

Dossiê
Literatura Brasileira
Contemporânea

A fala interminável: As iniciais, de Bernardo Carvalho

Graciela Ravetti | UFMG / CNPq

Resumo: Comentário crítico sobre o romance As iniciais, de Bernardo Carvalho, à luz de conceitos elaborados a partir da leitura de certas linhas da literatura contemporânea na América Latina.

Palavras-chave: Teoria Literária, Crítica Literária, Literatura Brasileira.

As iniciais, romance de Bernardo Carvalho, ensaia uma conexão direta com a fala interminável própria dos grandes projetos literários do século XX, e estabelece assim uma relação entranhável entre a forma e a série histórica. É um romance de sentido fugidivo que narra o estado de dissolução das representações literárias mais convencionais do tempo e do espaço, o que exige paciência do leitor que atende ao périplo do narrador, já desde a dedicatória: “Para A. e D. / quem quer que sejam”. O efeito referencial nulo que provoca tal frase exerce um efeito de esfacelamento do princípio de realidade e revela uma costura irônica do pacto de leitura que destaca as zonas de incerteza e só faz tornar ainda mais clara a distância a que o autor se coloca de uma possível confortável credibilidade. Afinal, o narrador, antes que uma história verossímil, relata o desaparecimento das vozes de autoridade. A(s) história(s) da trama, em díptico simétrico, são quase da ordem de uma pragmática escritural ligada e dependente da oralidade, que

disponibiliza um cenário no qual todos os personagens só estão nomeados por iniciais. A vertigem de comportamentos banais assume uma energia gerativa que se desdobra em perspectivas para ver e forjar o visível, para elaborar e reconhecer códigos que permitam compreender o que se apresenta como um pensar em ação, ou seja, um movimento performático. No lugar do arquivo, a memória toma a forma de uma incessante fofoca que, como uma filigrana, tece incessantes versões de histórias particulares. A única memória que parece prevalecer é a do presente, que inclui o passado imediato; convoca assim um mundo de esquecimento generalizado projetado a um futuro incognoscível para quem nele é lançado. Desprovido de glória, o herói pós-moderno tem à vista a iminência da morte por contágio, nada tem a ganhar e tudo a perder, até seu nome. Os sem nome não pretendem a lembrança, declinam da esperança de uma identidade forte e aceitam com resignação a morte social. As duas partes do romance, o díptico, criam uma irônica tensão antitética que nunca alcança resolução; são dois momentos unidos pelo reverso das histórias contadas na primeira parte, também histórias que se desenvolvem na descontinuidade, na discrepância e na desordem, cuja estrutura temática tudo deve ao acaso da trama rarefeita.

A narrativa contemporânea do tipo da que experimenta Bernardo Carvalho no *As iniciais* toma do monólogo interior, de longa linhagem na literatura ocidental, uma certa feição polimorfa do texto, que, na oscilação entre a confissão testemunhal e o ficcional ostensivo, adota uma tessitura ambígua que resulta do próprio movimento de traçar esse percurso: do singular ao coletivo, do pessoal à inscrição social. Mas, como realizar esse trânsito aparentemente tão pacífico? Se contar o que se viu e se viveu é trair a confiança dos parceiros, as alternativas não podem ser outras que o silêncio e o conseqüente apagamento, de um lado, ou a inscrição na letra, a traição, do outro. Escrever é, ao mesmo tempo que uma recuperação, um plágio; a distância necessária para organizar uma narração qualquer estabelece um nexos que acaba ironizando a voz do outro, pega o tom e o ritmo do outro, desenha, assim, a letra do pastiche, entre o real privado próprio e o escritural público alheio. Trair e copiar ou o silêncio. O narrador diz ter suportado em seu corpo e visto com seus próprios olhos tudo que conta. Arrisca, por isso, a primeira pessoa no relato, dando-se a si mesmo como única garantia do que diz. Ele teve que ver, sofrer, ler, passar pela experiência da perda e do abandono, da solidão e da morte dos outros para poder escrever: uma escrita inteiramente performática. Em certa forma, escrever se assimila a um sacrifício ou, antes, o que se tem é uma narrativa de viagem totalmente marcada por enigmas e acasos que despertam a paranóia do narrador.

Uma escrita assim concebida, com a marca da performance, só pode produzir uma leitura que, por consequência das experiências, em plural, dos limites do suportável, é também performática: o leitor abre o livro e parte para o ato, ou pelo menos assim funcionou para o narrador. A leitura não se apresenta como um agir sem consequências: pelo contrário, força o destino. Esse narrador que diz “eu” quer ver mais, interceptar as mensagens cifradas, os lugares ocupados pela tradição e pelo uso irônico contemporâneo que põe em suspensão as expectativas. Atrás de cada assertiva não há referências reconhecíveis, citações identificáveis ou fichas que a ampare, a não ser, como já foi dito, a perspectiva narradora que se enuncia como “eu” e a dos personagens que só são nomeados por iniciais. Talvez a utilização das iniciais deva-se à crença em que os sujeitos excedem os nomes assim como qualquer limite lingüístico que tenda a classificá-los; eles exorbitam os nomes que os designam.

Este romance é um projeto de narração que ruma, cita, constrói a fala-escrita com elipses e saltos narrativos e, a partir dos imprevistos, os personagens são lançados em perspectivas nas quais o sentido, antes simplesmente dado, revela-se como estando em jogo, como dependente de um tecido mais amplo, o próprio mundo que não facilita significações. Tal estranhamento é, de início e quase sempre, experimentado mais como um instigante vazio de sentido e menos como liberdade de possibilidades. Não se trata evidentemente de um projeto estético para o futuro, apoiado sobre os traços do passado, mas sim da acurada percepção que o narrador tem do outro nele próprio, como se essa descoberta o deixasse com a única opção da arte para enfrentar a força das classificações perversas que prescrevem valores e distribuem posições, que hierarquizam e excluem, que normalizam e estigmatizam. O personagem narrador escreve uma história que deixa clara a crise que questiona a necessidade de pensar em função de gêneros e classificações, que tenta exorcizar o pavor a conviver com os monstros que aterrorizam as vigílias. Fala interminavelmente da impossibilidade de ter certeza sobre os outros e sobre si mesmo, como se de um exercício ascético se tratara, com múltiplas versões. A que assimila, da perspectiva da apatia melancólica, a força da biopolítica contemporânea que emudece os sujeitos até a quase aniquilação; e a contrária, que enfurece os artistas e os leva a tentar amortecer as forças sistematizantes com a exposição dos corpos marcados das vítimas e dos mártires e com a demonstração exacerbada dos afetos e do cuidado de si e dos seres mais próximos.

Os personagens aparecem em geografias distantes e espaços oximorônicos, perambulam por uma série de cenários iteráveis, repetidos em sua

inconsistência, enredados em micro-narrativas contadas por diversas enunciações como versões desautorizadas, mas nem por isso menos verossímeis. Em E., num mosteiro utilizado quase que ilegalmente como sítio de férias e de reunião de amigos, fixa-se um percurso que termina por se subsumir como labirinto de histórias e performances. Nesse espaço estranhado, povoado por rumores insistentes, o advento da peste, na sua nova versão, sexualizada, de epidemia moderna, evoca projetos de estudos corporais e as exigências de um cuidado terapêutico, a valorização dos afetos e a necessidade de amor, apesar da quase impossibilidade de compromisso. A doença desafia, ao mesmo tempo, as leis naturais e as do sistema jurídico, e o corpo aparece como espaço de combate entre o desejo e a experimentação com o químico farmacológico; é também um limite claro que tira do homem as ilusões banais e o transforma em um fora da lei, o constrange ao isolamento “encantado”. Dar conta da doença é também um ato de traição aos mortos e aos sobreviventes que vivem com a culpa de não terem sido abatidos. *As iniciais* transita a representação trágica e séria da vida cotidiana carregada das ressonâncias da fatalidade que a doença anuncia e a dramaticidade do espetáculo da vida presa aos remédios, o que confere densidade e profundidade temporal e espacial ao jogo das relações prosaicas.

A vida para o espetáculo é a obsessão do personagem M., que tudo quer filmar e fotografar, mas, não se pode esperar nenhum tipo de reflexo ou registro testemunhal já que antes, M. monta a cena e a realiza como um performer, cenas que serão repetidas na forma prevista. Se essas ações atribuídas a M. fossem alçadas a analogias da própria organização do romance, poderia se perguntar: que se repete no *As iniciais*? Não são relatos primários, cenas de origem como as psicanalíticas nem fragmentos capazes de prestar contas da formação do homem em tanto que ser racional e de palavra. É mais um deixar se levar por algo que supera a consciência e a razão e que parece conduzir a um saber inoperante, inútil e fatal. O pessimismo e a negatividade justificam-se pela nítida percepção do interior das coisas e dos seres. Bernardo Carvalho, neste e em outros romances, escreve e reescreve, com insistência, outros relatos primários que não os freudianos, que se instalam como matrizes de definição de subjetividade e instauram uma cena: a ambigüidade do desejo, a impossibilidade de estabelecer relações que, além de confraria de pares, seja um relacionamento, a indiferença às armações sociais convencionais, o abrupto aparecimento de comportamentos ancestrais (indígenas) no meio da modernidade urbana, as narrativas de viagens ao encontro da experiência e a paranóia como impulso sem freios de conferir sentido a tudo.

Esse modelo irá deslocando-se, transformando-se nos diversos romances do autor. Não é a família e seus distúrbios a que aparece aqui como fantasma e sim uma comunidade em permanente entropia. Catacrésico, este romance realiza a inscrição violenta, abusiva, de um sentido que não possuía ainda apoio material na própria língua.

O narrador, com seu olhar de fora, observa o círculo do entorno do escritor consagrado que está preparando seu testamento mediático, e os que compõem o círculo dos escolhidos estão felizes de serem incluídos no diário interminável que o moribundo M. está escrevendo. A trama romanesca, com uma dobra um tanto quanto brusca, não tende a um desenlace que sature o espaço aberto entre o ser e o dever ser, ou seja, não reconcilia o indivíduo com o mundo à sua volta, o leitor não pode esperar restituição da verdade dos fatos. O único que se pode reconhecer é a organização temporal e espacial dos acontecimentos e o nomear – catacrese – das formas de manipulação e domínio. A narração põe em evidência as técnicas utilizadas na sociedade no plano do sentido, reconhece que descobrir o caráter de versão de uma história e colocá-las em contraste e convivência com outras tem o efeito de desestabilizar as certezas, embora todos esses procedimentos não signifiquem, por si mesmos, formas de chegar a alguma verdade da história.

Primeira parte: A

Como as bombas caem do outro lado do mundo, e o mundo deste lado está parado, desértico, calmo, o jornalista que narra viaja para visitar seus amigos, especialmente para passar uns tempos com um grupo nucleado por T. que, numa igreja rústica do século XVII, tinha instalado um suposto centro cultural. O espaço em E. (Europa?) faz as delícias dos turistas, ludibriados pelos amigos aí reunidos. E. conserva grandes lembranças históricas monumentalizadas; parece ser a pátria das artes com seus edifícios que concentram o tempo histórico e acenam para os principais feitos lendários que subsistem ainda na conversa social. T. tinha alugado uma igreja quase em ruínas, por um preço irrisório, com a condição não só de restaurá-la, mas de fazer um refúgio de artistas do diminuto mosteiro, localizado no alto de um morro com vista para o mar. Nesse espaço, além da indiferença dos estrangeiros aí reunidos pode se exercer um novo olhar não conquistador, um assentamento irônico. Sob o pretexto do encontro criativo, T. estimulava os amigos que lá se hospedavam a registrar suas passagens pelo mosteiro numa revista que publicava a cada ano. O texto que o narrador escreve para esse objetivo foi traduzido e é um dos poucos vestígios que restaram daqueles dias. Já o texto que o leitor

tem em mãos é um texto declaradamente autobiográfico, afirma o narrador. No conjunto, trata-se de uma escrita de resistência à narrativa própria do romance totalizador condicionado por esquemas conhecidos, esperáveis da forma do romance tradicional. Aquele texto que ficara como único vestígio, o texto que o narrador conta que escreveu para satisfazer o desejo de T., era a história de uma mulher que, como um Judas involuntário, fora obrigada por seus algozes a servir de isca para que o amante caísse também nas mãos de seus captores. Essa micro-narrativa, incrustada sem mais nem menos no fluxo da narrativa, lembra as tantas histórias contadas pelas vítimas de regimes violentos quando os detidos-desaparecidos eram obrigados a ações semelhantes. Mas nada é observado pelo narrador sobre esse particular no quadro de destruição aí evocado, fica como uma narrativa a mais que, aparentemente, não concerne à vida ou aos interesses do narrador.

Já o texto que o leitor lê é autobiográfico, afirma o narrador, não passa de um pastiche, de uma paródia das páginas e mais páginas do diário que M. escrevia incessantemente na sacristia. No meio de todas as mortes futuras, se considerado o presente da narração do romance, mortes passadas se dimensionadas pelo tempo da leitura, o ato de escrever esse testemunho pastiche do escrito tenaz de um morto é uma forma de documentar o futuro, feito um pária compilando sobras em meio ao aniquilamento generalizado. O leitor fica sabendo, graças aos saltos antecipatórios, que M. morrerá um ano e meio depois da estada do narrador e seu amante no mosteiro da ilha; M. e G., também serão vítimas da doença, e com isso a vida do narrador, segundo sua própria afirmação, acabará também. Pelo menos a vida como ele a tinha imaginado, as ilusões e projetos, o sentido que ele podia dar às coisas. Ele, o narrador, diz que só depois da morte de M. conseguiu publicar seu primeiro livro, só depois da morte ter interrompido o diário que M. escrevia interminavelmente. É como se um tipo de elo sobrenatural os tivesse unido, um pacto sinistro, como se os seus livros fossem a herança que ele lhe tivesse deixado, ao preço do narrador perder a própria vida também. Mas, ao que se sabe pela narração, não fora essa a primeira vez que alguém precisou morrer para que ele pudesse escrever. Destacava Hanna Arendt o valor epistemológico da experiência, numa época de ausência palpável de universais do pensamento onde a narrativa adquire uma importância capital sendo que, para Arendt, a experiência é tanto o ensaiar, o pôr à prova, o testar, quanto a provação que permitem uma melhor compreensão das coisas.¹ A doença e a morte assombram

1. LAFER, 2007.

todas as passagens e personagens como a experiência da fronteira intransponível para o conhecimento.

A experiência que perpassa o texto de Bernardo Carvalho passa pelo indizível e o irrepresentável e cria uma realidade virtual em permanente autodestruição pelo constante desejo de dar conta da complexidade do percebido do mundo e de manifestar a compreensão da História como um círculo sem começo nem fim, mas cuja inteligibilidade depende da condição de narratividade de todo saber. Passa também pela memória do que cada um fez e conseguiu narrar para si mesmo e para os outros. Como afirma Juan José Saer em vários de seus escritos, a percepção do mundo é da ordem do precário que, para existir, deve ser atualizado constantemente, ainda num cenário de pura catástrofe. O tipo de relato da contemporaneidade, em si mesmo, quando pretende realizar a passagem da experiência dos fatos da vida, o faz objetivando o trivial e banal da existência e encontra precisamente nessa aparente futilidade a profundidade da experiência pessoal, solitária e em contato, coletiva e comunitária, seja do tamanho que for essa comunidade estreitamente circunscrita: confraria, grupo de amigos, colegas de ação, nação, mundo.

No caso específico de M., foi em parte graças ao mundo que ele criou em seus romances, no qual os amigos se tornavam personagens, que ele acabou conhecendo C., seu amante por um tempo, a quem escreveu uma carta de amor, antes mesmo de conhecê-lo, depois de terminar de ler um livro que ele publicara, mas de quem ele já tinha indícios de sua vida pela ótica das ficções de M. Como se no livro de M. se encontrasse arquivada a performance de sua própria vida, o narrador de *As iniciais* disse haver confundido autor com narrador e, por isso, a paixão por C. talvez se devesse, banalmente, ao estilo mistificador da ficção de M. O texto, o pastiche que o leitor tem na mão, acaba sendo, segundo o narrador, uma espécie de provocação, a única reação possível a essa regra diabólica pela qual se tira dele o que já tinha em troca do que almeja. Acabada sua vida de experiências concretas, começou para ele a vida da escrita que tem que acender, sim ou sim, a chama da performance para não se tornar um museu onde os mortos vivem uma vida de simulação e artifício.

O que fascinava nos livros de M. era justamente a idéia de autobiografia, de fazer do texto uma transferência vital, dada a importância que ele atribuía à sua própria vida. O quanto seus romances tinham de autobiográficos, embora recheados de mistificações, também os diários tinham de ficção e artifício. M. Recriava o mundo, reorganizava tudo à sua volta, sem descartar o lastro trágico

associado, sem que ninguém pudesse saber ao certo qual a funcionalidade narrativa desse mecanismo que M ensaiava até a própria aniquilação.

O narrador, aparentemente por engano, recebe, durante sua permanência no mosteiro, uma caixinha de madeira com quatro iniciais toscamente entalhadas a canivete na tampa. Esse objeto chega a obcecá-lo no sentido de querer encontrar a resolução do enigma: que significam essas iniciais? Estavam dirigidas a ele ou chegaram por um erro? No entanto, deve concluir que, para esclarecer o mistério que tanto o perturba, teria que assumir o papel da pessoa a quem tinha sido enviada a tal caixinha de madeira com as quatro iniciais. A mensagem, assim, produz o receptor; o objeto faz coisas no mundo já que muda a vida de quem o recebe. Até o fim de seus dias, o narrador levará consigo a caixinha e não poupará esforços por desvendar o segredo.

No episódio relativo a B., outro dos convivas no mosteiro, se narra que ele fora um mágico de renome internacional cujo pecado maior tinha sido cometer um erro fatal, diante de uma platéia de centenas de pessoas, quando da performance de um de seus truques mais celebrados. Esse episódio lembra o romance *A ocasião*, de Juan José Saer no qual o personagem Burton/Bianco, também às voltas com o nome próprio, afirma ter poderes excepcionais que o fizeram famoso na Europa do século XIX até que, durante um dos seus frequentes espetáculos, “a camarilha positivista” consegue ridicularizá-lo e, a partir de então, perde o dom.

A lógica que o narrador não entende é: há alguma coisa tão importante que não possa ser repetida? A verdadeira mágica, segundo C. lhe explica, só podia surgir das falhas e nunca das fórmulas. Quanto a qualquer explicação, quem não entendeu na hora, no ato, depois também não existe possibilidade de explicação possível. Ao tomar o caminho da não explicação, B., o mágico, tinha não apenas jogado toda a carreira por água abaixo, mas também assinado sua condenação ao silêncio. Nunca mais se apresentaria como mágico e nunca mais abriria a boca, como o personagem Burton/Bianco do romance de Saer, e esse tinha se tornado no ato mais radical para aquele homem. M. ficara encantado ao entender o que havia acontecido, fascinado com aquele homem disposto a sacrificar tudo em nome da verdade, uma verdade contra as fórmulas e as aparências mas que apesar de sua condição de óbvio não podia ser repetido. M. disse que havia por fim entendido que o óbvio não pode ser dito, nunca, que a verdade do óbvio é potente demais para ser repetida ou explicada, que o óbvio será sempre um ato puro e incompreensível, condenado à inverossimilhança das explicações. O encontro com

o mágico tinha levado M. a só escrever o que não pudesse ser explicado, daí seus livros parecerem tão óbvios. Afinal, a literatura é justamente o que não pode ser explicado, o contrário do jornalismo, de donde provém a sedução que exercem as versões diferentes da mesma história.

As iniciais são nomes truncados cuja precariedade impossibilita ou pelo menos obstaculiza a representação e a explicação, mas também convidam a imaginação a iniciar um novo representante. São também nomes minguantes assim como a narração o é. Como o personagem R. M., que especula sobre um tipo de fabulação que denomina “minguante”. A fabulação minguante, além de servir como uma analogia formal da própria narrativa de Carvalho, funciona como uma catacrese de estratégias discursivas que por um lado imitam o poder discriminatório que produz situações de anomia e, por outro, parodiam essa mesma energia negativa que reifica os sujeitos na sociedade extra letra. Já no caso da paródia escritural praticada neste romance, os sujeitos personagens repetem em outra clave o sacrifício do nome. A própria ficção é uma forma sem referência reconhecível, uma catacrese que faz frente à vontade de poder de subsumir a expressão artística a um conceito inequívoco assim como também performatiza o papel estratégico de analogia, espécie de *imitatio* paródica, que a arte desempenha para o reconhecimento dos estratagemas que o poder ensaia para o domínio.

A iminência da morte muda o significado de tudo, o que era bem podia passar por mal, o complexo por simples e o lógico por ilógico. No fundo, a fabulação minguante consistia em reproduzir em forma literária o poder que a morte tem para provocar um tumulto político, tornar insignificantes todas as palavras e as tramas para usurpar e inverter o poder hegemônico com o livro. E M., tomado pela doença, provava uma experiência semelhante com o próprio corpo. Seu estado físico ameaçava o significado de todo o resto, uma vez que era ele, com seu diário, que parecia dar sentido ao que o rodeava, a começar pelos próprios convidados, incluído aí o narrador.

Segunda parte: D

Proliferam versões da história de D., supostamente o maior pintor de paisagens que teria passado pela casa, fabulosa, onde transcorre a reunião que é o cenário onde se desenvolve a narração da segunda parte do díptico; ele estaria buscando uma cura da arte. Seus quadros, segundo algumas versões, mostram

grandes cidades e os campos reflorestados. Parece que, na primeira crise, quando foi internado, tinha saído pelos campos, pintando a própria grama de verde e retocando as árvores. Há sérias discrepâncias entre as interpretações criadas a partir dessas informações que correm entre fofocas e a maior ou menor confiabilidade da voz que conta a história no romance, base movediça da própria autoridade da narrativa, enquanto provedora de sentido e estabilidade.

No fundo, ninguém pode lembrar de nada, nunca, tudo é matéria irrelevante. É penoso para quem quer ser lembrado. Mas para quem quer ser esquecido, como o narrador, tudo passa a ser mais fácil. Como um traço de longa duração, na obra de Bernardo Carvalho ocupa um lugar especial em seu imaginário e em suas reflexões uma reativação bastante misteriosa da questão indígena. No *Nove noites* e no *As iniciais* um saber de índio, em conflito com um saber leigo e um saber antropológico, encontra uma encruzilhada onde se formam e se transformam os olhares que situam e oferecem um ponto de vista que de temático transforma-se em estrutural e dão sentido a esse todo exausto que é o romance, que a essa altura assume um certo tom de relatos de autoctonia.

Na festa, a antropóloga fala sobre os índios I., que não tinham nomes próprios, salvo na relação social ou familiar, fora das quais não podiam ser chamados, portanto, só podiam ser conhecidos dentro de um contexto comum. Haveria vários sistemas identitários em cada grupo. O conjuntural – de baixo, o presente – e o oficial – de cima, intemporal ou anacrônico – e, permeando os dois sistemas, o legal e o sanitário. Esses índios não têm nome próprio, só um nome de circunstância, e eles podem nem saber qual é. O próprio sistema de comunicação e as relações de nomeação lhes ensinam que não podem sobreviver sozinhos, porque isolados eles simplesmente não existem. A singularidade já implica a alteridade do olhar alheio que determina. Com a chegada dos brancos, os padres batizaram os índios, mas eles só usavam esses nomes em suas relações com os padres, porque entre eles os índios continuavam sem nome próprio, com seu próprio sistema de nomeação. O narrador faz no livro o mesmo que a antropóloga explica sobre as relações de nomeação indígena.

No mundo racionalizado, onde tudo é sistema e convenção, onde aparentemente não há mais lugar para o erro e o inesperado, é a sugestão da morte que mata. Para acabar com o capitalismo, por exemplo, só bastaria decretar a sua morte, que provocaria a entropia. Porque mesmo num mundo de pura sugestão, a morte continua sendo a única verdade, o que resta, o que não pode ser controlado por nenhuma razão ou sistema. E se as pessoas como os índios a quem

a antropóloga se referia não tinham nome a não ser na boca dos outros, ele e seus amigos também só existiam no que contavam deles, e que era sempre diferente. Assim, a voz da antropóloga é o verdadeiro desfecho que oferece um duplo ficcional para dar consistência a um artesanato escritural. Como fará em *Nove noites*, Bernardo Carvalho parece costurar um passado indígena como uma história infantil cuja força emergente dá aos dois livros uma teleologia formal e ideológica, apenas dissimulada pela astúcia irônica que acaba relegando a força formal um passado atávico em perfeita falta de sintonia com o presente da narração; a força de uma descoberta brusca que lembra o desenlace de *Nove noites*: afinal, são os mortos os que falam pelo corpo (voz) dos vivos, as formas e os sentidos persistem e retornam ao mundo dos vivos para comandá-lo.

O final manifesta-se desligado de todo acabamento, de todo encerramento, produzindo mais uma tensão. Para não domesticar a alteridade, as iniciais em lugar de nomes completos parecem designar a auto-compreensão de que o sujeito e os lugares com nomes subjetivados não têm outra imagem de si que a que lhes atribuem os outros. A única forma de enxergar a si mesmo é saber como o outro o vê. A antropóloga, que aparece só no final do livro, de relance, é mulher de memória e, portanto, de saber. Depois de terem ouvido os nomes vindos dos outros e de usá-los, começa a história pessoal e sua inscrição na teia de relações inter-pessoais.

D., que o narrador sabe que na verdade é A., também conta uma história. É a do jovem que sem nenhuma tristeza aparente, resignado, anda pelo deserto australiano portando uma mochila cheia de remédios para se manter vivo. E fica em aberto a pergunta que o narrador com tanta convicção quer fazer, a única pergunta pertinente, a que de fato não se formula no romance e por isso mesmo se torna ainda mais pungente, por deixar visível o invisível, o sentido que escapa e a carga de ambigüidade, a voz narrativa que abdica de dar o desfecho definitivo. A pergunta sobre o significado da caixa com iniciais gravadas na tampa, que o narrador guarda e leva sempre consigo como um talismã, fecha o engenhoso mecanismo narrativo. Afinal, um romance que começa em P. (Paris?) termina com Índios sem nomes próprios e homens que andam sem rumo pela terra baldia, em um tempo finito e irreparável, marcados pela desolação indiferente, presos à doença e a certeza da morte iminente. Que outra coisa que um irônico e resignado traçado pode ser compatível com as contingências concretas de um mundo insensível e complacente que se enxerga com dificuldade e de maneira lateral nas entrelinhas do romance?

Resumen: Comentario crítico sobre la novela As iniciais, de Bernardo Carvalho, de acuerdo con conceptos elaborados a partir de la lectura de ciertas líneas de la literatura contemporánea en América Latina.

Palabras-Chave: Teoría Literaria, Crítica Literaria, Literatura Brasileña.

Referências Bibliográficas

CARVALHO, Bernardo. *As iniciais*. São Paulo: Companhia das Letras, 1999.

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

LAFER, Celso. Experiência, ação e narrativa: reflexões sobre um curso de Hannah Arendt. *Estudos Avançados*, São Paulo, v. 21, n. 60, maio/ago. 2007.

SAER, Juan José. *La ocasión*. Madrid: Ediciones Destino, 1987.