpo dos romances estudados estão mais ligados a uma problematização não somente de âmbito formal, mas também epistemológico, pois a (con)usão entre autor e narrador sempre aponta para a relatividade da verdade, para a relatividade de quem constrói o discurso, para a relativização do conhecimento, entre outras possibilidades.

As semelhanças entre as obras serviram sem dúvida de provocação para a elaboração desta pesquisa. Em seus textos tanto Jack Kerouac quanto Bernardo Carvalho falam de um sentimento comum a todos, que é a perda, e o fato de nos depararmos com a morte como uma certeza aterradora. Para além dessa condição seus protagonistas, respectivamente *Tristessa* e Buell Quain, cada um a seu modo, padecem de uma “orfandade transcendental” (FRAGASSO, 1993, p.134), orfandade metafórica, marcada pela tristeza, pelo luto, cujos signos também são signos da ruína. A ruína produz aí grandes significados. Ao trabalhar estes temas, ambos os autores revelaram maestria ao usar a melancolia como efeito estético e diretriz problematizadora.

Em *Tristessa* encontramos a melancolia como marca principal da narrativa. Com as personagens transitando em um ambiente favelizado, marginalizado, desordenado, hostil, decadente, enfim, galgado nas marcas da ruína, onde repartem espaço criminosos, miseráveis e viciados em drogas. As relações sociais estabelecidas entre as personagens giram em torno do uso da morfina, estabelecendo uma constante fuga da realidade, um afastamento melancólico. E, é nesse afastamento melancólico que encontramos a atitude de resistência das personagens diante do mundo que as

marginalizou. Nesse sentido, concluímos que estar apartado, estar recolhido a uma lógica de existência, que não aquela considerada padrão – ainda que *Tristessa*, a protagonista, se mostre indiferente ao fato dessa apartação ser ou não um ato de reação – é o que estabelece na narrativa o caráter de “resistência imanente à escrita” proposto por Alfredo Bosi.

Em *Nove Noites* toda a trama gira em torno de um fato: o suicídio do etnólogo Buell Quain. A narrativa é construída pelo relato de dois narradores, Manoel Perna que relata as nove noites que passou em companhia de seu amigo Buell Quain, e um jornalista que busca descobrir o motivo que levou o etnólogo a cometer suicídio. No decorrer da narrativa são trabalhados o sentimento de perda, a morte como fuga e a transitoriedade do mundo real. Mais do que apresentar uma resposta ao questionamento inicial, *Nove Noites* busca questionar nossa atitude diante do outro, e a subjetividade do mundo real.

Em ambos os casos a morte e a melancolia tomam um caráter belo. Pois tanto em *Tristessa* como em *Nove Noites*, a admiração dos narradores será tomada pelas personagens melancólicas *Tristessa* e Buell Quain, levando os narradores a identificarem-se com estes cada vez mais.

Vale ressaltar que a ideia de perda, que se encontra no cerne da melancolia, sempre foi um aspecto caro à arte. É algo que parece estar intrínseco à própria elaboração da escrita, como que a justificá-la. No entanto, nos dois romances que foram objetos dessa pesquisa essa dimensão, a perda, é uma das principais motivadoras da especulação acerca da existência. Entendemos que essa condição epistemológica espelha, projeta as condições formais organizadoras da narrativa dos dois romances, cujo principal componente reside justamente na autorreflexão narrativa, constituída na (con)fusão entre narrador e autor – e por conseguinte também na (con)fusão entre ficção e história, bem como o encantamento que as trajetórias de *Tristessa* e Buell Quain despertam nos narradores de cada romance.

Os dois textos são narrativas de resistência inerentes à escrita. Isso, por que a resistência não é tema principal dos romances, mas se faz presente na construção das personagens, está intrínseca às especulações que a escrita levanta. Tanto em *Tristessa* quanto em *Nove Noites* encontramos uma força opressora velada, silenciosa, que busca controlar a vida das personagens. Estas por sua vez resistem a essa força opressora pelo afastamento melancólico, e pela morte. Temos assim uma resistência, mas não uma resistência vitoriosa, e sim uma busca por liberdade fadada à derrota.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

BEAL, Sophia. **Becoming a Character: An Analysis of Bernardo Carvalho's Nove Noites**. Luso-Brazilian Review, 2005, v. 42, n.2, p. 134 a 149.

BEAUVOIR, Simone de. **O Segundo Sexo I: fatos e mitos**. 4ª edição. São Paulo: Difusão Européia do Livro, 1970. p 309.

BENJAMIN, Walter. **Magia e técnica, arte e política: Ensaio sobre literatura e história da cultura**. Tradução: Sergio Paulo Rouanet. 3ª Edição. São Paulo: Editora Brasiliense, 1987. 254p.

BIZELLO, Aline Azeredo. Caio Fernando Abreu e Jack Kerouac: Diálogos que atravessam as américas. 2006. 137f. Dissertação (Mestrado em Letras) – Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Porto Alegre, 2006.

BOSI, Alfredo. **Literatura de Resistência**. 1ª ed. São Paulo: Companhia das Letras, 2002.

BRASIL, FUNAI. **Galeria de Foto: história da FUNAI**. Disponível em: <<http://www.funai.gov.br/index.php/comunicacao/galeria-de-imagens/2094-historia-da-funai>>. Acesso em: 13 mar.2014.

BUIN, Yves. **Kerouac**. 1ª ed. Porto Alegre: L&PM, 2007.

CAMUS, Albert. **O Estrangeiro**. Tradução: Valerie Rumjanek. 3ª Edição. Rio de Janeiro: BestBolso, 2012. 110p.

CARVALHO, Bernardo. **Nove Noites**. 2ª edição. São Paulo: Companhia das Letras, 2006.

CARVALHO, Bernardo. **Fiction as Exception**. Luso-Brazilian Review, 2010, v. 47, n. 1, p. 1 a 10.

FOUCAULT, Michel. **Vigiar e Punir: Nascimento da Prisão**. Tradução: Raquel Ramallete 29ª edição. Petrópolis: Editora Vozes, 2004.

FRAGASSO, Lucas. Crítica y melancolia. In: MASSUH, Gabriela; FERHMANN, Silvia (orgs). **Sobre Walter Benjamin**. Buenos Aires: Alianza/Goethe-Institut, 1993, p.126-136.

FRANK, Robert. **The Americans**. 1ª edição. Editora STEIDL UK, 2008. 180p.

FREUD, Sigmund. **O Futuro de uma Ilusão, O Mal-Estar na Civilização e outros trabalhos (1927 – 1931)**. Tradução: José Otávio Aguiar Abreu 1ª Edição. Rio de Janeiro, RJ: Imago Editora. 1996. 304p.

FREUD, Sigmund. **Luto e Melancolia**. Tradução: Marilene Carone. Revista Novos Estudos, São Paulo, 2005, n. 32, p. 130 – 142.

GINZBURG, Jaime. **Literatura, Violência e Melancolia**. 1ª Edição. Campinas, SP: Autores Associados. 2012. 116p.

KEROUAC, Jack. **Tristessa**. Editora Penguin Books, U.S.A, 1992. 96p.

KEROUAC, Jack. **On The Road – Pé na Estrada**. Tradução: Eduardo Bueno. 1ª Edição. Porto Alegre: Editora L&PM. 2004. 384p.

KEROUAC, Jack. **Tristessa**. Tradução: Edmundo Barreiros. 1ª Edição. Porto Alegre: Editora L&PM. 2006. 104p.

KEROUAC, Jack. **Tristessa**. Tradução: Paulo Faria. 1ª edição. Editora Relógio D'água, Portugal, 2009. 108p.

KLIGER, Diana. **Escritas de si, escrita do outro: o retorno do autor e a virada etnográfica**. 1ª ed. Rio de Janeiro: 7Letras, 2007

KRISTEVA, Julia. **Sol negro:** depressão e melancolia. Tradução: Carlota Gomes. Rio de Janeiro: Rocco, 1989. 231p.

LAGES, Susana Kampf. **Walter Benjamin:** Tradução e Melancolia. 1ª edição. São Paulo: Editora Edusp. 2007. 258p.

MANN, Thomas. **Doutor Fausto:** a vida do compositor Adrian Leverkühn narrada por um amigo. Tradução: Herbet Caro. 3ª Edição. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2000. 710p.

MICALI, Danilo Luiz. **A Viagem de Nove Noites Rumo ao “Outro”.** Travessia, n. 03, 2008.

PERREAULT, Guy. **Jack Kerouac:** une conscience de la mort. Voix et Images, v. 13, n 3, 1988, p. 402 a 407.

SONTAG, Susan. **Sobre Fotografia.** Tradução: Rubens Figueiredo. 1ª ed. São Paulo: Companhia das Letras, 2004. 244p.