

PONTIFÍCIA UNIVERSIDADE CATÓLICA DE MINAS GERAIS
Programa de Pós-graduação em Letras

ARTIMANHAS DA ENUNCIÇÃO:
uma análise de **NOVE NOITES** de Bernardo Carvalho

Mônica Maranhão Fagundes Fernandino

Belo Horizonte
2009

Mônica Maranhão Fagundes Fernandino

ARTIMANHAS DA ENUNCIÇÃO:
uma análise de **NOVE NOITES** de Bernardo Carvalho

Tese apresentada ao Programa de Pós-graduação em Letras da Pontifícia Universidade Católica de Minas Gerais, como requisito parcial para a obtenção do grau de Doutor em Literaturas de Língua Portuguesa.

Orientação: Professora Doutora Lélia Maria Parreira Duarte

Belo Horizonte

2009

FICHA CATALOGRÁFICA

Elaborada pela Biblioteca da Pontifícia Universidade Católica de Minas Gerais

F363a Fernandino, Mônica Maranhão Fagundes
Artimanhas da enunciação: uma análise de Nove Noites de Bernardo de Carvalho / Mônica Maranhão Fagundes Fernandino. Belo Horizonte, 2009. 195f. : Il.

Orientadora: Lélia Maria Parreira Duarte
Tese (Doutorado) - Pontifícia Universidade Católica de Minas Gerais. Programa de Pós-Graduação em Letras.

1. Literatura brasileira – Crítica e interpretação. 2. Análise do discurso. 3. Intencionalidade (Filosofia). 4. Atos de fala (Linguística). 5. Imaginário. 6. Carvalho, Bernardo, 1960- . Nove noites. I. Duarte, Lélia Maria Parreira. II. Pontifícia Universidade Católica de Minas Gerais. Programa de Pós-Graduação em Letras. III. Título.

CDU: 869.0(81).09

ARTIMANHAS DA ENUNCIÇÃO:

Uma análise de **NOVE NOITES** de Bernardo Carvalho

Tese apresentada ao Programa de Pós-
graduação em Letras da Pontifícia
Universidade Católica de Minas Gerais

Belo Horizonte, de 2009.

Prof. Dr. Biagio D'Angelo – PUC-SP

Prof. Dr^a Maria Zilda Ferreira Cury – UFMG

Prof. Dr. Hugo Mari – PUCMinas

Prof. Dr^a Márcia Marques de Moraes – PUCMinas

Prof. Dr^a Lélia Lélia Maria Parreira Duarte – PUCMinas – orientadora

A Júlio Fagundes Vargas, meu pai, que acaba de partir, e
a Júlio Fernandino Bossi de Pinho, meu neto, que acaba
de chegar.

Agradecimento

Agradeço especialmente à Prof^ª. Dr^ª Lélia Maria Parreira Duarte, pela orientação rigorosa, minuciosa, dedicada e prestativa.

Devo um muito obrigado também especial ao Prof. Dr. Hugo Mari e à Prof^ª. Dr^ª Márcia Marques de Moraes pelas leituras tentas e pelas sugestões proveitosas por ocasião do exame de qualificação.

Agradeço igualmente a CAPES e a FAPEMIG por terem financiado esta pesquisa.

Toda linguagem é um jogo,
Todo escritor um jogador,
Joga tão intensamente que
Joga com a própria arte.

RESUMO

Este trabalho analisa **Nove Noites**, romance de Bernardo Carvalho, focalizando principalmente dois aspectos. O primeiro consiste no fato de a narrativa se estruturar através de um processo de enunciação em que se evidenciam os atos de fala, ou seja, a ação que se pratica ao dizer algo e os efeitos de sentido gerados por essa estratégia, dentre os quais se ressalta a intencionalidade do discurso. O segundo relaciona-se ao fato de essa forma de estruturação destacar a insustentabilidade da linguagem como recurso de reprodução dos fatos e a impossibilidade de se captar uma diferença explícita entre o discurso ficcional e o jornalístico.

Palavras-chave: Enunciação. Atos de fala. Intencionalidade. Discurso ficcional e jornalístico.

ABSTRACT

This study analyzes Bernardo Carvalho's novel **Nine Nights**, focusing on two main points. The first consists of the narrative structure being formed through an enunciation process in which the speech acts (i.e., the action practiced when something is said and the effects of meaning generated by that strategy, among which most notably the intentionality of speech) are made evident. The second concerns the fact that this narrative structure emphasizes the incapacity of language to faithfully reproduce reality, and the impossibility to capture an explicit difference between fictional and journalistic discourse.

Key words: Enunciation. Speech acts. Intentionality. Fictional and journalistic discourse.

LISTA DE FIGURAS

FIGURA 1 Museu Nacional	129
FIGURA 2 Buell Quain nos jardins do Museu Nacional	130

LISTA DE SIGLAS

E.U.A.- Estados Unidos da América

LET- Laboratório de Estudos de Transicionalidade

PUC-SP- Pontifícia Universidade Católica de São Paulo

USP- Universidade de São Paulo

SUMÁRIO

1 APRESENTAÇÃO.....	12
2 ENUNCIÇÃO: É EGO QUEM DIZ EGO	20
2.1 A insustentável leveza da palavra.....	20
2.2 Interação e ação na constituição do SELF.....	25
2.3 O ato de dizer o enunciado	42
2.4 Os efeitos sobre o destinatário.....	58
2.5 Direcionalidade e intencionalidade	80
3 ENTRE A REALIDADE E A IMAGINAÇÃO	117
3.1 Literário & Informativo	117
3.2 Espelhando a realidade	125
3.3 Montando o quebra-cabeça.....	139
3.4 Desnudando o ato de fingir.....	161
4 COMO SE FOSSE POSFÁCIO	178
REFERÊNCIAS	185

*Assim, o livro não é mais do que um meio de trapacear abertamente;
daí o compromisso rascante que o desequilibra, o entrechoque de
artifícios em que a experiência se perde, pois as histórias continuam
sendo histórias. (BLANCHOT, 2005, p. 311)*

1 APRESENTAÇÃO

Ao decidir realizar este trabalho, eu pretendia analisar as artimanhas utilizadas por **Nove Noites**, de Bernardo Carvalho (2002), para compor uma narrativa em que se destaca um procedimento especial de enunciação. Pretendia averiguar os efeitos de sentido gerados por esse processo, por mais contraditório que isso possa soar, visto que não parece possível um texto ser composto de outra forma. Afinal, segundo Ducrot, a enunciação consiste

em um acontecimento constituído pelo aparecimento de um enunciado. A realização de um enunciado é de fato um acontecimento histórico: é dada existência a alguma coisa que não existia antes de se falar e que não existirá mais depois. É esta aparição momentânea que chamo ‘enunciação’. (DUCROT, 1987, p. 168).

Ainda que seja clara, tal concepção envolve muitas polêmicas, pois a enunciação é um processo que envolve diversas complexidades. É possível tomar o termo como uma referência à simples emissão oral ou escrita, além de remeter igualmente para todo um processo de interação entre sujeitos, o qual se pode realizar em níveis diversos, fato que para a análise de um texto literário assume importância.

Ignorando a extensão das polêmicas com as quais me depararia, só durante o trabalho tive consciência de que a diversidade semântica seria apenas um dos terrenos pantanosos em que me embrenharia. Delimitei a área de minha pesquisa e tomei como base desse estudo a teoria do Efeito Estético de Wolfgang Iser e a pragmática da Análise do Discurso. Entretanto, conseguir equilibrar ou dosar a função e os limites de aplicação de cada uma dessas áreas foi difícil. Minha tendência era deixar-me levar pelas teorias da lingüística, pois quanto mais me aprofundava na pesquisa, mais claro ficava o quanto é tênue o limite entre o literário e o não-literário. Não que ignorasse as marcas de um texto poético, mas porque percebia que a insustentabilidade é inerente à palavra, seja ela recurso literário, informativo ou científico. E mais, por perceber que essa idéia não só perpassa, mas orienta toda a narrativa de Bernardo Carvalho.

Para analisá-la, recorri especialmente à leitura de Benveniste, Searle, Maingueneau e a outros filósofos, estudiosos e professores que, mesmo não sendo citados, foram de grande valia para minha formação. A partir desses autores pude fazer um estudo mais detalhado das leis que regem o discurso escrito, dos componentes da leitura, das relações que se estabelecem entre locutor e interlocutor, das dimensões dos pressupostos e dos subentendidos e dos

recursos utilizados para apresentar o texto como um jogo. Tive acesso ao estudo de Austin (1990) sobre os atos de linguagem, através dos quais o estudioso critica o que chamou de falácia descritiva, erro segundo o qual a função essencial e até única da linguagem seria representar os estados do mundo. Para ele, a linguagem assume uma função ilocucional que se refere ao fato de uma enunciação apresentar o conteúdo proposicional, ou seja, um valor descritivo dos estados do mundo, mas também uma força ilocucional, que consiste no tipo de ato praticado pelo falante e em como esse ato é recebido pelo destinatário. Além disso, em um contexto que extrapola o lingüístico, a enunciação envolve também uma ação perlocucional, que consiste no fato de provocar um efeito no alocutário.

Tal concepção abriu diversas direções para o estudo do processo de enunciação da linguagem verbal, algumas das quais serão abordadas neste trabalho. Digo algumas, consciente de que de fato existem dezenas de tentativas de classificar os atos de linguagem, os elementos que o constituem e os efeitos gerados por cada um deles. Todos os estudiosos consultados deixaram claro o quanto é árdua essa tarefa e que, na verdade, quanto mais se estuda um aspecto mais se percebe a impossibilidade de um consenso, ainda que todos dialoguem entre si de alguma maneira.

Mainueneau (1989) destaca que a atividade discursiva é supostamente regida por uma deontologia complexa, suspensa à questão da legitimidade, o que implica que falar e mostrar que se tem o direito de falar da maneira como se está falando são situações inseparáveis. Isso sugere que a enunciação é governada por princípios conhecidos pelos interlocutores que os reivindicam para agir um sobre o outro. Nesse sentido, tal atividade está relacionada às regras do jogo, mais especificamente à própria dinâmica da partida, sua dimensão agônica.

Isso faz a diferença, pois existem regras que independem da atividade que regulam, tais como as do trânsito, e existem aquelas que se constituem no intercâmbio da atividade, caso das regras do discurso. Assim, para esse autor, a linguagem revela-se como uma instituição que permite realizar atos que só adquirem sentido através dela, já que as regras que a governam são estabelecidas no momento da execução da atividade. Se isso é verdade, o ato de enunciar passa a ocupar um lugar de destaque em relação ao enunciado, o que é enfatizado por Bernardo de Carvalho, em **Nove Noites**.

Seguindo essa linha de pensamento, Mainueneau (1989) considera a leitura como ritual enunciativo, o que pode alterar a forma de abordar um texto, muito mais do que se imagina. Tal concepção diferencia-se, por exemplo, da romântica, que privilegia a visão pessoal do autor ou a de um sujeito coletivo como critério de classificação do texto, ou da

realista, que privilegia o enunciado como dado importante nesse processo, relegando a segundo plano os rituais discursivos da instituição literária. Seguidor do pragmatismo, esse autor, assim como outros da mesma área de conhecimento, não concebe a linguagem apenas como um meio de expressão de pensamento ou de transmissão de informação, mas como uma atividade que modifica uma situação, levando o outro a reconhecer uma intenção pragmática.

Sob essa ótica, o processo de enunciação assume importância na análise do texto, principalmente o literário. Para os estudiosos, as leis do discurso devem se aplicar a esse nível de comunicação, ou seja, a um romance, por exemplo, mesmo que enunciador e co-enunciador, na verdade, não interajam. O leitor não pode interferir na construção literal de um texto já publicado, quando a ele tem acesso, o que não impede que mesmo assim as obras constituam um ato de enunciação.

Afinal, literatura é discurso e a leitura é um ritual baseado em princípios de cooperação entre os participantes de um processo enunciativo cuja instância apropriada não é o enunciador, mas o par formado pelo locutor e pelo interlocutor, o enunciador e seu co-enunciador. O “eu” não passa de um correlato do “tu”; o presente da enunciação não é apenas o do enunciador, mas o compartilhado na interlocução. A interpretação dos enunciados não é vista como uma disposição de unidades dotadas de sentido que bastaria identificar e combinar, mas antes como uma rede de instruções que permitem que o leitor construa seu sentido ou que perceba a impossibilidade de fazê-lo, o que não deixa de ser uma interferência. Para Maingueneau (1989), ao compor seu enunciado, o locutor, antecipando as reações do outro, esforça-se por controlar uma interpretação que, de fato, jamais pode dominar por completo.

Todavia, ao analisar o processo de enunciação do romance **Nove noites**, de Bernardo Carvalho (2002), pretendia eu ir além dessa abordagem. Meu objetivo era estudar os efeitos de sentido gerados pelo fato de o romance estruturar-se através da tentativa de captação de uma enunciação. Assumindo a primeira pessoa, o narrador compõe uma correspondência e uma autobiografia, mesmo não sendo esses gêneros pertinentes aos objetivos por ele referidos. Percebi que a enunciação não envolvia apenas a comunicação entre a obra e seu destinatário, mas era usada como estratégia pelo autor para jogar com os pressupostos e subentendidos da atividade discursiva.

É preciso destacar que nesse contexto temos uma situação diversa de uma conversa, em que o destinatário presencia a emissão do enunciador, ou de um texto jornalístico, em que a leitura visa à captação de uma informação no menor tempo possível. Na verdade, o texto literário pode ser retomado, e comumente o é, várias vezes pelo mesmo leitor, em tempo e

contexto espacial, histórico e social diverso, o que pode parecer um complicador para a análise do processo de enunciação. Todavia isso só enriquece o processo, pois esse texto, especialmente o que não é totalmente submetido aos imperativos de um determinado padrão estético ou mercadológico, apresenta um excesso em relação às expectativas do leitor e cria assim uma situação *sui generis*.

O texto literário é uma espécie de armadilha que impõe a seu leitor um conjunto de convenções que o tornam legível. Faz esse leitor entrar em seu jogo de maneira a produzir através dele um efeito pragmático determinado, a fazer seu macroato de linguagem ser bem-sucedido. Reciprocamente, o leitor deve postular que o autor respeite um certo número de regras para poder decifrar. (MAINGUENEAU, 1996, p. 39)

Nove Noites condiz com essa concepção de Maingueneau (1996), ao revelar um narrador que brinca com as convenções tácitas que regem o discurso, ao fazer do ato narrativo um jogo e convocar como parceiro o leitor. Essas normas não são comparáveis às que regem a gramaticalidade das frases, são uma espécie de código de bom comportamento dos interlocutores e estão, para Maingueneau, ligadas ao princípio de cooperação, de pertinência, de sinceridade e às leis de informatividade, de exaustividade e às de modalidade. São normas que devem ser respeitadas pelos participantes de um intercâmbio verbal, que, assim como qualquer outra atividade social, apóia-se em um contrato, logicamente variável de acordo com o gênero do texto.

Esse contrato tácito surge naturalmente, é uma espécie de acomodação do leitor ao texto com o qual dialoga. A partir de uma determinada postura do narrador, o leitor reorganiza sua participação na atividade, pois isso não é algo que pode ser inscrito anteriormente nem que pode ser perpetuado e aplicado a outras situações. O contrato vai se compondo e se decompondo à medida que a leitura vai fluindo. Não existem regras obrigatórias ou inconscientes, mas alguns comportamentos que são mais ou menos freqüentes em várias ocasiões. Apoiando-se nas observações de Grice e de Kerbrat-Orecchioni, Maingueneau discute esses princípios mais gerais e algumas leis mais específicas, a partir das quais analisamos **Nove Noites**.

Focalizei justamente o fato de esse romance estruturar-se por meio de frases banais, cuja produção estética e cujos efeitos de sentido são gerados pela situação em que foram enunciadas. Uma mesma proposição é inserida em diferentes contextos lingüísticos, o que gera uma estrutura circular em que o enredo, girando sobre si mesmo, avança lentamente como em uma espiral. Essa repetição vai abrindo as possibilidades de construção de sentido,

pois joga com as expectativas do leitor, estimuladas pelo contrato tácito estabelecido entre o narrador e ele.

Sabemos que qualquer atividade discursiva sempre entrelaça o dito e o não dito, situação que é aguçada pelo texto literário. Nesse, os pressupostos e os subentendidos, cartas do jogo, assumem importância especial, o que justifica o interesse do leitor pelo implícito e o desejo de desvendar os mistérios. Em relação a **Nove Noites**, percebe-se que o recôndito é produzido principalmente pelas estratégias de enunciação, pela forma muitas vezes disfarçada como o locutor propõe ao leitor a necessidade de perseguir o subentendido. Esse romance adota uma estratégia diversa de uma linguagem metafórica ou alegórica, como a de Raduan Nassar ou de Hilda Hilst, por exemplo, que trazem em si um tipo de estranhamento mais explícito que é responsável por alertar o leitor sobre a necessidade de valorizar o que se pode inferir, pois o dito parece incoerente e hermético.

O narrador de **Nove Noites** assume outra postura. Apresenta uma narrativa aparentemente lógica, que seduz o leitor através de um discurso hipoteticamente informativo. Após tê-lo incitado a interpretar o texto em uma direção, o narrador usa muitas vezes as mesmas proposições para alterar as rotas traçadas e mostrar ao leitor outras possibilidades de ajustes combinatórios. A partir do relato dos dois narradores, o romance estabelece um contrato com o leitor e aos poucos vai transgredindo esse pacto ao abandonar o alvo do texto e inserir outras metas, afirmando o que negara e vice-versa. Todavia, essa ruptura é uma forma de cumprir seu pacto com o destinatário em outro nível. Afinal, como um texto literário, **Nove Noites** é engano e disfarce, e exige um leitor que participe das jogadas que envolvem a elaboração do texto, desviando-se das armadilhas preparadas pelo autor.

Os relatos através dos quais se estruturam o romance são apresentados como uma carta-testamento e como um relatório de pesquisa em que predomina a interlocução. Por meio do diálogo que constitui a carta e o relatório, percebe-se que os locutores rompem com o contrato assumido com os destinatários ao apresentarem um texto que traz marcas de carta-confissão e de autobiografia, além de se envolverem em uma série de contradições e disparates. Essa ruptura coincide com uma enunciação que rompe o contrato narrativo tácito entre autor e leitor. O texto exige dessa maneira um trabalho a mais do leitor, o qual, certamente, é responsável pelo prazer de se sentir parte dessa enunciação e assim poder tentar driblar as estratégias de seu interlocutor e simultaneamente perceber que participa de um jogo em que não haverá vencedor.

Esse foi o desafio a que me propus neste trabalho: tentei aqui seguir um modelo estratégico de leitura, obrigando-me a tecer hipóteses sobre a trama que compõe **Nove Noites**.

Situando-me como um leitor co-enunciador, acreditei que as artimanhas desse autor-enunciador poderiam ser desveladas se as analisasse a partir das teorias da enunciação, dos atos de fala e da intencionalidade. Para isso considerei os pressupostos que se inscrevem na estrutura dos enunciados e dos gêneros textuais nos quais geralmente desempenham uma função.

Dentre as possibilidades de interpretação, considerei o fato de o narrador se apresentar como jornalista, e a seu texto como registro de uma pesquisa jornalística, permitindo-nos inferir o desejo de relacionar o texto jornalístico ao literário. O relato vale-se dos recursos desse gênero para promover subentendidos e para transgredir as máximas da atividade discursiva, segundo as quais deve haver uma cooperação entre os interlocutores. A partir do momento em que se inserem em um intercâmbio verbal, eles devem seguir determinadas regras entre as quais se incluem as delimitadas pelo gênero textual. Contrariando essas regras, o narrador abre espaço para um leitor de jornal, que busca informação e vê a palavra como signo capaz de reproduzir a realidade, e propõe a presença de um leitor de literatura, aquele que percebe a palavra como recurso do engano e da insídia.

Para perceber esse jogo estabelecido entre pressupostos e subentendidos que compõe **Nove Noites** precisei me valer também das teorias de Wolfgang Iser sobre a natureza ficcional dos textos literários. Para ele, apenas aparentemente esses se distinguem dos textos em geral relacionados ao pólo oposto da ficção, ou seja, os ligados à realidade. A partir de seus estudos pude discutir essa distinção e a postura do romance de Bernardo Carvalho em relação à impossibilidade de os textos da ficção serem isentos da realidade e vice-versa. Através dos relatos que compõem a narrativa, é possível perceber que um dos subentendidos que percorrem essa trama é o de que estabelecer uma relação de oposição entre texto ficcional e jornalístico não é a melhor forma de lidar com eles. Afinal, ambos se estruturam através da palavra e jogam com ela.

Por trabalhar assim em vertentes distintas, o trabalho foi dividido em duas partes. A primeira analisa o processo de enunciação, abordando os atos de fala e captando os efeitos de sentido por eles gerados. Através dessa análise, observamos os estados mentais que direcionam o discurso, o que para Searle consiste na intencionalidade discursiva. A segunda parte dedica-se a analisar o jogo da composição a partir dos gêneros literário e jornalístico. Verifica a forma como o narrador seleciona elementos do jornalismo e os combina aos do imaginário para produzir o ficcional, e como ele abre espaço para que o discurso literário volte-se para si mesmo e exponha as concepções do narrador acerca de fazer um relato, seja ele ficcional, seja jornalístico.

Tenho consciência de que abordei temas e teorias que não puderam ser esgotados neste trabalho. **Nove Noites** de Bernardo Carvalho é um campo rico para pesquisa e sei que apenas explorei um dos muitos sutis jogos tecidos por essa narrativa. Além disso, o estudo do processo de enunciação envolve situações muito mais complexas do que foi possível analisar aqui. Minha intenção era relacionar tal discurso às suas estratégias, à sua dinâmica e a seu objetivo, e mostrar que o diálogo estabelecido entre autor e leitor é mais uma rede flexível na qual o locutor tenta aprisionar seu alocutário do que uma troca de informações, ou seja, destacar o caráter traiçoeiro dessa narrativa.

Toda palavra tem sempre um mais-além, sustenta muitas funções, envolve muitos sentidos. Atrás do que diz um discurso, há o que ele quer dizer e, atrás do que quer dizer, há ainda um outro querer dizer, e nada será nunca esgotado. (LACAN)

2 ENUNCIACÃO: É EGO QUEM DIZ EGO

2.1 A insustentável leveza da palavra

O paranóico é aquele que procura um sentido e, não o achando, cria o seu próprio, torna-se o autor do mundo.
(CARVALHO, 1998, p.31)

Não seria novidade afirmar que a história do ser humano está diretamente relacionada à história da linguagem, mais precisamente à história da palavra. Signo/símbolo do real e do imaginário, a palavra espelha o homem e seu mundo. Não se pode escapar das palavras. “A palavra é o próprio homem que é feito de palavras.” Para alguns, é ela sua única e verdadeira realidade. A primeira atitude do homem diante do desconhecido é nomeá-lo, isto é, transformá-lo em palavras, pois a linguagem é a lei, é a norma que estabelece o limite da subjetividade, do desejo e do que esse tem de socialmente possível. Através da linguagem o homem se depara com a possibilidade de recuperar o passado, de construir o futuro, de concretizar o abstrato, de fundar a verdade e a mentira e, sobretudo, de construir a si mesmo, inserindo-se em um universo que, paradoxalmente, é criado pela linguagem verbal.

Tal poder, se por um lado, conforta o homem, por outro o leva ao desespero. Dotado da faculdade de lidar com a palavra, tenta fazer dela seu porto seguro, tenta agarrar-se a ela para dominar, através de um telescópio, a imensidão do mundo. É notável que, munido da palavra, o ser humano sente-se onipotente e cega-se à evidência de que tal recurso foi concedido como um meio auxiliar aos mais infelizes, delicados e perecíveis seres para garantir-lhes alguns instantes de existência. Parafraseando Nietzsche (1999), pode-se afirmar que ele percebe a palavra como meio para sua própria conservação como indivíduo que, para isso, desdobra suas forças mestras no disfarce; pois este é o meio pelo qual os seres mais fracos e menos robustos se conservam.

A palavra é, todavia, insuportavelmente fluida. Toda palavra tem um mais-além, sustenta muitas funções e envolve diversos sentidos, afirma Lacan. É da natureza do discurso o querer dizer, o deixar dizer e o dizer sem querer. Nas entrelinhas do que se diz, existe o que se faz entender, o que se deixa entender e o que se dá a entender, mas há ainda outro dizer que está na esfera da impossibilidade de se dizer. Essa insustentabilidade inerente à linguagem reflete a instabilidade do ser, aquela contra a qual ele luta, usando como recurso a palavra. Esta assume *status* de arma — chifres, presas e garras — na guerra pela sobrevivência, que

implica muito mais do que estar vivo, implica subjetividade, individualidade, identidade. É nesse patamar que a morte mais assusta, torna-se ameaça. A morte do corpo não pertence a quem parte, mas àquele que fica. A morte do corpo, como sugere Henriqueta Lisboa (1985), torna o homem poderoso de indiferença, de equilíbrio, completo em si mesmo, forro de seduções e amarras. Não o prende ou tolhe. Morto, ele é o todo e é um, apenas. É na morte que o corpo tem a plenitude da água, da pedra, é natural, puro e simples.

Todavia, a morte social é dor insuportável. É tão intratável que muitos homens preferem a loucura, um mundo no qual eles podem criar, determinar e impor suas próprias normas. Ter o corpo trancafiado em um hospício é, para alguns, ser livre, é menos doloroso que sujeitar-se à demolição social. E esta é, muitas vezes, inevitável. Como afirma Santiago Kovadloff (2008), a cultura é a lei que torna tudo possível. Ela é a norma e estabelece os limites, massifica, universaliza. Nesse processo, mesmo considerando as especificidades culturais, não se pode negar seu poder de recalcar. E nesse jogo dialético entre desejo e repressão, uma das alternativas propostas pela sanidade é a transgressão.

Para garantir a sensação de estar vivo, de ser sujeito, de ter identidade, o homem precisa da violação e, como afirma o filósofo argentino, essa só deixa de ser criminosa ou patológica quando feita através da cultura, ou mais especificamente da linguagem, dentre cujas manifestações destaca-se a palavra. Instaurada a partir da lei, transgressão é arte, é vanguarda, é recurso de individualização, de dissonância de uma situação totalizadora. Mesmo assim é ameaçadora, pois é diferença. Paradoxalmente, a necessidade de individualização anda de braços dados ao horror pela diversidade. A diferença envolve mais que uma questão moral, acredita Kovadloff, é uma dissonância que se faz evidente como possibilidade de auto-reconhecimento, isto é, como hipótese, já que a identidade completa e acabada é inatingível.

Essa demanda pela subjetividade instaura uma crise, uma tensão exaustiva que gera sofrimento e dor. A princípio porque é preciso transgredir as normas, o que não deixa de ser visto como agressão, em seguida porque é uma necessidade para sempre insatisfeita. Diante disso, ao homem resta fazer escolhas e, dentre as muitas possibilidades de lidar com essa situação, surgem a psicanálise e a literatura, entre as quais se mantém uma relação analógica. Assim como o paciente psicanalítico procura o divã sem saber exatamente o que busca ali, muitas vezes, o escritor busca na literatura algo que desconhece, ou mesmo algo que sabe não ser possível encontrar. Essa necessidade, porém, existe, é incontável e jogar com ela pode ser uma forma de tornar mais leve o fardo. Kovadloff (2008) coloca a poesia e a psicanálise no mesmo patamar ao perceber que ambas exercem a mesma função de mostrar ao ser que

não existem saídas para a cilada interna, mas que existem formas mais lúdicas de lidar com ela. Assim como no divã, paciente e psicanalista jogam com a vida, na poesia ou no romance, escritor e leitor são parceiros de um carteadado em que as cartas são as palavras escritas.

Esse jogo tem assim uma missão árdua e cruel, é uma produção que recorre à palavra para mostrar que a palavra não basta, pois quem se dispõe a escrever um texto ou um livro não sabe aonde vai chegar. Na perspectiva de Blanchot (2005), a obra é prova da impossibilidade do sentido, é a repetição que nunca se acaba, a saciedade que nada tem, a cintilação do que é sem fundamento e sem profundidade. Tanto ele quanto o filósofo argentino apontam para o fato de que ao abordar um tema, o escritor abre espaço para que outros apareçam, para que outro alguém surja, pois “*quem se dispõe a falar encontrará alguém falando*”. (Kovadloff 2008, p. 6). Essa interlocução, porém, é a salvação da lavoura.¹

Essas questões abrem espaço para a discussão de **Nove Noites**, romance escrito por Bernardo Carvalho (2002). Nessa narrativa, instaura-se um jogo através do depoimento de dois narradores que tentam recuperar a verdade acerca do suicídio de um antropólogo americano que esteve no Brasil, na década de 30 do século passado, para estudar os índios Krahô em Carolina, no Maranhão. O primeiro narrador se apresenta como Manoel Perna, amigo do antropólogo, e teria escrito o relato em 1945, seis anos após a morte do amigo. O segundo não revela seu nome, apenas se apresenta como um jornalista carioca que pesquisa o suicídio em 2001, poucos dias depois do episódio terrorista das Torres Gêmeas em Nova York.

Ambos assumem a primeira pessoa e mantêm uma interlocução com o leitor, situação enunciativa de que trataremos. Dessa forma, criam um discurso através do qual tentam mostrar que a tentativa de desvendar os mistérios do passado é vã. Apesar de apresentarem o suicídio como verídico - Manoel Perna se utiliza do testemunho, e o jornalista da autobiografia - e citarem provas documentais de sua verdade, tais como fotografias, cartas e biografias de cientistas famosos como Lévi-Strauss, reconhecem que estão fazendo um relato. Por isso, há possibilidade de a mentira ou de a imaginação interferirem na construção dessa verdade.

Paralelamente, a narrativa é um recurso de constituição da individualidade, já que ambos expressam suas angústias e conflitos no processo de inserção social. O conjunto desses depoimentos expõe uma questão interessante: os locutores se agarram às palavras para,

¹ É nesse sentido que discordo de Kovadloff, quando ele afirma que a diferença entre o analista e o escritor é que o primeiro não está sozinho. Na verdade, acredito que quem escreve não só não está sozinho, mas está mais bem acompanhado, pois pode construir seu interlocutor, seu leitor ideal, seu espelho.

através delas, tornarem-se sujeito de suas concepções e simultaneamente chegarem à verdade dos fatos. No entanto, nesse mesmo processo, deparam-se com a impossibilidade de desvendar seus próprios mistérios e de dominar-se a si mesmo, além de, conseqüentemente, perceberem a insustentabilidade da palavra para assegurar a verdade. “*Vai entrar numa terra em que a verdade e a mentira não têm mais os sentidos que o trouxeram até aqui*”. (CARVALHO, 2002, p. 7)

Dentre as diversas temáticas que se desenvolvem nessa narrativa, pode-se destacar o que Nietzsche (1999) chamou de *puro impulso do homem à verdade*. Atolado até o pescoço na ignorância de si mesmo, incapaz de se perceber com a clareza de um objeto iluminado em uma vitrine, o ser humano tenta se conhecer através da observação do outro e do mundo que o rodeia, sem notar que está imerso no engano, em uma convenção dissimulante diante de si e dos outros. Para esse filósofo, a natureza que produziu o homem jogou fora a chave do cofre onde ela guardou sua fórmula, justamente para mantê-lo à revelia de suas circunvoluções intestinais, do fluxo rápido de suas correntes sangüíneas e das intrincadas vibrações de suas fibras. E aquele coitado que deixar sair pela fresta dessa caixa seu desejo de saber está condenado a ser vítima do impulso à verdade, ou seja, a uma busca incessante por algo inacessível - situação em que se inserem os narradores de **Nove Noites**.

Para dar vazão a esse impulso, o homem fixa a partir de uma designação aparentemente válida e obrigatória das coisas o que é a verdade, afirma Nietzsche. Tal designação é feita através da palavra, que contraditoriamente é a mesma usada para compor a mentira. Levado pela necessidade de se fortalecer através da verdade, ele passa a viver imerso no mundo das ilusões, das máscaras, da lisonja, pois é incapaz de conviver com a certeza de que a verdade é um estojo vazio a cujo interior ele não terá acesso. Melhor do que isso é agarrar-se à palavra que deixa de ser a *figuração de um estímulo nervoso em sons*, como a define o filósofo, para assumir o *status* de gênese da verdade.

Prisioneiro desse conceito de palavra, o homem define, classifica, divide, delimita, ora por uma ora por outra propriedade, as coisas que passam a ser vistas como verdade. A palavra, com toda sua leveza e fluidez, apóia-se na legislação da linguagem, na estrutura determinada para a organização de frases, orações e períodos, para dar uma designação uniformemente válida e obrigatória das coisas, traçando assim as leis do que parece concreto, isto é, daquilo que parece efetivamente real, em decorrência de sua universalidade.

E é certamente essa mesma legislação que regerá a mentira, afirma Nietzsche (1999). O mentiroso usa as mesmas designações válidas para fazer o não-efetivo parecer efetivo. Se ele toma tal atitude para prejudicar a sociedade, passa a ser discriminado e marginalizado,

perde a confiança do outro que o exclui do grupo. Todavia se a mentira não trazer malefícios evidentes, passa a ser aceita. Diante disso, esse filósofo afirma que o homem não teme a ilusão, o engano, mas as conseqüências malélicas que eles podem trazer. Ele quer menos a verdade do que os seus benefícios que são agradáveis e podem conservar a vida. Diante do conhecimento puro sem conseqüências, ele se torna indiferente, e diante da verdade destrutiva, ele se revela hostil.

A partir dessa concepção, pode-se concluir que a palavra é mais um recurso a que se apegue o homem para tentar garantir sua inserção social que uma representação das coisas do mundo. Ele não está preocupado em estabelecer uma relação de identidade entre as palavras e as coisas, mas em usar a linguagem como um artifício, uma máscara que encubra sua fragilidade. A palavra não é uma expressão adequada a todas as realidades, ainda que as delimitações arbitrárias e as preferências unilaterais responsáveis pela sua relação com as coisas lhe dêem essa aparência de algo palpável captado pelos sentidos.

Levado por um impulso pela verdade, pela origem de si e das coisas, o homem tece sua teia de palavras, formando conceitos que, para Nietzsche (1999), são compostos pelo arbitrário abandono das diferenças individuais. As especificidades da folha são desconsideradas para ser possível conceituar folha, formulação que passa a ser a verdade da folha. Essa universalização das impressões súbitas e das intuições fugazes coloca a racionalidade sob a regência das abstrações. Esquecido disso, o homem passa a tomar o conceito como a verdade, ou seja, mente, pois, dessa designação inconsciente, chega ao sentimento de verdade. É a partir dessa concepção que, o filósofo considera a verdade

como um batalhão de metáforas, antropomorfismos, enfim, uma soma de relações humanas, que foram enfatizadas poética e retoricamente, transpostas, enfeitadas, e que, após longo uso, parecem a um povo sólidas, canônicas e obrigatórias: as verdades são ilusões, das quais se esqueceu que o são, metáforas que se tornaram gastas e sem força sensível, moedas que perderam sua efigie e agora só entram em consideração como metal, não mais como moedas. (NIETZSCHE, 1999, p. 57)

Nove Noites, de forma irônica, apresenta o discurso como o espaço onde essa arte do disfarce atinge seu ápice. O texto é engano, traição, espaço onde a convenção dissimulada se exercita ao explorar a impulsão natural do homem pela verdade. Levado pelo desejo de desmascarar a postura do ser humano diante da palavra, Bernardo Carvalho compõe uma narrativa a partir de um jogo em que disputam lugar à mesa a informação e a imaginação, para tentar mostrar que o imaginário é o espaço onde germina a palavra e através dela a concepção do que é verdade ou invenção.

Manoel Perna e o jornalista-narrador aliam o desejo de desvendar os mistérios que envolvem a morte de Buell Quain à crença de que a palavra não é confiável. Através desses depoimentos, o ato de fala se anuncia como impossibilidade de poder, como incapacidade de fundamentar um sentido que está sempre a se fazer, sempre por vir. Todavia, apesar de serem explícitos em relação à sua concepção de discurso, os narradores usam artimanhas que levam o leitor a criar a expectativa de que a qualquer momento uma verdade pode ser revelada ou, se isso não acontecer, peças de um quebra-cabeças ser-lhe-ão apresentadas para que ele forme sua própria versão dos fatos.

Apegado a essa crença, o leitor aceita participar do jogo que aos poucos vai se impondo e conduzindo-o à percepção de que a palavra é instrumento utilizado para apresentar o não-efetivo como efetivo, o contestável como incontestável, o engodo como lisura. Não se pode confiar no resultado de um processo de enunciação, em um ato de fala que oscila o tempo todo, apontando para estados mentais instáveis e fugazes. Esse romance recria inclusive uma situação em que o locutor, apegado ao poder ilusório da palavra, faz dela instrumento de individualização, justamente por perceber a impossibilidade dessa tarefa.

Associando o discurso literário ao jornalístico, esse romance aponta igualmente para a insustentabilidade da verdade, pois essa aparece como construção do discurso. A verdade sobre o suicídio é inalcançável, pois é fruto de um encadeado de relatos, de pressupostos e subentendidos, enfim de uma soma de relações humanas que foram enfatizadas retoricamente, transpostas, enfeitadas, deturpadas e que, após longo trajeto, revelam-se ilusões. O que aconteceu em agosto de 1939 com Buell Quain entre a tribo dos Krahô e a cidade de Carolina não deixa de ser um segredo de suicida.

Dentre as artimanhas utilizadas para compor essa trama, Bernardo Carvalho investe em um processo especial de enunciação, objetivando realçar a idéia de que a palavra é cabalmente antropomórfica e não contém um único ponto que seja verdadeiro em si, efetivo e universalmente válido, pois é fruto da enunciação. Através das relações estabelecidas entre fatos e versões, entre os relatos oscilantes e ambíguos de um narrador multifacetado, entre uma linguagem polifônica e a tentativa de se fazer unívoca, esse autor desenha a imagem de um universo no qual não há nada mais que jogo.

2.2 Interação e ação na constituição do SELF

Uma vez que o self esteja bem constituído, em um registro, a pessoa é única e singular, enquanto, em outro, ela é muitos.
(SAFRA, 2005, p.155).

Ao ler pela primeira vez **Nove Noites** despertou-me atenção o trabalho realizado com os narradores. A princípio, intrigou-me o fato de ambos adotarem a primeira pessoa e contarem a mesma história, que aparentemente nada teria a ver com eles. A trajetória de Buell Quain rumo ao suicídio me parecia um argumento muito pobre para justificar aqueles relatos, principalmente o do jornalista. Como em uma primeira leitura todos os gatos parecem pardos, aventei duas possibilidades: ou o romance carece de coerência narrativa ou há aqui algo de que não me dei conta.

Preferi apostar na segunda hipótese e me dedicar a outras leituras e percebi que algo diferente acontecia na estruturação do foco narrativo desse romance. Os relatos são complementares, ainda que, como veremos, um desautorize o outro. Ambos pretendem desvendar os mistérios que envolvem o suicídio de Buell Quain. Para isso, o jornalista toma a carta testamento de Manoel Perna como uma forma de tentar recompor o passado do antropólogo. O romance se estrutura assim através de uma carta-testamento e de uma autobiografia. Ambos os gêneros parecem também incoerentes, se considerarmos que o alvo do relato parece ser o suicídio de Buell Quain. Além de ele estar morto há sessenta de dois anos, não assume a enunciação narrativa.

Nesse contexto, algumas questões são inevitavelmente levantadas. Por que os narradores se apresentam em primeira pessoa, se a terceira seria mais conveniente a um relato cujo alvo seria a trajetória de Buell Quain. Por que o autor sobrepõe tantos processos enunciativos? Por que a maioria dos documentos apresentados pelo jornalista como recurso de fundamentação da argumentação adotam o gênero correspondência? Se o narrador se apresenta como jornalista e se utiliza de critérios jornalísticos para sua pesquisa, por que enfatiza a subjetividade? Seriam esses recursos usados para afirmar o caráter ficcional do texto? Seriam artimanhas de sedução do leitor?

Tento aqui discutir algumas dessas questões. Ainda que estejam todas intrinsecamente relacionadas, abordarei inicialmente a subjetividade do texto. Para isso, tomo Benveniste² como meu ponto de partida. Ele tem sido referência fundamental na constituição da análise do

² Émile Benveniste (1902-1976) lingüista estruturalista francês, conhecido por seus estudos sobre as línguas indo-europeias e pela expansão do paradigma lingüístico estabelecido por Saussure, identifica a ocorrência de dois planos de enunciação, o da história e o do discurso, através dos quais demonstra a oposição entre a “não-pessoa” (terceira) e as “pessoas” (eu-tu).

discurso, porque tem como ponto central de seus estudos os modos de inserção do sujeito nos enunciados que produz.

Influenciado por Saussure, Benveniste abandona a perspectiva historicista da lingüística moderna para adotar uma sincrônica, preocupando-se com o sujeito falante. Apesar de ser um representante do estruturalismo, Benveniste denuncia vigorosamente o modismo que envolveu essa teoria, assim como criticou também a lingüística estrutural americana que se apoiava na concepção formalista da estrutura e recusava a concepção da significação. A questão da significação é o centro de interesse do filólogo, que pretende compor uma antropologia da linguagem constituída a partir da noção de comunicação.

Para ele, o que separa a comunicação animal da humana é a enunciação, ou seja, a linguagem vocalizada e a possibilidade de diálogo que ela abre. É através da enunciação que, para ele, o indivíduo se transforma em sujeito. Como forma de discurso, a enunciação coloca duas figuras igualmente necessárias, uma constituindo a fonte e a outra o alvo da enunciação. A pressuposição do outro não é, portanto, apenas uma das formas de comunicação, mas uma necessidade intrínseca ao caráter social da linguagem. Esse aspecto é, para ele, fundamental: língua e sociedade não se concebem uma sem a outra, pois a sociedade só se mantém pelo uso comum dos signos de comunicação; por outro lado, é também condição de linguagem.

Por isso, a enunciação, através da qual se opera “*a conversão individual da língua em discurso*”, é o ponto fundamental da reflexão de Benveniste (2005, p.286) sobre a linguagem. Seu estudo desenvolve-se em dois patamares teóricos: o nível de uma teoria de linguagem, em que a enunciação se define como a condição para a constituição do sujeito no e pelo discurso que produz; e as formas lingüísticas que constituem as marcas da subjetividade na língua.

Para o autor, a subjetividade definida como a capacidade de o ser humano se constituir como indivíduo, de experimentar sua própria coerência e identidade, não consiste em uma essência intrínseca e intransponível, mas em um processo. Não é dada, mas se constrói pelo exercício da linguagem, pela aptidão do locutor em se constituir como sujeito. Essa aptidão se manifesta em uma propriedade fundamental da língua, que é a categoria da pessoa. “*É na linguagem e pela linguagem que o homem se constitui como sujeito; porque só a linguagem fundamenta na realidade, na sua realidade que é a do ser, o conceito de ‘ego’*” (BENVENISTE, 2005, p.286)

A “subjetividade” de que tratamos aqui é a capacidade do locutor para se propor como “sujeito”. Define-se não pelo sentimento que cada um experimenta de ser ele mesmo (esse sentimento, na medida em que podemos considerá-lo, não é mais que um reflexo) mas como a unidade psíquica que transcende a totalidade das experiências vividas que reúne, e que assegura a permanência da consciência. Ora,

essa “subjetividade”, quer a apresentemos em fenomenologia ou em psicologia, como quisermos, não é mais que a emergência no ser de uma propriedade fundamental da linguagem. [...] Encontramos aí o fundamento da “subjetividade” que se determina pelo status lingüístico da “pessoa”. (BENVENISTE, 2005, p.286)

Para ele é o *ego que diz ego*, ou seja, o ato de dizer *eu* está relacionado ao desenvolvimento da consciência que o indivíduo adquire acerca de si mesmo. Em relação a essa consciência, afirma Benveniste (1989) que ela só se constrói quando se institui por contraste. Tal afirmação não se refere às antinomias entre o eu e o outro ou entre o indivíduo e a sociedade, oposição que ele considera errônea, pois implica a existência de um eu que em contato com a consciência do outro se institui enquanto individualidade ou, ao contrário, a existência de uma sociedade que preexiste como totalidade ao indivíduo que só se constitui como tal à medida que adquire consciência de si mesmo.

Esse contraste refere-se à polaridade das pessoas na linguagem, condição fundamental, para o autor, para o processo de comunicação. Essa polaridade não se encontra em lugar algum, além da linguagem, nem significa igualdade nem simetria, mas uma relação de transcendência. Nenhum dos dois termos se concebe sem o outro, são complementares — segundo a oposição interior/exterior — sendo ao mesmo tempo, reversíveis. O eu se revela em relação ao tu, inversamente: ora eu é eu, ora é tu, e a primeira pessoa transcende a segunda porque a enuncia. É nessa realidade dialética, que engloba os dois termos e os define pela relação mútua, que se fundamenta o princípio lingüístico da subjetividade.

Para Benveniste (2005), os pronomes eu e tu remetem a nenhum conceito e a nenhum indivíduo, esgotam-se no ato do discurso individual no qual são enunciados para designar o locutor ou alocutário, ou seja, a pessoa. Todas as línguas que possuem verbo classificam as formas de conjugação pela referência à pessoa. Ele não descarta o estudo dos verbos impessoais, que não nos interessam aqui. Vem ao caso é o fato de uma teoria lingüística de pessoa verbal só poder constituir-se sobre a base das oposições, que o autor desvenda através da concepção dos gramáticos árabes: a primeira pessoa é a que fala, a segunda é a quem nos dirigimos e a terceira é a que está ausente.

Essa definição aponta para Benveniste (2005) uma implicação que se refere ao fato de entre as três pessoas do discurso estabelecer-se uma relação de oposição: a primeira e a segunda se opõem à terceira. As duas primeiras se referem a uma única pessoa, já que eu e tu são reversíveis e a terceira refere-se a uma não-pessoa. E mais, entre a primeira e a segunda também existe uma relação de contraste. Afirma o autor:

Nas duas primeiras pessoas, há ao mesmo tempo uma pessoa implicada e um

discurso sobre essa pessoa. Eu designa aquele que fala e implica ao mesmo tempo um enunciado sobre o “eu”: dizendo eu, não posso deixar de falar de mim. Na segunda pessoa, tu é necessariamente designado por eu e não pode ser pensado fora de uma situação proposta a partir do “eu”; e, ao mesmo tempo, eu enuncia algo como um predicado de tu. Da terceira pessoa, porém, um predicado é bem enunciado somente fora do “eu-tu”; essa forma é assim exceptuada da relação pela qual “eu” e “tu” se especificam. Daí, ser questionável a legitimidade dessa forma como pessoa. (BENVENISTE, 2005, p. 250)

Essa concepção pode ser útil para explicar o fato de os narradores de **Nove Noites** se apresentarem em primeira pessoa e as várias consequências que surgem desse emprego. A princípio, destacamos o fato de a primeira pessoa ser a responsável pela execução da ação de designar a si e ao outro. Em segundo, há o fato de eu e tu serem reversíveis e o ele ser o objeto, pois se a terceira é a não-pessoa, o objeto, instrumento através do qual compõe-se a polaridade discursiva: alguém fala a outro de algo. Em terceiro plano, há o fato de a primeira pessoa ser a única dotada de consciência, já que, para o autor, dizer eu é uma forma de revelar a consciência de si mesmo. Além disso, tal consciência só pode ser desenvolvida através do contraste entre eu e tu e entre a primeira e segunda pessoas em relação à terceira. E mais, para Benveniste, uma das características fundamentais da primeira e segunda pessoa é sua unicidade específica: *“o eu que enuncia, o tu ao qual eu se dirige são cada vez únicos. “Ele”, porém, pode ser uma infinidade de sujeitos - ou nenhum”*. (BENVENISTE, 2005, p. 253)

Simbolicamente, essas relações assumem importância na interpretação do romance de Bernardo Carvalho, pois apontam para o nível de subjetividade do discurso. Como veremos mais adiante, **Nove Noites** vale-se, em muitos momentos, das técnicas do jornalismo e tenta levar o leitor a acreditar que a intenção do narrador é desvendar os mistérios que envolvem a trajetória de Buell Quain. Considerando que não é aceito pelo jornal que o repórter escreva uma matéria para expor a si mesmo, ao analisar o foco narrativo assumido pelos narradores, percebe-se o que vai sendo elaborado nas entrelinhas desses relatos.

A carta-testamento é, inicialmente, apresentada como um dos documentos consultados pelo jornalista em sua pesquisa e que seria, aparentemente, capaz de desvendar o mistério do suicídio de Buell Quain. No entanto, tal argumento cai por terra no momento em que o jornalista confessa tê-la inventado. Se o texto é imaginação, não precisava assumir o gênero correspondência. Se isso acontece, certamente é porque o narrador pretende criar um efeito de sentido com esse recurso. O mesmo ocorre em relação ao relato do jornalista. Se o objetivo seria tentar desvendar, como um repórter, os mistérios que envolvem a morte de Quain, se seria encontrar uma verdade que comprovasse suas suspeitas em relação ao antropólogo, quanto mais imparcial o narrador se revelasse ao relatar o episódio, mais convincentes seriam

suas especulações. Dessa maneira, a composição de uma autobiografia também não parece coerente com os objetivos apontados.

Apesar disso, o romance é estruturado através de um testemunho e de uma autobiografia. Ambos os narradores — tanto Manoel, que foi amigo de Quain e acompanhou de perto seu desespero, quanto o jornalista, que sequer o conheceu e soube de seu drama sessenta e seis anos depois de ocorrido — revelam-se tão emocionalmente envolvidos com o relato que assumem a função de alvo do texto, colocando o drama de Buell Quain em segundo plano. Essa marca de subjetividade é reforçada nos dois depoimentos, a princípio, pelo fato de se apresentarem em primeira pessoa, o que significa muito mais do que simplesmente uma opção lingüística.

A inserção da carta-testamento na autobiografia é um índice do alto nível de subjetividade que envolve o romance. Nos dois gêneros escolhidos são evidenciadas as relações de oposição entre a primeira e a segunda pessoa através das quais o eu se constitui como sujeito, ou seja, desenvolve sua consciência e compõe sua identidade. Através desse recurso, o narrador de **Nove Noites** sugere que o eu, nesse contexto, assume mais importância que o nome próprio. Existe um eu que narra. Seu nome? Não é valor que se preze. Esse eu, que é único, mesmo se revelando como Manoel Perna ou como jornalista, constrói-se a partir de sua relação com o outro, o não-pessoa, o ausente, o que está fora da relação pela qual eu e tu se especificam, ou seja, Buell Quain.

Diante disso, podemos afirmar que o protagonista dessa trama é esse eu que narra, o sujeito, enquanto o antropólogo é o objeto. Segundo Benveniste (2005, p. 253) não se deve representar o ele/ela como uma pessoa apta a se despersonalizar, o que não significa que haja supressão de pessoa, mas simplesmente a sua ausência. Isso explica que, em algumas línguas como o semítico, segundo o autor, a terceira pessoa não tenha desinência e no turco, tenha a marca zero. Se transpusermos essa concepção para os relatos de Manoel Perna e do jornalista, poderemos perceber que Buell Quain, nessa trajetória, nada mais é que um vazio, aquele que não é.

A ausência do nome do narrador-jornalista é também um recurso que enfatiza a importância do uso de pronomes nesse romance. Se considerarmos que essa classe de palavras tem a função de acompanhar e substituir o nome, podemos identificar sua presença também como um reforço à subjetividade do texto. No processo de elaboração textual, o pronome assume funções catafóricas e anafóricas e ambas podem criar situações de ambigüidade e/ou polissemia, o que detona a clareza e a objetividade. Não se pode ignorar não só a grande incidência do uso de pronomes substantivos nesse texto, mas também o fato de tanto o relato

de Perna quanto o do jornalista serem iniciados por “*Isto é para quando você vier. Ninguém nunca me perguntou*”. Além de recurso de subjetividade, essas expressões provocam outros efeitos de sentido que serão analisados mais adiante.

Outro reforço à subjetividade a ser destacado consiste nos narradores serem colocados diante da situação em que, flagrados pelo leitor, transformam os fatos em linguagem, ou seja, durante o fenômeno físico de emissão e recepção da palavra - parte de uma produção lingüística. É o momento da “*conversão individual da língua em discurso*”. Os relatos não se estruturam através de uma seqüência de frases identificada sem referência a determinado aparecimento particular, não são simplesmente transcritos, ditos ou impressos; mas se resumem em um ato no decorrer do qual as frases se atualizam, assumidas por um locutor particular, em circunstâncias espaciais ou temporais precisas: o locutor é simultaneamente narrador, autor e objeto do discurso. Não se estabelece uma distância entre essas funções, mesmo quando é evidenciada a presença de tempos diversos.

Manoel Perna se introduz como locutor no momento em que se revela como autor de uma carta testamento, escrita em Miracema do Tocantins às vésperas de embarcar para Carolina. Passados seis anos da morte de Quain, o engenheiro decide enviar uma mensagem ao fotógrafo a quem Quain teria deixado uma carta que nunca fora entregue.

Nunca pude me certificar de que você tenha recebido esse bilhete, ou que o tenha compreendido, já que não veio atrás do que lhe pertencia. Faz anos que o espero, mas já não posso me arriscar ou desafiar a morte. Este mês começam as chuvas. Amanhã pego a balsa de volta para Carolina, mas antes deixo este testamento para quando você vier. (CARVALHO, 2002, p. 13, grifo nosso).

Além da incidência de pronomes, esse fragmento permite observar que as proposições que o estruturam não podem ser simplesmente consideradas frases que compõem um texto, pois assumem outras funções que não apenas referir-se a algo. Através delas, é possível identificar uma situação específica: o locutor Manoel Perna se dirige ao alocutário *você*, provavelmente o fotógrafo, acerca de um bilhete que *lhe* teria mandado sobre a morte de Quain. Os pronomes relativos, os pessoais *eu* e *você*, os verbos na primeira pessoa, pronomes demonstrativos *esse* e *este* apontam para o fato de os atos lingüísticos estarem inseridos em uma situação de enunciação particular.

O locutor se revela como agente de um discurso, da correspondência através da qual ele se desculpa por não ter enviado ao fotógrafo a carta a ele destinada por Buell Quain. Todavia, por participar dessa situação enunciativa, esse enunciado pode assumir outras funções ou simplesmente apontar simultaneamente para diversas possibilidades de relações

entre as palavras e seus referentes. Além de esse recurso intensificar o caráter subjetivo do relato, aponta para a idéia de que esse discurso é um quebra-cabeças em que as peças assumem formas fluidas e assim podem se encaixar nas mais diferentes lacunas.

O jornalista é focalizado nas mesmas circunstâncias. Seu relato também se revela como um enunciado, aqui tomado como um conjunto de frases identificado ao processo de produção a que se refere Benveniste. Consiste em um processo individual de apropriação do aparelho formal da língua. O narrador se utiliza de códigos lingüísticos cujo sentido depende de fatores que variam de uma enunciação para outra, como por exemplo, *eu e você, aqui, hoje*, ou seja, existem marcas do processo de enunciação em seu discurso que, além de identificá-lo como locutor, relacionam-no com determinadas condições modais, espaciais e temporais.

Ninguém nunca me perguntou. E por isso também nunca precisei responder. Não posso dizer que nunca tivesse ouvido falar nele, mas a verdade é que não fazia a menor idéia de quem ele era até ler o nome de Buell Quain pela primeira vez num artigo de jornal, na manhã de 12 de maio de 2001, um sábado, quase sessenta e dois anos depois da sua morte às vésperas da Segunda Guerra. Hoje as guerras parecem mais pontuais, quando no fundo são permanentes. (CARVALHO, 2002, p.13)

Diante disso, creio poder justificar a escolha pela captação da enunciação como recurso de estruturação do romance. Tal situação coloca em evidência a primeira pessoa, o eu, e destaca algo muito singular, segundo Benveniste, que é exclusivamente lingüístico. A primeira pessoa traz à baila o ato do discurso individual no qual é pronunciado, além de designar seu locutor. Como uma instância do discurso, o eu não pode ser identificado em outro espaço e só tem uma referência temporal, o presente. E é nessa instância, na realidade do discurso, que ele se identifica como sujeito. Isto é, Manoel Perna e o narrador-jornalista, ao assumirem a primeira pessoa, instituem-se como sujeitos de seu relato. Nesse caso, creio poder afirmar que o produto desses relatos não é uma reconstituição do suicídio de Buell Quain, mas sim a construção da imagem desses sujeitos.

Na verdade, Buell Quain é um pretexto para que Manoel Perna e o jornalista falem de si mesmos. Os relatos são estruturados de tal forma que permitem ao narrador se apropriar da língua para designar-se como indivíduo lingüístico. A primeira pessoa é o ponto de apoio para a revelação da subjetividade na linguagem, seguida de outros indicadores, tais como os pronomes demonstrativos, adjetivos e advérbios que organizam as relações espaciais e temporais em torno do sujeito que é tomado como ponto de referência, alvo do texto. Afinal, sintaticamente, sujeito é o termo a respeito do qual se diz alguma coisa.

Propor-se como sujeito é também dispor-se a vivenciar um processo de tomada de

consciência, ou seja, de autoconhecimento. O enunciado “eu sou”, para Heidegger (1997), é o autêntico enunciado do ser, do caráter do ser-aí do homem. Manoel Perna e o jornalista inserem-se no mundo ao falar sobre o mundo. É no processo de enunciação, em que se constitui a possibilidade de ser, que eles se experimentam. No falar sobre outro reside o auto-expressar-se da essência do ser sobre si mesmo. Com o que eles lidam, com o que se ocupam, a que se prendem suas profissões, de quem eles cuidam, com quem se preocupam, nisso se desenrola seu estar no mundo.

No caso de **Nove Noites**, não há uma reflexão sobre si mesmo, mas a vivência em si, a ação, o que só é possível através da ação de enunciar. Nesse sentido, é válido supor que tanto Manoel Perna quanto o jornalista não objetivam desvendar a trajetória de Quain ao suicídio, mas a própria caminhada rumo à análise de seus próprios conflitos. Pretendem desvendar os mistérios que os envolvem, estar em contato com suas próprias inseguranças, medos e dificuldades em relação à própria inserção social.

Além disso, os narradores introduzem-se na cena como interlocutores: ambos são locutores que se dirigem a um alocutário para tentar desvendar a morte de Quain; são, portanto, elementos constitutivos dessa produção linguageira. Isso é mais evidente no discurso de Perna, que se dirige a *you*, mas o *ninguém* que aparece no relato do jornalista não deixa de ocupar o espaço do tu, supostamente um destinatário virtual. As marcas da enunciação, tanto as relativas à categoria gramatical quanto à semântica, são evidentes. Ambos os relatos trazem os verbos no presente, pronomes pessoais da primeira e segunda pessoa, pronomes demonstrativos, advérbios e adjetivos relativos, expressões avaliativas ou emotivas. Seus discursos descrevem ou relatam um estado de coisas, apresentam-se na forma afirmativa e na voz ativa.

Isto é para quando você vier. É preciso que esteja preparado. Quando se sentir só e abandonado, quando achar que perdeu tudo, pense no dr. Buell, meu amigo. Em algum momento, todos se sentirão sozinhos e abandonados. (MANOEL PERNA)
(CARVALHO, 2002, p. 132)

Ninguém nunca me perguntou. E por isso também não precisei responder. Meu pai morreu há mais de onze anos, às vésperas da guerra que antecedeu a atual e que de certa forma a anunciou. Hoje as guerras são permanentes. Eu não morava no Brasil. Minha irmã me ligou, pedindo que me preparasse para o pior. A história não é simples. (JORNALISTA) (CARVALHO, 2002, p. 136)

A presença do diálogo é outro aspecto que intriga em **Nove Noites** e, certamente, relaciona-se ao caráter subjetivo do texto. Como vimos, há justificativa para que o narrador se apresente em primeira pessoa. Entretanto, qual seria a função desse processo interlocutivo, que efeito de sentido esse recurso promove? As teorias de Benveniste (2002) parecem ser

capazes de explicar também essa estratégia. Ele afirma que a consciência só se constrói quando se institui pelo contraste que pode ser percebido entre a primeira e a segunda pessoa e entre estas e a terceira.

Como vimos, há uma unicidade entre eu e tu porque ambos são caracterizados pela marca de pessoa. No entanto, uma se opõe a outra por um traço de natureza lingüística. A segunda é definida como aquela a quem se dirige a primeira, mas tal emprego nem sempre é único. Pode também ser utilizado para se dirigir a uma pessoa que está fora da alocação. Algumas vezes o tu é usado como anafórico ou como impessoal, fato percebido, por exemplo, em ditos e provérbios. Nessas situações é preciso que se represente uma pessoa que não eu para que se atribua um sentido à expressão, a essa pessoa é atribuído o tu. Assim toda e qualquer pessoa que se imagine pode ser chamada de segunda pessoa e não necessariamente apenas a que foi interpelada. O tu pode ser eventualmente eu, mas pode também ser o outro. Isto é, o tu pode ser o destinatário do ato de fala, mas pode ser simplesmente um ouvinte. Como destinatário, esse outro é ponto de interação fundamental para a constituição do eu, que só pode ser estabelecido no processo de interlocução.

Se isso é verdade, pode-se aventar a possibilidade de o outro no processo de interlocução de **Nove Noites** assumir várias faces, através das quais não se revela como ouvinte, mas como destinatário. A princípio, a interlocução que envolve Manoel Perna e o jornalista pode ser vista como nada mais que uma conversa com os próprios botões. Pode ser uma tentativa de ambos de se fazerem entender, de se apropriarem da linguagem, do processo de enunciação, para se constituírem como sujeitos de seu discurso, modo pelo qual desenvolvem a consciência de si mesmos. Para isso, o eu, única condição lingüística de pessoa, propõe outra, condição única de diálogo, para se constituir como pessoa³. Como afirma Benveniste, “o eu propõe outra pessoa, aquela que, sendo embora exterior a mim, torna-se meu eco — ao qual eu digo tu e que me diz tu”. (BENVENISTE, 2005, p.286)

A partir dessa concepção podemos perceber que no processo de enunciação através do qual se estrutura o romance temos duas situações distintas: a carta de Perna e o relato do jornalista. Há a interlocução entre Manoel Perna e o fotógrafo, que de acordo com as teorias de Benveniste (2005) pode ser um eco de Perna. Há a interlocução entre o jornalista e um destinatário virtual, o ninguém, que pode ser também o eco do jornalista. Além disso, há uma

³ O termo Pessoa é tomado aqui como aquele que remete a algo obrigatoriamente humano no sentido ético do termo. Assumindo sentido mais específico, relaciona-se ao mundo civilizado ou, se preferirmos, à constelação dos valores morais, éticos e jurídicos próprios da civilização. A etimologia da palavra pessoa aponta para um conceito sobreposto ao conceito de Ser Humano. Um refrão de origem jurídica também nos lembra do *homo plures* pessoa polimorfa, o ser humano capaz de desempenhar muitos papéis; um mesmo ser humano é empresário e delinqüente, é pai e metalúrgico. (BALLONE, 2001).

interlocução implícita nesse jogo, que é a existente entre o jornalista e Manoel Perna, que também pode ser considerado o eco do jornalista. Assim, teríamos nesse romance que se constitui do relato do relato do relato, um sujeito que se reflete em outro, que se reflete em outro, que se reflete em outro. O sujeito agente da enunciação, aqui representado pelo narrador-jornalista, seria um espelho de várias facetas que vão se revelando à medida que o eu (ou os eus) assume(m) o papel de agente do discurso, fato que justificaria a ênfase na sobreposição de atos enunciativos. O tu é esse leitor modelo que pode ser criado à revelia, um companheiro secreto, que assume as funções necessárias para a constituição do eu.

Outro aspecto a ser considerado, pelo fato de o romance se estruturar através da captação de duas enunciações, é a questão do tempo. A princípio percebe-se uma divisão entre passado e presente. A carta-testamento está sendo escrita, seis anos após a morte de Quain, às vésperas de Manoel Perna pegar a balsa para Carolina, provavelmente em 1945. Seria então um texto do passado; no entanto, revela-se como presente. Isso é percebido através das formas verbais no presente do indicativo e de partículas, advérbios e variações lexicais. Essa marca temporal tem como referência a coincidência do acontecimento descrito com a instância de discurso que o descreve. Afirma Manoel Perna:

Sou um homem sob suspeita desde que me destituíram do cargo de responsável do posto de Manoel da Nóbrega. Desde então o espero, mas já não posso mais me arriscar. (p. 132)

Somos todos cães de beira de estrada, pegos de surpresa, sem entender que é sempre o momento errado de atravessar. (p. 133)

O que lhe conto é uma combinação do que ele me contou e do que imaginei. Assim também, deixo-o imaginar o que nunca poderei lhe contar ou escrever. (CARVALHO, 2002, p. 134, grifo nosso).

O relato do jornalista é supostamente composto em fevereiro de 2002, nove meses após o dia 12 de maio em que ele leu a resenha de Marisa Corrêa. Seria o texto do presente; todavia, como o romance teria sido escrito após a investigação, seu relato apresenta a maioria das formas verbais no passado, ainda que muitos apareçam no pretérito imperfeito, indicando uma ação que se inicia no passado, mas ainda persiste no presente. Isso não impede de, muitas vezes, o narrador utilizar o presente do indicativo e expressões como “agora”, “hoje” sugerindo a coincidência da ação narrada com o ato de enunciar.

Hoje estão todos mortos, A exceção de Castro Faria e Lévi-Strauss. [...] Aos oitenta anos, Carlos Faria é um homem lúcido, muito articulado e com uma memória às vezes melhor do que a minha, embora sujeita às distorções das impressões subjetivas, como a de qualquer um. (CARVALHO, 2002, p. 32)

Não me lembro nem da cara do Chiquinho da Vitoriosas. Mas guardei a notícia de sua morte num acidente de avião. Não sei se agora apenas imagino, mas tenho a

impressão de ter visto o meu pai debruçado sobre alguém, talvez a viúva, a lhe dar esperanças, a lhe dizer que ainda havia chances de encontrarem o aviãozinho desaparecido há dias. (CARVALHO, 2002, p. 62, grifo nosso).

Essa aparente incoerência também pode ser analisada pelo ponto de vista de Benveniste. Para ele, o domínio da subjetividade é mais ampliado do que se imagina, chama para si, inclusive, a expressão da temporalidade. A distinção de tempo é inerente à língua, é a partir dela que se constituem passado, presente e futuro. Citando outras concepções, o autor aconselha cautela ao se considerar que presente é o tempo em que se está. Para ele, a única forma de se indicar o tempo em que se está é através da enunciação, o presente é o tempo em que se fala, um tempo para sempre eterno, pois não está relacionado à cronologia histórica. É o momento determinado pelo locutor para cada uma das instâncias de discurso referidas. A partir desse tempo é que serão determinados o passado e o futuro. (BENVENISTE, 2006, p.68-80)

Diante disso, podemos afirmar que **Nove Noites** se estrutura no presente, pois este é o tempo do ato de enunciar. Se o tempo presente é o que se instaura a partir do discurso e se esse só é possível a partir da enunciação que é a única forma de construção do sujeito, o fato de o relato se apresentar no presente reforça a subjetividade do discurso e sua fragilidade diante da função de ser reprodução da verdade. O relato traz consigo a marca da fugacidade, ou seja, revela-se como a captação do instante da ação, o que se configura como um obstáculo a uma avaliação mais profunda dos fatos, que aparecem como fruto de impressão, ou seja, mais de sentimentos e sensações que de uma observação racional. Para que o relato assumisse a aparência de algo fundamentado, seria preciso haver distância entre o fato ocorrido e o relato que o reproduz.

Essa distância que supostamente estimularia a racionalidade responsável por dar uma base sólida ou por legitimar um fato é também alvo de discussão em **Nove Noites**. Afinal Manoel Perna escreve sua carta-testamento seis anos após a morte de Buell Quain e isso não lhe garante certezas. A distância não impede a construção de um relato de impressão, de percepção, pois quanto mais tempo há para que os efeitos do fato se revelem, mais o discurso sofre interferência de elementos externos e está sujeito às lacunas da memória e, sobretudo, essa distância não minimiza a força da enunciação.

Aparentemente temos aqui uma questão polêmica: qual o nível de subjetividade de um discurso que, assumindo a primeira pessoa, capta seu instante de produção e qual o daquele discurso que volta ao passado para tentar recompor uma ação discursiva lá acontecida? Logicamente ambos são subjetivos, pois são discurso. No entanto, se

considerarmos a concepção de Benveniste (2005, p.284-293) acerca da construção do sujeito, o nível de subjetividade na primeira hipótese é mais evidente, pois esse discurso, mesmo tendo como alvo o outro ou o fato, enuncia a si mesmo.

Nesse sentido, o presente, tempo da enunciação, é o que “*faz coincidir em uma simultaneidade sensível, momentos incompatíveis, separados por todo o curso da duração*” (2005, p.284-293). Para Blanchot, esse é o tempo da narrativa, através do qual é possível recuperar um incidente insignificante ocorrido em dado momento, esquecido, muitas vezes despercebido, que surge não como lembrança, mas como fato real, pois acontece de novo em um novo instante. É um tempo contraditório, em que se vive a abolição do tempo, um movimento rápido como um raio, pelo qual se unem dois instantes separados como duas presenças que pela metamorfose do tempo se identificam. Não há um passado e um presente, mas um tempo que, mesmo não estando fora do tempo, *se experimenta como um exterior, sob a forma de um espaço, o espaço imaginário, onde a arte encontra e dispõe seus recursos.* (BLANCHOT, 2005, p.17)

Os dois relatos se apresentam independentes em relação ao outro, ainda que isso possa ser um disfarce, como veremos. Essa aparente independência surge do fato de os dois introduzirem um eu que se enuncia e mantém uma interlocução. Esse recurso, para Gilberto Safra⁴, é elemento fundamental para a constituição do *Self*. Conforme esse psicanalista, através da comunicação o ser sacia sua necessidade de ser reconhecido pelo outro em sua singularidade. É através do diálogo, forma lingüística de se estabelecer a comunicação, que se configura a subjetividade humana. *Este é o encontro que permite o acesso à existência humana* (SAFRA, 2005, p.19), ou seja, o reconhecimento do outro possibilita a própria existência do ser.

O reflexo especular fornecido pelo outro no processo de interlocução é a oportunidade de o ser encontrar a si mesmo e ao mesmo tempo o outro. Através desse encontro, abre-se a possibilidade de conhecer o mundo e o outro de forma pessoal, de maneira significativa para o sujeito. A partir do momento que o indivíduo é reconhecido pelo outro em sua singularidade, pode criar o mundo para si mesmo e conhecê-lo com satisfação. Safra reafirma a importância da criatividade para a constituição do *self*⁵, para quem o mundo não pode ser imposto, mas

⁴ Gilberto Safra é psicanalista, professor livre-docente do Instituto de Psicologia da Universidade de São Paulo (USP), professor do Programa de Estudos Pós-Graduados em Psicologia Clínica da Pontifícia Universidade Católica de São Paulo (PUC-SP) e coordenador do Laboratório de Estudos de Transicionalidade (LET).

⁵ O termo é aqui usado, em sentido amplo, como as qualidades essenciais que tornam o indivíduo distinto de todos os outros, ou seja, como indivíduo organizado no tempo, no espaço, no gesto, a partir de sua corporeidade. Para Safra, *self* não é uma organização mental; é corpo, é gesto, é ação, acontecimento no mundo, é lugar de encontros.

oferecido para que o indivíduo, a partir da imagem dada, crie a sua própria imagem do mundo.

A partir disso, creio poder responder às questões acima propostas. Ao assumir a primeira pessoa, o narrador aponta sua intenção de colocar-se como alvo do relato, já que este contém as formas lingüísticas apropriadas à sua expressão. Para isso, adota como recurso de estruturação do romance o processo de enunciação evidenciado, que envolve a interlocução, através da qual se instaura o processo de tomada de consciência acerca de si mesmo. Para que se instaure a estruturação do indivíduo Manoel Perna e do jornalista é preciso que o instante de enunciação de cada um seja diferenciado. Se o jornalista se apropriasse das informações obtidas através da carta de Perna e as reproduzisse em discurso direto ou mesmo indireto, os efeitos seriam outros.

Através dessa organização textual, o romance capta o surgimento de vários sujeitos que vão se revelando através da relação que se estabelece entre eu e tu. Pode-se concluir que o narrador vai se constituindo como sujeito durante o processo de focalizar os outros que se revelam, já que eles são seu eco, sua imagem espelhada. Em relação a esse espelhamento, é importante esclarecer alguns pontos. A idéia de espelhamento abordada neste trabalho está relacionada a um tipo de subjetividade que alguns estudiosos, entre eles Richard Rorty⁶ consideram como contemporânea, pois seria marcada por especificidades que a distanciam da subjetividade kantiana, por exemplo, e a aproximam da heideggeriana e freudiana e a de outros filósofos do neopragmatismo, como Davidson (1993).

Contestando a suposta pretensão ao absoluto do pensamento psicanalítico, Rorty não aceita a concepção do sujeito representado pela imagem da cebola cujas camadas se superpõem sem que se perceba um núcleo. Para ele, tal representação estimula a idéia de que todos os indivíduos seriam inimputáveis, pois seu comportamento seria determinado por forças inconscientes sobre as quais ele não teria domínio. Discutindo as idéias de uma série de filósofos e psicanalistas, sobretudo a leitura de Freud realizada por Donald Davidson, a qual endossa, Rorty propõe o sujeito como um conjunto coerente e plausível de crenças e desejos. Essa estratégia abre, segundo o autor, a possibilidade de o mesmo corpo humano poder desempenhar o papel de hospedeiro de duas ou mais pessoas. Sobre isso afirma Ghiraldelli:

Esse modelo davidsoniano que Rorty endossa e, enfim, mostra à sua maneira, resolve dois problemas: sendo um modelo causal, não precisa criar relatos

⁶ Filósofo americano, Richard Rorty (1931-2007), expoente do neopragmatismo, defende uma concepção de subjetividade que se apóia nas teorias freudianas a partir da leitura que faz dos estudos de irracionalidade de Davidson (1993).

complicados - e às vezes misteriosos - sobre como uma parte do eu conversa com a outra parte, uma relação sempre problemática no modelo da cebola; além disso, estabelecendo que não há vários eus, mas sim conjuntos de crenças e desejos segundo alguma hierarquia de consistência e de uso de um conjunto em detrimento de outro, não precisamos abrir mão de responsabilizar as pessoas pelo que fazem. (GHIRALDELLI JR, s.d, p. 47).

Esse modelo de subjetividade defendido por Rorty não rompe literalmente com outros já propostos, mas cria novas possibilidades de se abordar o sujeito. Reafirmando *o eu não é senhor em sua própria casa* de Freud, esse filósofo acredita que cabe ao sujeito não *conhecer a si mesmo*, mas *fazer a si mesmo* para tornar-se uma versão melhor de si mesmo. Nesse processo não cabe a pergunta quem somos? nem a postura de buscar na sociedade ou na natureza as razões pelas quais o ser funciona. O indivíduo se livra de ficar averiguando a autenticidade dos desejos sabe-se lá de onde originários. É coerente com sua visão um sujeito que questiona quais seriam os melhores instrumentos para tecer redes de crenças e desejos que vão colocá-lo em uma relação mais harmoniosa com o meio ambiente. O sujeito se tece a cada dia, observando de que lado da rede estão os pontos que lhe garantem mais prazer.

O espelhamento sob essa visão sofre alterações. Não há um espelho em que o indivíduo possa se mirar e se reconhecer ou passar a tomar consciência de seu jeito de ser e de seu destino. Não existe um destino, nem reencontro, mas uma relação com o outro com o qual o ser interage e a partir do qual constitui seu processo de singularização.

Tal concepção é coerente com o processo através do qual o sujeito se institui em **Nove Noites**. Esse sujeito é fruto dos diversos encontros que compõem esse texto: com Buell Quain, com Manoel Perna, como o jornalista com o fotógrafo, e seu filho Schlomo Parsons, com o jovem de cabelo cacheado e nariz adunco que toma o vôo rumo ao Brasil para estudar os índios e outros mais. É através deles que se institui a singularidade desse eu que assume a enunciação.

É importante destacar igualmente que singularidade e identidade não são tomadas aqui como termos sinônimos. A diferença entre eles é apontada por Guattari (2000), para quem o processo de singularização consiste na maneira como os elementos que constituem o ego funcionam e se articulam, ou seja, o jeito como o indivíduo age, relaciona-se, respira, como sente ou não desejos de qualquer coisa. A singularidade está relacionada, por exemplo, à maneira como Manoel Perna estrutura seu discurso para falar de Buell Quain, a qual se diferencia da forma como o jornalista o faz, ou a maneira como o narrador-jornalista se revela na composição de seu relato, ou ainda, a forma adotada por Bernardo Carvalho para escrever esse romance, o que o torna único.

A singularidade envolve igualmente o fato de o discurso de Perna se encontrar com o do jornalista em alguns momentos e simultaneamente dele se distanciar. Envolve a visão de cada um desses narradores em relação a si mesmos e a sua forma de agir no mundo tanto em relação ao antropólogo quanto em relação a seus discursos. Envolve a forma como se deparam com seus ecos e como reagem a esses encontros e aos desencontros. Para captar essas singularidades que constituem o sujeito é preciso que o texto seja estruturado através do processo de enunciação, em que se focaliza a interlocução, o contato do eu com o outro, em que se estabelece o espelhamento criativo responsável pela constituição do *self*. Se for verdade que o *self é gesto, é ação, é acontecimento no mundo*, a melhor forma de captar sua constituição é através do ato de enunciar, ou melhor, dos atos de fala. Esta é uma forma de evidenciar como o homem *consegue erigir sobre fundamentos móveis como a água corrente os conceitos e verdades sobre os quais se apóia*. (NIETZSCHE, 1999, p. 58)

Captar o gesto é o que fazem em seus relatos tanto o jornalista quanto Manoel Perna. Apesar de advertir sobre a impossibilidade de recuperar o passado (*Quando vier à procura do que o passado enterrou, é preciso saber que estará às portas de uma terra em que a memória não pode ser exumada* (CARVALHO, 2002, p.7). Manoel Perna continua a relatar os fatos, prendendo-se a descrições detalhadas de situações do passado, em que se envolve a situação enunciativa. Reproduz, por exemplo, o dia da chegada de Quain a Carolina.

Saí da casa sem teto ao cair da tarde, quando uma nuvem de morcegos também saiu do tronco do oco de uma mangueira e se canalizou pelas ruas, numa enxurrada, em vôo rasante e cego, a ignorar bicicletas e pedestres, que também os ignoravam naquela cidade morta, como ele a descreveu, se formos confiar nas traduções do professor Pessoa. Posso ser ignorante, mas nunca fui supersticioso. Podia ter visto um sinal de mau agouro na nuvem de pequenos vampiros que o recebiam. Mas o que vi foram os seus olhos [...] (CARVALHO, 2002, p. 11)

Esse trecho, assim como outros que compõem o discurso de Manoel Perna e o do jornalista, revela-se como prática interlocutiva através da qual se capta a ação do narrador, apesar de não explicitar a presença do outro. O caráter constativo do discurso é evidente, mas as informações não se relacionam ao suicídio cujo mistério é, aparentemente, o objetivo do texto. O relator antecipa uma possível análise do episódio dos morcegos que, como ele afirma, poderia ser premonitória, para desautorizá-lo como tal. Como ele não é supersticioso, não vê no fato mau agouro. Diante disso, para que serve tal descrição a não ser para revelar algo do próprio relator, ou melhor, para captar um ser em processo. A reprodução do episódio seria inócua se não estivesse inserida em uma enunciação, processo responsável pela constituição de um sujeito que luta por um entendimento do mundo como algo à sua semelhança.

A captação do processo de enunciação intensifica a idéia de que a narrativa é um evento através do qual se constitui o eu que enuncia. Livre dos entraves sociais e culturais, esquecido do que vivenciou e experimentou, desprendido de uma intenção deliberada, o eu narra a si mesmo. Seduzido pela palavra, o locutor, ao mesmo tempo em que se narra, produz o que conta e depara-se com o ser que deixa de existir no mesmo momento que se cria. A impossibilidade de lidar com essa insustentabilidade da palavra e mais precisamente do processo de enunciação leva o eu a se reproduzir em vários relatos. Buell Quain, Manoel Perna, o jornalista e o estudante são reflexos de um usuário da palavra em busca de sobrevivência.

Diante disso, poderíamos considerar que, ao estruturar o texto através de relatos que se apresentam como uma correspondência entre Manoel Perna e o fotógrafo e como a autobiografia de um jornalista carioca, gêneros aparentemente inadequados com o propósito anunciado pelo romance de desvendar os mistérios envolvidos no suicídio de um antropólogo americano no Brasil em 1939, Bernardo Carvalho aponta para outros objetivos que podem ser percebidos através dessa composição. Entre eles podemos perceber a intenção de mostrar que a narrativa, assim como afirma Blanchot (2005), é fruto da sedução do homem pelo canto da sereia e como tal não deixa de ser uma ilusão, um engodo, se for tomada como o relato de acontecimentos, já que se estrutura através da enunciação, o próprio acontecimento.

2.3 O ato de dizer o enunciado

Talvez busquem apenas falar, utilizando esse último poder que o acaso lhes dá e que talvez não lhes pertença para sempre. (BLANCHOT, 2005, p.308)

Não se pode negar que **Nove Noites** se estrutura de forma a abrir possibilidades para inúmeras interpretações. Aborda questões antropológicas consistentes, destacando conflitos brasileiros entre indígenas e civilizados; põe o dedo na ferida das políticas autoritárias e ditatoriais, denunciando o lado nefasto da interlocução cultural, tanto no nível político quanto no científico; dessacraliza valores e mitos, apontando as incoerências dos discursos, sejam informativos sejam ficcionais. Além disso, levanta polêmicas sobre individualidade, singularidade, a relação com o outro, a sexualidade conflituosa e, sobretudo, a insustentabilidade da palavra como reprodução da verdade e como instrumento de constituição de discurso.

Esse romance de Bernardo Carvalho (2002) é um universo a ser explorado, o que justifica a fortuna crítica que tem sido produzida. No entanto, não pretendo explorar as temáticas abordadas, mas trabalhar apenas com alguns aspectos estruturais que me parecem importantes. Entre eles, destaco o processo especial de enunciação utilizado na estruturação dos dois relatos que compõem o romance e o efeito de sentido gerado pela utilização desse recurso. Proponho-me a fazer um levantamento desses efeitos e de sua importância na estruturação dessa narrativa.

Para discutir essa enunciação e os processos que a envolvem, em **Nove Noites**, é possível tomar, além de Benveniste, a teoria de Ducrot⁷. Este lingüista percebe que existe uma especificidade no processo de enunciação que pode dividi-lo em duas categorias. Para demonstrar seu ponto de vista, discute alguns aspectos que se revelam interessantes para a análise do romance de Bernardo Carvalho. Ducrot, a princípio, diferencia frase e enunciado, texto e discurso. Considera frase, material lingüístico de que se serve o locutor, como uma entidade abstrata, pois está relacionada à intenção do falante. Uma seqüência de frases é um texto, que também é uma entidade abstrata, pois consiste em um conjunto que pode se referir a algo, mas não pode determinar efetivamente aquilo a que faz referência.

⁷ Oswald Ducrot (Paris, 1930) Lingüista, filósofo, estudioso de matemática e lógica, ensinou como professor visitante em Campinas, Stuttgart, Montreal, Genebra e Berlim Ocidental. É um dos mais importantes semanticistas da atualidade, conhecido por seus artigos e livros, tais como **O dizer e o dito**, 1987.

A propriedade de referir, para Ducrot (1984), consiste em aludir a objetos, estados ou acontecimentos absolutamente particulares do mundo real ou imaginário, de forma que esses elementos se apresentem como únicos. A partir desse conceito, apenas o enunciado pode fazer referência. Enunciado é o produto da enunciação, momento presente em que o locutor transforma a linguagem em discurso. Enunciado é aquilo que foi efetivamente pronunciado ou escrito, é aquilo que foi realizado, objeto produzido; por isso, o autor o considera uma entidade concreta.

Uma frase pode dar lugar a diversos enunciados, mas um enunciado só se enuncia uma vez. Uma seqüência de enunciados ligados entre si compõe um discurso, que será então a realização de um texto. Enunciação é o ato do locutor de realizar um enunciado. Ao conjunto de mecanismos que produz a enunciação de um enunciado, ele chama atividade lingüística. A atividade lingüística compreende essencialmente os atos locucionais e perlocucionais, definidos como atos lingüísticos.

Ao discutir a relação entre frase, enunciação e enunciado, o autor conclui que o sentido do enunciado será obtido tendo em vista a situação de enunciação e em função dos seus elementos, a partir da significação da frase que é estabelecida independentemente da situação. Quer dizer com isso que a maior parte das frases não possui qualquer valor pragmático, antes de ser inserida em uma situação de enunciação, antes que esse processo tenha permitido especificar os seus referentes. A comunicação só se realiza se o conjunto de frases que compõe o texto for capaz de compor um discurso, o que só ocorre em uma situação de enunciação.

A frase fornece instruções que permitem descobrir, em uma situação de enunciação particular, aquilo a que se referem os seus enunciados. Ela sozinha não pode realizar a função referencial, que só ocorre quando o texto por ela formado se transforma em discurso. É no nível do discurso que se pode perceber que o objeto referido pela frase não é um qualquer, mas um objeto determinado, o que ocorre mesmo nos casos em que haja um mal entendido. Convém então insistir que a diferença entre frase e enunciado está no fato de a primeira ser uma entidade abstrata, pois está no nível elementar da intenção e o enunciado está no nível da realização e, portanto, é uma entidade concreta. A frase é uma variável, enquanto o enunciado é um objeto efetivamente identificado.

Apesar disso, Ducrot (1984) reconhece a importância de se perceber que tanto no nível da frase quanto do enunciado existe um valor semântico, ainda que o enunciado diga o que a frase não é capaz de dizer, visto que não é capaz de precisar o referente. Ela não traz uma informação propriamente dita, não tem um conteúdo susceptível de ser verdadeiro ou falso.

No entanto, é preciso compreender que a frase oferece um conjunto de instruções a partir das quais é possível construir, dada uma situação de enunciação, a interpretação do enunciado e o valor informativo deste.

A mesma diferença qualitativa é estabelecida entre texto e discurso. Para Ducrot (1984, p. 368-393), o texto está para a frase, assim como o discurso está para o enunciado. Frase e enunciado estão em um nível elementar, enquanto texto e discurso estão em nível complexo. A questão não é de sentido literal e conotativo. O autor destaca a diferença entre o valor semântico das entidades abstratas e o que se costuma chamar de sentido literal; este, a partir de seu ponto de vista, é da mesma natureza do sentido figurado, a que se opõe. Tanto o sentido literal quanto o figurado podem ser objetos de uma comunicação, pode-se falar e compreender tanto no sentido literal quanto no figurado. Ao invés disso, a clivagem entre frase e texto, de um lado, e enunciado e discurso de outro, não se deve apenas ao fato de esses termos remeterem a realidades diferentes, mas ao fato de frase e texto, do ponto de vista semântico, não serem objeto de comunicação.

É a partir desse ponto de vista que podemos perceber o caráter de jogo que se instaura na estruturação de **Nove Noites**. Tomados isoladamente, fragmentos do discurso de Manoel Perna ou do relato do jornalista assumem significados que ofuscam o sentido sugerido pela sua inserção dentro da situação particular de enunciação. A descrição minuciosa de Perna sobre situações que envolveram a passagem de Quain por Carolina e as nove noites, em que estiveram juntos, assume várias configurações quando considerado o processo de enunciação em que se envolve. Uma delas aponta para a tentativa ansiosa de o locutor levar o destinatário a perceber que seu discurso soa como testemunho e não como um simples relato, como se poderia supor ao se considerar os objetivos apontados pelo texto. Para isso, estrutura frases que podem compor um texto informativo, divulga dados biográficos de Buell Quain, abusa de detalhes relacionados a episódios que poderiam realmente ter ocorrido, o que, além de criar a impressão de que o locutor assiste à cena no exato momento em que a transforma em discurso, mesmo que a apresente como fruto da memória, dá ao relato aparência de jornalístico. Para criar tal impressão são apresentados inclusive dados cronológicos, que aparentemente não seriam importantes em seu discurso:

Que o antropólogo americano Buell Quain, meu amigo, morreu na noite de 2 de agosto de 1939, aos vinte e sete anos. (CARVALHO, 2002, p. 7)

Me lembro do dia em que ele chegou à cidade que chamou de morta nas cartas, em março de 1939, desconfiado... (CARVALHO, 2002, p. 9)

No dia 9 de agosto daquele ano, cinco meses depois de ele ter chegado a Carolina, uma comitiva de vinte índios entrou na cidade no final da tarde. Traziam a triste notícia e, na bagagem, os objetos de uso pessoal do dr. Buell, que eu mesmo recebi

e contei, com lágrimas nos olhos: dois livros de música, uma Bíblia, um par de sapatos, um par de chinelos, três pijamas, seis camisas, duas gravatas, uma capa preta, uma toalha, quatro lenços, dois pares de meias, um suspensório, dois ternos de brim, dois ternos de casimira, duas cuecas e um envelope com fotografias. (CARVALHO, 2002, p. 11)

A situação exposta por esses fragmentos e por outros, freqüentes no discurso de Perna, desperta a curiosidade do leitor e instiga o desejo de se analisar tal discurso a partir do ponto de vista de Ducrot (1984), ou seja, a partir da diferença estabelecida entre sentido e significado. Percebe-se que há uma enumeração de datas que situam o episódio da chegada de Quain a Carolina e o da chegada da comitiva de índios que teriam levado, à cidade, a notícia da tragédia. Manoel Perna informa também as impressões do amigo sobre o pequeno lugarejo às margens do rio Tocantins, os trajes que compunham a bagagem do antropólogo, no momento de sua morte, e reafirma sua amizade.

Tal articulação se revela como entidade abstrata, pois seu nível semântico se apóia na organização dos elementos que compõem a frase. Nesse nível, essas datas, o número de índios que compunha a comitiva, as peças de roupa de Quain, tudo consiste em uma enumeração aparentemente desconexa e incoerente, que não é capaz de focalizar de maneira efetiva fatos que esclareceriam o mistério do suicídio. Para isso, são detalhes sem a menor importância, pois a veracidade ou a ficcionalidade do fato perde importância quando este não está inserido em uma enunciação.

No entanto, no nível complexo do discurso, essa informação aponta para o que está além do dito, para o que está interdito, disfarçado. A referência a dados e fatos pode estar a serviço de intenções que vão muito além do episódio em si, de que se apropria o eu para corporificar sua visão particular de mundo. Além disso, a inserção de uma informação no processo de enunciação pode ser um recurso de camuflagem, pois a transformação da frase em discurso pode gerar polissemias, e o significado sugerido pela frase perder-se-ia na impossibilidade de estruturação de um sentido. Em relação a esse fragmento pode-se pensar que mencionar tais detalhes teria como objetivo revelar um observador minucioso que teria testemunhado um episódio curioso e chocante.

Nesse sentido, percebe-se um estranhamento, principalmente, se consideramos o fato de que Manoel Perna teve um contato de apenas nove noites com um desconhecido que se suicida. É natural que um suicídio naquelas condições choque os indivíduos, mas quando eles não estão emocionalmente envolvidos, o episódio, pelo menos os detalhes, é *deletado* da memória assim que outros fatos mais próximos ocupem seu lugar. No entanto, se seis anos após o suicídio, esse locutor ainda se dá ao trabalho de sentar e escrever uma carta-

testamento, prendendo-se a detalhes tão minuciosos, é porque algo diferente se passa. A princípio, o que é usado como recurso de informação perde força ao apontar para aquilo que é fruto de memória, pois essa não é confiável, já que é a impressão do fato.

Em segundo plano, esbarra-se aqui em uma questão inquietante já prevista por Ducrot (1984): em que nível o valor semântico deve ser atribuído a unidades lingüísticas? no elementar da frase, do texto e do enunciado? no complexo do discurso, da enunciação? ou o valor semântico deve ser percebido a partir dos dois níveis? A possibilidade dessa diversidade reflete a multiplicidade de configurações a que se submete a palavra, principalmente o texto ou um enunciado. Entretanto quando um enunciado assume formas impessoais, como em um discurso histórico, por exemplo, essa diversidade é disfarçada, pois realçá-la pode ser uma ameaça a toda uma rede de saber em que se apóiam as relações sociais. Quando o texto é literário, essa flexibilidade é explorada e aceita como natural, pois a arte é o espaço das “transgressões oficiais e sadias”.

Nove Noites aponta para essas questões. O relato assume importância por focalizar a produção do enunciado, o processo de enunciação. Essa escolha consciente ou inconsciente, não importa, interfere na produção de sentido e nos efeitos advindos dessa produção. Afinal, o valor semântico pode ser atribuído a partir de todos esses níveis, ou de um único simplesmente e a opção escolhida pelos interlocutores sofre interferência dos mais diversos fatores, entre eles os discursivos e os extralingüísticos, sejam eles geográficos, temporais ou mesmo psicológicos.

No fragmento de Manoel Perna, acima citado, percebe-se que, no nível da frase e do enunciado, a descrição parece inútil e inócua. O destinatário do texto não precisa saber quantas cuecas tinha Quain ao morrer para desvendar o mistério que envolve sua trajetória de vida e morte. Mesmo assim, tais detalhes podem exercer uma função valiosa no nível da enunciação e do discurso: podem ser recurso indicativo ao leitor de que ele está inserido em um jogo. O narrador toma as palavras para ludibriá-lo, para encharcá-lo de informação sobre as quais não se tem qualquer certeza.

No nível da enunciação, o fragmento assume outras perspectivas que estão de, alguma forma, ligadas às intenções do narrador. Manoel Perna deixa entrever que sua relação com Quain vai muito além de um simples contato profissional, que o envolvimento sentimental pode ultrapassar a fronteira do amigável, o que de certa forma justificaria a preservação de fatos insignificantes pela memória. Pode indicar também que o locutor simula um depoimento e para que esse pareça real, ele usa artifícios esperados de um discurso que se proponha a revelar um fato ocorrido e não imaginado. Em um discurso jornalístico, por exemplo, em que

o repórter pretende repassar ao leitor uma informação, são apresentados detalhes que, de alguma forma, servem como indicadores de que o locutor presenciou o fato e investigou e pesquisou suas implicações para construir uma explicação convincente.

Além disso, tal detalhismo pode ser visto também como estratégia narrativa para despertar o leitor para o fato de que o texto compõe algo mais que o relato de um fato, que um testemunho, que focaliza um locutor que, seduzido pelo canto das palavras, apegase a elas na tentativa de chegar a uma verdade para sempre adiada. O relato não é confiável e o leitor terá *“que contar apenas com o imponderável e a precariedade do que agora lhe conto, assim como tive de contar com o relato dos índios e a incerteza das traduções do professor Pessoa”*. (CARVALHO, 2002, p. 8)

A mesma relação captada entre frase e enunciado é estabelecida por Ducrot (1984) entre texto e discurso: que representações semânticas se podem fazer a respeito deles? Pensando o discurso, esse autor percebe a possibilidade de dividir o sentido em duas partes: a primeira é a totalização dos sentidos que os enunciados possuem individualmente. O locutor de um enunciado não assume a responsabilidade de cada uma das proposições de que este se compõe, pois a ordem segundo a qual os enunciados aparecem possui ela mesma um valor semântico. Essa ordem é responsável pelo movimento e organização do discurso, de que resultam outros sentidos. Resumindo, Ducrot afirma que mesmo um texto marcado, aquele em que a seqüência de frases é ligada por elementos de coesão explícitos, tais como as conjunções, não possui uma estrutura semântica definida, pois nenhuma estrutura é definível antes do discurso. A partir daí, conclui que significado é entendido como valor semântico da frase, enquanto o sentido é concebido tanto no nível elementar do enunciado como no nível complexo do discurso.

Percebe-se assim que, de forma arbitrária, Ducrot estabelece diferença entre significado e sentido. Considera o primeiro como o conjunto de instruções para constituir um conteúdo a partir da situação de enunciação, ou seja, a frase, pois as instruções que constituem o significado total de uma frase são calculadas por meio de regras combinatórias aplicadas às significações dos seus elementos. Nomeia a representação semântica do enunciado e do discurso como sentido. E considerando essa hipótese, mostra que o sentido de um enunciado é obtido ao se levar em conta a situação da enunciação, a partir do significado da frase, sendo esta estabelecida, independentemente da situação de enunciação.

Tais considerações parecem adequadas ao trabalho de Bernardo Carvalho em **Nove Noites**, pois reafirmam a importância do momento de enunciação na interpretação de um discurso e de certa forma condicionam a construção do sentido a esse processo. Como

demonstração, analisemos o trecho abaixo transcrito.

Isto é para quando você vier e sentir o temor de continuar procurando, mesmo já tendo ido longe demais. Ele deve ter lhe falado dos portos que visitou, do que viu pelo mundo, sempre um pouco mais além numa busca sem fim e circular, e do que trouxe para casa, não os objetos que passaram a assombrar a mãe depois da sua morte, mas o que lhe marcou os olhos para sempre, deixando-lhe aquela expressão que ele tentava disfarçar em vão e que eu apreendi quando chegou a Carolina na distração do seu cansaço, os olhos que traduziam o que ele tinha visto pelo mundo, a morte de um ladrão a chibatadas numa cidade da Arábia, o terror de um menino operado pelo próprio pai, a entrega dos que lhe pediam que os levasse com ele, para onde quer que fosse, como se dele esperassem a salvação. Ele me disse que ninguém pode imaginar a tristeza e o horror de ser tomado como salvação por quem prefere se entregar sem defesas ao primeiro que aparece, quem sabe um predador, a ter que continuar onde está. E eu imaginei. (CARVALHO, 2002, p. 42)

No fragmento do discurso de Manoel Perna pode se perceber que as frases tomadas isoladamente parecem ater-se à reprodução de um fato - não importa se presenciado ou imaginado - relacionado à trajetória de Quain. Perna reporta-se à experiência do amigo em um porto da China, um caso aparentemente irrelevante para o relato, se considerar-se, mais uma vez, o objetivo de desvendar o suicídio. O episódio do porto oriental reflete a angústia de Quain, o que pode explicar seu caráter depressivo, mas não sua morte. Nesse nível, encontramos o que Ducrot chama de significado ou significância.

Se considerarmos, porém, o conjunto dessas revelações no nível do discurso e da enunciação, a linguagem pode revelar muito mais. As possibilidades se ampliam, novas redes vão se formando em uma sucessão quase ilimitada. A essa rede que se revela instável, flexível e instantânea, Ducrot nomeia sentido. Isto é, o sentido surge no instante da enunciação, que é única, particular e sináptica e por isso não pode ser captada e eternizada através de um enunciado. Como se estivesse ciente disso, o narrador de **Nove Noites** vai captando vários momentos em que se produz um enunciado na tentativa de construir um sentido.

Esse fragmento segue a mesma linha dos analisados anteriormente: partindo do relato de um episódio, o narrador aponta para várias possibilidades de composição de sentido. O trecho revela a familiaridade e a intimidade do locutor tanto em relação a Quain quanto ao destinatário. “*Isto é para quando você vier e sentir o temor de continuar procurando, mesmo já tendo ido longe demais*” (CARVALHO, 2002, p.42). Tal frase direcionada ao destinatário da carta aponta para uma interlocução bem intimista; não parece ter como função a transmissão de uma informação, mas a expressão de uma sensação ligada à necessidade de dividir com o outro o peso de um sentimento que parece sufocar.

Além disso, permite ao leitor supor que o alerta não se direciona apenas ao destinatário da carta nem à sua curiosidade em relação ao suposto suicídio. Inserido neste

processo de enunciação, o temor pode se referir a todos os interlocutores que se aventuram nesse jogo, levados pelo impulso natural de tentar desvendar a verdade dos fatos ou o conteúdo do romance. Afinal, a articulação textual aponta justamente para a impossibilidade de se saber quem é quem nessa interlocução. As frases, apesar de poderem ser relacionadas a Buell Quain, apontam igualmente para uma situação impessoal e possivelmente universal. “*Ninguém pode imaginar a tristeza e o horror de ser tomado como salvação por quem prefere se entregar sem defesas ao primeiro que aparece, quem sabe um predador, a ter que continuar onde está*” (CARVALHO, 2002, p.42).

Pode-se inferir que o locutor, assim como Buell Quain e os destinatários, também está à procura de salvação e que na tentativa de ir *sempre um pouco mais além numa busca sem fim e circular* se agarra às palavras, sem defesas, mesmo percebendo que o sentido por elas composto pode ser uma canoa furada, um engodo. Em primeiro lugar, o narrador sugere que o alvo de seu discurso é Buell Quain - “*Ele deve ter lhe falado dos portos que visitou, do que viu pelo mundo*” (CARVALHO, 2002, p.42). Sugere, já que não existem garantias de que esse “ele” remeta ao antropólogo. Essa ambigüidade abre espaço para que o locutor fale de si e o outro assuma a função de pretexto. O trabalho com a palavra é uma forma de constituir, como vimos, a subjetividade e, para isso é preciso estar diante do outro. Simultaneamente é um recurso usado para tentar conviver com o pânico que se instaura diante da necessidade de entregar-se ao outro, ou mesmo de se inserir em um processo de trocas, como abrir um diálogo com quem quer que seja.

No primeiro capítulo, em que Manoel Perna se apresenta, por exemplo, várias sentenças que a princípio se revelam como asserções passam a assumir o *status* de sugestão, de conjectura ou de confissão, a partir do momento em que podem ser relacionadas às condições em que são produzidas e simultaneamente às apresentadas pelos outros locutores. Uma dessas situações pode ser percebida no tratamento usado por Manoel Perna em relação ao destinatário de sua carta. Ao se dirigir ao fotógrafo através de *já que não veio atrás do que lhe pertencia*, Manoel pode estar se referindo à carta deixada pelo antropólogo, que poderia esclarecer o suicídio ou a outras situações que podem ser subentendidas. O narrador parece reticente, deixa entender, mas não se sente à vontade para fazer entender, o que permite ao leitor imaginar, por exemplo, que o objeto de desejo do fotógrafo não seria apenas a carta, ele teria vindo ao Brasil em busca de Buell Quain, de quem Manoel Perna teria se apropriado.

Ao se deparar com esses recursos, o leitor percebe que existem muitas verdades às quais ele não terá acesso; a que envolve o suicídio de Quain é apenas uma entre elas. Pode inferir também que não existem verdades, mas pretextos para que o eu tome a palavra; não

existem fatos a serem relatados, mas o relato é o próprio fato. O depoimento de Manoel Perna é recheado de frases que podem assumir os mais diversos sentidos, que vão assumindo coerência (ou não) a partir dos diversos encontros promovidos entre elas pelo processo de enunciação. Por isso, pode-se pensar que a carta-testamento tenha vários outros objetivos, além de explicar ao fotógrafo que a verdade acerca do suicídio está enterrada para sempre. A relação estabelecida entre esse locutor e seu destinatário está envolta em sombras e mistérios que, assim como o do suicídio, podem assumir as mais diversas conotações. No primeiro capítulo, por exemplo, Manoel Perna afirma:

Passsei anos à sua espera, seja você quem for, contando apenas com o que eu sabia e mais ninguém [...] Também não posso confiar a mãos alheias o que lhe pertence e durante todos estes anos de tristezas e desilusões guardei a sete chaves, à sua espera. Me perdoe. [...] Sei o que espera de mim. E o que deve estar pensando [...] E quando vier estará desconfiado. (CARVALHO, 2002, p. 8)

Mal ouviu meu nome. Se o tivesse entendido, teria na certa caçoado, porque apesar de tudo não lhe faltava senso de humor. O meu nome é motivo de chacota aqui. (CARVALHO, 2002, p.9)

[...] traduções do professor Pessoa a procurar nos papéis do morto uma explicação que eu mesmo fiz o que pude para esconder. Era preciso que ninguém achasse um sentido. (CARVALHO, 2002, p. 10)

Só você poderia ter me dito o que ele veio fazer aqui, se veio para morrer, como acabei suspeitando ao receber a notícia do suicídio. Faz anos que o espero, em vão. (CARVALHO, 2002, p. 11, grifo nosso)

Peço que me entenda. Nunca pude me certificar de que você tenha recebido esse bilhete, ou que o tenha compreendido, já que não veio atrás do que lhe pertencia. Faz anos que o espero... (CARVALHO, 2002, p. 13, grifo nosso).

Sentenças tais como as acima transcritas não fariam parte de uma carta informativa, mas de uma carta-confissão, que envolve uma relação amorosa, uma cumplicidade, uma convivência com algo que precisa ser escondido. Independentemente de quem quer que seja esse *eu* e esse *você*, há a expressão de um desejo que há anos espera para ser realizado. Essa suspeita é alimentada por outras situações descritas pelo romance, e um dos recursos utilizados para isso é, como vimos, a captação do processo de enunciação. A forma como o locutor se apropria dos fatos e os combina abre possibilidades para que sejam analisados sob ângulos diversos e revelem suas várias facetas. Assim, se considerarmos o tom de queixume prolongado e angustiado de Manoel Perna, podemos supor que além de trazer informações sobre Buell Quain, sua carta camufla seus sentimentos conflituosos.

Quando vier à procura do que o passado enterrou, é preciso saber que estará às portas de uma terra em que a memória não pode ser exumada, pois o segredo, sendo o único bem que se leva para o túmulo, é também a única herança que se deixa aos que ficam, como você e eu, à espera de um sentido, nem que seja pela suposição do mistério, para acabar morrendo de curiosidade. Virá escorado em fatos que até então terão lhe parecido incontestáveis. (CARVALHO, 2002, p. 7)

Pressupor mistérios é a atitude estimulada pelo texto ao leitor da carta e de **Nove Noites**. Esse romance se estrutura de forma a gerar subentendidos e dar às frases a maior flexibilidade de significado. De acordo com Ducrot (1987), a enunciação, por ser única e presente, é uma forma de abrir alternativas de sentido. Por não existir a possibilidade de um enunciado ser repetido é que, ao ser retomado, o fato assume novos sentidos, pois está inserido em novas condições de tempo e espaço e é movido por outras finalidades. Como os relatos dos narradores são relatos de relatos, a cada momento, fatos e discursos vão sendo atualizados e modificados e vão se abrindo para outras interpretações.

Assim, a expressão “*fatos que até então terão lhe parecido incontestáveis*”, pode se referir ao suicídio de Quain, mas também se relacionar a uma série de outros episódios. Pode remeter a uma relação amorosa entre Buell Quain e o fotógrafo, entre Buell Quain e Manoel Perna, a uma possível relação incestuosa que envolveria Quain e a própria mãe, à traição de Quain em relação à possível esposa ou em relação ao seu trabalho com os índios ou ao seu compromisso com D. Heloísa. Impossível saber, mas não é impossível supor, levantar conjecturas, pois o processo de produção de sentido estimula todas essas opções.

Pode inclusive ser um recado aos que acreditam que os relatos são incontestáveis. O alerta ao leitor da carta-testamento é certamente uma advertência ao leitor do romance, de que os fatos apresentados pelos enunciados podem ser sempre contestados só pelo fato de serem enunciados, de serem palavras. Deslumbrado pelo poder criador da palavra, o locutor, seja ele Manoel Perna ou o jornalista, apropria-se dela para criar as verdades que lhe escapam a cada momento em que se constituem.

A partir dessa concepção, podemos afirmar que a escolha desse tipo de narrador não é gratuita; pelo contrário, exerce uma função importante na evolução da trama. Através dela o autor deixa entrever as intenções de sua composição, entre as quais estaria a de mostrar a mobilidade dos enunciados. Tal volubilidade compromete a capacidade da linguagem de reproduzir o real, o factual e simultaneamente abre mil e uma possibilidades de interpretação do discurso - marca da subjetividade inerente à linguagem.

Tal concepção é coerente com a de Blanchot⁸ sobre a narrativa, que se revela como um encontro do narrador com o canto da sereia, ou seja, com o poder encantatório da palavra. O romance, para ele, nasce da luta entre a experiência totalmente humana e a necessidade de que

⁸Maurice Blanchot (1907-2003) escritor e francês e teórico da literatura, pensador do pós-estruturalismo exerceu forte influência sobre nomes como Jaques Derrida. Sua obra está associada à representação da escrita como prática e experimentação, como o caminhar de um pensamento que ainda não pensa. Questiona a idéia de Deus, do Eu, do Sujeito, da Verdade, do Uno, a própria idéia do Livro e da Obra, e toda idealização que impeça de ver a escrita como algo que, antes mesmo de ter o livro como meta, assinala seu próprio fim.

ela seja excluída; nasce de uma palavra de ordem segundo a qual é preciso excluir toda e qualquer alusão a um objetivo e a um destino. “*A palavra de ordem é, portanto: silêncio, discrição e esquecimento*”. (BLANCHOT, 2005, p 6-7). Cabe a esse gênero a tarefa de esquecer o que os outros degradam ao chamar de essencial: o desejo de pretender e de levar a algum lugar.

Isso é percebido através da importância que a captação da enunciação assume na estrutura de **Nove Noites**. Por meio desse processo intensificam-se as possibilidades de o relato mudar constantemente de direção, ir como que ao acaso, evitando as situações que reafirmem qualquer objetivo, principalmente o de Manoel Perna de desvendar para o fotógrafo os mistérios que envolvem os conflitos de Buell Quain. A narrativa é, para Blanchot, *o relato de um único episódio, o do encontro de Ulisses com o canto insuficiente e sedutor das Sereias* (2005, p.7). É nesse sentido que vale a pena insistir sobre a importância da enunciação, pois esse é o momento em que tal encontro acontece.

Entretanto, sua função vai além, o ato de Manoel Perna falar ao fotógrafo sobre Quain é uma manobra para falar da própria fala, o que encontra ressonância na teoria de Ducrot. Levado pelo desejo de descrever o aspecto semântico da linguagem, Ducrot distingue o plano dos objetos, considerados como frase, enunciado, texto e discurso e o plano dos fatos ou acontecimentos. Este último se refere à enunciação, compreendida como o aparecimento do enunciado ou do discurso, como a erupção destes em lugar determinado da história, situação em que grande parte do sentido da enunciação é constituída por comentários à sua própria enunciação. Para Ducrot (1987), não se pode falar sem se falar da própria fala. Isso é característico de um tipo particular de frases, que permite que o sentido dos seus enunciados comporte uma qualificação da sua enunciação. A coerência interna do discurso é determinada à medida que o discurso é voltado sobre si mesmo, tira conclusões de sua própria existência. Fato que pode ser percebido em **Nove Noites**, sem muito esforço. Nos fragmentos abaixo transcritos, por exemplo, encontramos a visão de Manoel Perna, e certamente do autor, acerca do caráter frágil do próprio texto.

Seja bem-vindo [...] Terá que contar apenas com o imponderável e a precariedade do que agora lhe conto, assim como tive de contar com o relato dos índios e a incerteza das traduções do professor Pessoa. As histórias dependem antes de tudo da confiança de quem as ouve, e da capacidade de interpretá-las. (CARVALHO, 2002, p.8)

O que agora lhe conto é a combinação do que ele me contou e da minha imaginação ao longo de nove noites. (CARVALHO, 2002, p.47)

Assim como o que tento lhe reproduzir agora e você terá que perdoar a precariedade das imagens de um humilde sertanejo que não conhece o mundo e nunca viu a neve e já não pode dissociar a sua própria imaginação do que ouviu.

(CARVALHO, 2002, p.116)

Para apreender a especificidade desse fenômeno, Ducrot (1984) contrapõe dois tipos de enunciação aparentemente análogos, mas, para ele, bastante diferentes. O primeiro, que identificamos como enunciação com letra minúscula, é uma forma de fazer referência a objetos exteriores, o que é feito ao designar os objetos por meio das três pessoas da conjugação verbal, dos pronomes pessoais e demonstrativos, dos tempos verbais ou de alguns advérbios de tempo e lugar, como, respectivamente, *eu, você, hoje, ontem, aqui e ali*. À medida que um enunciado comporta tais vocábulos, ele remete para o acontecimento histórico que constitui a sua própria enunciação, a que Benveniste (2005) chama de instância do discurso. Esse fenômeno mostra que o enunciado utiliza a enunciação como meio para falar do mundo, e nada impede de considerar esse recurso como simples processo engenhoso e econômico do qual as línguas poderiam prescindir sem que isso diminuísse seu poder de expressão, pois, na verdade, esses termos podem ser substituídos sem prejuízo da informação.

Esse tipo de enunciação é completamente diferente do tipo de referência particular a que Ducrot (1984) relaciona Enunciação, aqui identificado através da maiúscula. Nesse processo a enunciação não aparece como meio para se referir à realidade, mas como tema do enunciado. Um aspecto desse tipo de produção lingüística é o fato de poder usar determinados advérbios que caracterizem a enunciação e não o objeto ou a ação por ele referida. A mesma observação é feita por Ducrot em relação às unidades complexas. A ligação entre enunciados sucessivos de um discurso não diz respeito à informação que ele veicula, mas ao fato de veiculá-la. Assim, para compreender a coerência interna do discurso, é preciso ver que ele é, em certos pontos bem precisos, um discurso voltado sobre si próprio, que tira as conclusões da sua própria existência. Isso pode ser percebido também nos discursos marcados, pois o uso de uma conjunção permite o encadeamento de dois enunciados, o que se refere ao objeto e também à enunciação.

Nesse sentido, o processo especial de enunciação através do qual se estrutura **Nove Noites** assume mais importância, pois o discurso é predominantemente voltado para si mesmo. Além dos trechos citados que revelam uma referência explícita, há aqueles em que indiretamente o discurso se analisa e se explica, antecipando para o leitor sua diversidade de sentidos e sua tática de dissimulação. Estruturado como *matrioska*, o romance guarda uma sucessão de discursos que vão sendo alternados sucessivamente, como já mencionamos. Em cada um deles, a partir de situações diversas, os locutores vão compondo sua visão sobre o próprio discurso e o do outro. Tais comentários inseridos no contexto enunciativo apontam

para a postura dos narradores diante do próprio discurso, ou seja, diante do processo de composição do romance em que um mesmo enunciado é fruto de um processo de Enunciação e enunciação.

É preciso estar preparado. Vai entrar numa terra em que a verdade e a mentira não têm mais os sentidos que o trouxeram até aqui. (CARVALHO, 2002, p. 7)

A verdade está perdida entre todas as contradições e os disparates. (CARVALHO, 2002, p. 7)

Que deixou cartas impressionantes mas que nada explicam. (CARVALHO, 2002, p. 8)

Mas antes deixo este testamento para quando você vier e deparar com a incerteza mais absoluta. (CARVALHO, 2002, p. 8)

As histórias dependem antes de tudo da confiança de quem as ouve, e da capacidade de interpretá-las. (CARVALHO, 2002, p. 8)

Era preciso que ninguém achasse um sentido. (CARVALHO, 2002, p. 4)

Fiz algumas viagens, alguns contatos e aos poucos fui montando um quebra-cabeças e criando a imagem de quem eu procurava. (CARVALHO, 2002, p. 4)

Considerando o fato de esses textos estarem inseridos no discurso de Manoel Perna, podemos relacioná-los para, a partir do significado das proposições, desvendar vários sentidos. Não seria, por exemplo, difícil perceber que não apenas o destinatário da carta estaria entrando em uma *terra em que a verdade e a mentira não têm mais os sentidos que o trouxeram até aqui*. O leitor é também parte desse jogo e deve perceber o texto como um alerta, uma advertência. O romance é estruturado através de contradições e disparates, através dos quais o autor monta um quebra-cabeças e cria a imagem que ele procura, ou seja, manipula palavras e proposições de tal forma que elas ocultem e disfarçam sentidos possíveis, sugerindo, no entanto, que há algo sendo manipulado. Não são só as cartas de Quain que não explicam coisa alguma, mas também o romance se estrutura através da sugestão e da camuflagem. Por isso o leitor, deparando-se com as incertezas mais absolutas, percebe a narrativa como um movimento em direção a um ponto ignorado, estranho, cuja realidade possível é o ato de narrar.

Diante disso, a teoria de Ducrot (1984) parece coerente como suporte para esta análise. O autor afirma que as regras da língua não podem ser formuladas sem se aludir à fala, pois para compreender alguns discursos é necessário fazer diferença entre enunciação e Enunciação. Destaca como característica da linguagem humana o fato de um segmento de discurso comentar a sua própria enunciação. É o que acontece quando o sentido de um ato de fala compreende como seu constituinte uma apreciação sobre sua própria existência. O ato de fala consiste, pelo menos em parte, em um comentário à própria enunciação.

Para que um acontecimento enunciativo se torne tema do discurso ou da enunciação e, portanto, um ato de fala, é preciso que preencha alguns requisitos. O primeiro é que se realize

um ato ilocucional e não apenas um locucional⁹. Para fazer a diferença entre essas duas modalidades de enunciação, Ducrot (1984) chama atenção para o fato de enunciar envolver a presença de três elementos: o locutor, o destinatário e a situação¹⁰. Esses elementos compõem a atividade lingüística, ou seja, o que se chama enunciação como um processo empírico, situação em que se flagra um ato locucional e perlocucional¹¹. O conceito de Enunciação, no entanto, extrapola esse sentido.

Tal termo refere-se ao acontecimento particular a que se alude no sentido do enunciado, e que aí se encontra qualificado. O que é qualificado é a própria fala, o fato de o que é dito ser dito. É verdade que aparecem no decorrer desse processo os três elementos locutor, destinatário e situação, mas trata-se apenas da relação entre a enunciação e as condições efetivas de seu exercício. Para a Enunciação não é importante a presença de locutor, mas de um agente. É claro que a atividade lingüística tem um agente e esse é o locutor. Entretanto, Ducrot (1984) faz diferença entre o locutor1 e o locutor2. O primeiro é o agente da atividade lingüística, mas não é o sujeito da Enunciação na acepção que o autor dá a este termo.

Baseando-se nos estudos de Austin (1990), Ducrot (1984) acredita que talvez a única forma de caracterizar Enunciação seja perguntando como ela aparece quando sua qualificação é um elemento constitutivo do sentido dos enunciados, quando lhe é atribuído o valor ilocucionário. O que leva a identificar a Enunciação, a situar o locutor2 na origem da Enunciação é o fato de a existência do enunciado, em todas as qualificações que o sentido lhe atribui, aparecer como a realização de um ato, ou seja, aparecer como ordem, afirmação, pergunta, pedido, aparecer como ação enquanto se diz algo. Para facilitar a percepção entre os dois locutores, Ducrot refere-se ao fato de que o locutor1 procura se desresponsabilizar de parte de seu discurso, apresenta-se como porta-voz, como crítico do discurso por ele enunciado. O locutor2 assume a responsabilidade de sua ação.

O enunciado desse tipo de Enunciação não consiste apenas em um produto da fala, tal como *“Fiz algumas viagens, alguns contatos e aos poucos fui montando um quebra-cabeças e criando a imagem de quem eu procurava”*(CARVALHO, 2002, p.14), mas em apresentar o

⁹ Ato locucional é um ato de fala, pois consiste em um proferimento, em um ato de dizer algo, enquanto o ato ilocucional consiste em realizar uma ação ao dizer algo. O ato ilocucional se define por dupla propriedade: é parte integrante do sentido do enunciado a que sua realização dá lugar, e sua enunciação é necessariamente designada no momento em que o ato é realizado. (AUSTIN, 1990, p. 89)

¹⁰ Locutor é o agente da atividade psicofisiológica de que resulta o ato de fala, aquele que escolhe as palavras e as pronuncia. Destinatário é a pessoa que ouve o ato e procura interpretá-lo. Situação é o meio geográfico e socialmente determinável, no interior do qual se produz a comunicação.

¹¹ Ato locucional consiste no ato orgânico de proferir sentenças; perlocucional, nos efeitos não previsíveis decorrentes do proferimento de uma sentença.

locutor como agente da afirmação. Ele está montando um quebra-cabeças no momento em que pratica a ação de emitir a proposição. O produto é simultaneamente o sujeito da ação. O locutor 2 está em *aos poucos fui montando um quebra-cabeças e criando a imagem de quem eu procurava*, situação em que se oculta a expressão: *eu lhe aviso que*. Tal advertência nos permite considerar que a Enunciação é um dos recursos utilizados pelo autor de **Nove Noites** para estruturar seu romance.

É perceptível que os narradores utilizam a fala, ou seja, um ato locucional. Tal constatação aponta para a necessidade de se explicar que existem inúmeras maneiras de usar a fala, e determinar tal função ou maneira é importante, pois faz grande diferença se o enunciado está a serviço de uma declaração ou de uma advertência, por exemplo. Se o locutor realiza o ato *de dizer algo* ao invés de praticar o ato *ao dizer algo*, altera o sentido de seus proferimentos. Se o alocutário percebe uma sentença como declaração e não como advertência, ele também altera o sentido da mensagem. Diante disso, fazer a diferença entre ato locucional, ilocucional e perlocucional na análise do discurso é fundamental para se perceberem as relações que se estabelecem em uma produção linguística.

Captar essa diferença no enunciado de **Nove Noites**, por exemplo, é um recurso de análise produtivo. No trecho que abre o primeiro capítulo, em que Manoel Perna se apresenta e a seu interlocutor, percebe-se que o ato de dizer algo implica uma ação. Ao afirmar “*Isto é para quando você vier. É preciso estar preparado. Alguém terá que preveni-lo*” (CARVALHO, 2002, p.7) o locutor descreve um estado de coisas, mas também previne o alocutário acerca da impossibilidade de recuperar a verdade sobre o suicídio de Quain ou sobre quaisquer verdades que por acaso ele venha buscar no texto. Nessa expressão se oculta o performativo *eu lhe aviso que*. Todo o primeiro capítulo do romance é um alerta, uma advertência ao alocutário, seja ele o personagem seja o leitor: não será possível desvendar os mistérios que envolvem este discurso, este processo de enunciação, este enunciado. A linguagem revela-se, assim, como uma forma de substituir a ação, mas principalmente como a realização da ação, (AUSTIN, 1990, p. 85-94)¹² concepção que reafirma a de Blanchot (2005, p. 8): “*A narrativa não é o relato do acontecimento, mas o próprio acontecimento, o acesso a esse acontecimento, o lugar aonde ele é chamada para acontecer[...]*”.

Diante disso, percebe-se que os locutores, levados por determinados objetivos, muitas vezes reportam-se a certos estados de coisas já acontecidos, descrevendo e mostrando detalhes

¹² John Langshaw Austin (1911 -1960) foi um filósofo da linguagem britânico que desenvolveu grande parte da atual teoria dos atos de linguagem. Estabeleceu a diferença entre o uso constativo e performativo da língua, em que falar é fazer, diferenciando atos de meras descrições.

a eles associados; outras vezes usam a linguagem para comprometer os integrantes da interlocução com o curso de ações presentes ou futuras. Isso justifica analisar o discurso desses narradores a fim de avaliar se sua fala vai além da simples dimensão de um ato orgânico de proferir sentenças e se eles, ao se envolverem em um processo de Enunciação, camuflam ou explicitam seus objetivos ao tomarem como destinatários de sua interlocução tanto personagens quanto o leitor do romance.

Sintetizando, pode-se afirmar que a reprodução do processo de Enunciação /enunciação abre as possibilidades de sentido do relato, para que, através dele, o sujeito do discurso se constitua e, simultaneamente, o próprio discurso seja protagonista de seu ato de dizer. Dentre as inúmeras interpretações possíveis dos relatos que estruturam **Nove Noites**, pode-se supor que, além do objetivo de desvendar a trajetória do suicídio de Buell Quain, os narradores, seres de papel, traçam a própria trajetória de constituição de sujeito e a do discurso. Isto é, captam o processo através do qual experimentam sua própria coerência e identidade, conscientes da transitoriedade que as envolve, já que são frutos da enunciação. Ao se apresentarem como “eu” apreendem o momento de instauração daquele que fala, do locutor, daquele que transforma a frase em enunciado, o texto em discurso, a enunciação em Enunciação, processo através do qual a narrativa se realiza.

Se isso ocorre, qual o efeito de sentido produzido por esse artifício? Haveria diferença entre um enunciado que consiste em dizer algo e outro que consiste em fazer algo? O fato de estruturar o romance através da Enunciação/enunciação pode ser considerado uma estratégia? Seria um recurso utilizado para evidenciar a falência de um sentido definitivo ou a impossibilidade de comprovar uma verdade? Seria uma maneira de questionar a relação da palavra com o verdadeiro e o falso? Seria uma forma de destacar a impossibilidade da linguagem de fundamentar um sentido que está sempre a se fazer, sempre por vir? Seria uma forma de tentar capturar a vida como ela é?

2.4 Os efeitos sobre o destinatário

O leitor faz a obra; lendo-a, ele a cria; é o seu verdadeiro autor, é a consciência e a substância viva da coisa escrita; assim o autor só tem uma meta, escrever para o leitor e se confundir com ele. (BLANCHOT, 1997, p.325)

A escrita de **Nove Noites** apresenta traços que são recorrentes nos romances e contos de Bernardo Carvalho, desde **Aberração**, seu primeiro livro, publicado em 1993. Personagens e narradores constroem pouco a pouco, através de fotografias ou depoimentos dispersos um espaço cambiante, seja físico ou textual em que criaturas desenraizadas, marcadas por problemas familiares, inseridas em terra estrangeira vivem obcecadas à procura de um sentido para uma carta, para uma caixinha, para uma história ou origem e enredam-se em uma trama de coincidências obsessivas, em que as descobertas são sempre dúbias e os sentidos duplos.

Presságios, pressuposições, mal entendidos, subentendidos criam uma expectativa que está sendo sempre desfeita. Há uma verdade que se anuncia, mas que nunca se concretiza, pois o texto é uma criação de palavras. Bernardo Carvalho se contrapõe a uma cultura cultivada pelo espírito da modernidade de que existe uma verdade e essa pode ser comprovada pela ciência, pelo documento escrito, pela cena do filme ou da fotografia. Para demonstrar essa descrença, faz do processo de enunciação uma estratégia.

Como já vimos, por ser um instante sináptico de produção de sentido, tal processo não se pode comprometer com um objetivo, com um destino, com uma intenção deliberada, pois o enunciado, sua produção, é acaso, é acidente. Todavia, como esse é o único recurso disponível ao homem para que ele se comunique e se constitua, ainda que por alguns instantes, como sujeito, ele se apegua à palavra e passa a jogar com ela para disfarçar sua insustentabilidade. **Nove Noites** é um exemplar dessa luta travada pelo homem entre sua necessidade de se apegar à verdade da palavra e sua consciência de que ela é ilusão, enigma, o que nem por isso minimiza seu poder de sedução. “*O negócio do jogo está em tudo o que eu faço*” afirma Bernardo Carvalho em uma entrevista ao Paiol Literário, em 2007, da qual se retirou o fragmento abaixo.

Nove noites é baseado na história real de um antropólogo americano que se matou no Brasil entre os índios, em 1939, quando tinha 27 anos. O livro foi construído a partir desse dado, mas não é um livro sobre história real. Quando eu o escrevi, tinha escrito uns livros esquisitos, que não vendiam, que as pessoas não gostavam. Então, eu fiquei irritado e entendi o que as pessoas queriam: história real, livro baseado em história real. Pensei: "se é isso que eles querem, é isso que eu vou

fazer". Mas resolvi fazer algo perverso para enganar o leitor, criar uma armadilha. O leitor acha que está lendo uma história real, mas é tudo mentira. Tinha foto, autobiografia, etc. E não é que funcionou. O pior é que a minha intenção de criar uma armadilha, de brincar, de ser irônico, foi lida em primeiro grau, não foi lida em segundo grau. A maioria não percebeu que eu estava fazendo um jogo com aquilo. (CARVALHO, 2007, p. 5)

A escrita é uma forma de atingir o leitor, de provocar um efeito, de levá-lo a praticar uma ação, ou seja, de levá-lo a participar de um processo de comunicação, nem que seja de uma mentira, de uma ilusão. Por isso, o trabalho com a linguagem consiste em explorar sua volubilidade, suas possibilidades de construção de sentido, para elaborar um discurso que se abra simultaneamente em várias vias a serem percorridas. E uma das formas escolhidas por Bernardo Carvalho para montar esse jogo de enganos foi a apreensão do momento em que o narrador transforma a língua em discurso: a enunciação, justamente porque esta é inapreensível. No instante em que se tenta registrá-la, fixá-la através do enunciado, ela não é mais ela. Aproveitando-se dessa fragilidade, ou dessa efemeridade, Bernardo Carvalho seduz o leitor, apresentando a ele peças de um quebra-cabeça e estimulando-o a montá-lo.

Os enunciados através dos quais se estrutura a narrativa vão assumindo formas fluidas, a cada leitura, vão assumindo sentidos que se desfazem logo adiante, criando a tensão responsável por levar o leitor ao fim do texto. Uma das formas de se perceber esse trabalho é analisando os efeitos performativos gerados por esses enunciados. Observar as circunstâncias que os envolvem, em que situações eles são explícitos, em que momentos são apenas sugeridos e relacioná-los aos atos constativos pode ser uma forma de perceber os efeitos de sentido gerados por esse recurso. Um enunciado formulado como um ato de fala interfere no processo de estruturação do discurso e provoca efeitos que, de alguma forma, estão relacionados à intencionalidade do texto, ou do relato.

Como vimos no capítulo anterior, uma das condições necessárias para a enunciação é que a linguagem esteja centrada no locutor, já que aquilo que torna possível a execução de um ato de fala é a apropriação que ele faz da língua: condição para desencadear qualquer processo interacional. Benveniste conceitua enunciação como “*a ação de colocar em funcionamento a língua, por um ato individual de utilização do seu aparelho formal, através do qual o locutor se declara e implanta o outro diante de si*”. (BENVENISTE, 2006, p. 82)

Esse ato individual de apropriação se manifesta por um jogo de formas específicas cuja função é colocar o locutor em relação constante e necessária com sua enunciação. Além disso, fornece condições necessárias às grandes funções sintáticas, ou seja, o locutor dispõe de determinados modelos para influenciar o comportamento do alocutário. Todas as formas lexicais e sintáticas, tais como as da interrogação, por exemplo, derivam desse aspecto de

enunciação. De modo mais amplo, esse lingüista afirma que a enunciação é caracterizada pela “*acentuação da relação discursiva com o parceiro, seja ele real ou imaginado, individual ou coletivo*” (BENVENISTE, 2006, p.87). Considerando o foco narrativo de **Nove Noites**, esse é um dos efeitos produzidos: o narrador estabelece uma relação discursiva mais intensa com seu leitor.

Tal relação é analisada por Austin¹³, que destaca os efeitos conseqüentes das perlocuções como resultados, que não incluem efeitos meramente convencionais, mas a produção real de efeitos reais. Isso significa que o fato de um ato lingüístico ser uma promessa, cujo efeito perlocucional é levar o alocutário a acreditar que o outro praticará a ação expressa na proposição, não exige que a promessa feita seja cumprida na realidade. Isso não minimiza o efeito da proposição. O efeito sobre o destinatário do discurso ocorre independentemente das intenções do locutor.

Diante disso, Austin destaca a enorme importância de se considerar a ocasião de um proferimento para a identificação de sua função, pois é no instante da enunciação que uma proposição pode ser mais facilmente identificada, por exemplo, como promessa ou ameaça. Além do que as palavras utilizadas têm que ser, até certo ponto, explicadas pelo contexto em que devem estar ou em que foram realmente ditas em uma troca lingüística. Mesmo assim, há uma tendência dos analistas em se inclinar para as explicações em termos de significado das palavras ou de uso de uma sentença em determinada ocasião no sentido do ato locucionário, sem, contudo, tocar em seu uso no sentido do ilocucionário.

Os problemas de uso locucionário foram, para Austin (1990), confundidos por muito tempo com os de uso ilocucionário, inclusive a falácia descritiva¹⁴ mencionada em sua Conferência I. Acredita ele que essa confusão surgiu do fato de não se considerar a diferença entre o *ato de dizer algo* e o *ato ao dizer algo*. Para o autor, analisar uma conversação implica observar a maneira pela qual está sendo usada a fala em determinada ocasião. Concorda com ele Ducrot (1984), para quem faz grande diferença se um proferimento está ordenando, advertindo, ou simplesmente sugerindo, o que será mais facilmente percebido na enunciação. Assim, Austin reconhece que essas questões penetram um pouco no campo da gramática, mas também a extrapolam, pois uma determinada estrutura interrogativa, por exemplo, pode não ser necessariamente uma pergunta.

Considerando que o discurso de Manoel Perna e o do jornalista se apresentam como

¹³ Austin (1990, p. 89) faz a distinção entre os três tipos de atos: o locucional (*ele disse que*), o ilocucional (*ele argumentou que*) e o perlocucional (*ele me convenceu de que*)

¹⁴ Certos filósofos consideravam a expressão “eu sei que” como uma descrição do ato mental do falante, ou seja, da cognição. Isso é criticado por Austin em 1946 em sua conferência **Outras Mentes**.

uma conversação e que, nesse contexto, os falantes executam atos de fala ilocucionais, decidimos dedicar um estudo mais detalhado a essas unidades desse romance. Como já mencionamos não é possível deixar de observar que os proferimentos que compõem o enunciado de **Nove Noites** desempenham uma função que supera as contingências de uma asserção. A carta testamento de Perna assim como o relato do jornalista estruturam-se como diálogo-monólogo, ao manter a interlocução com o fotógrafo, ou com quem quer que seja, e, nesse contexto, diz e pratica ação ao dizer.

Um ato é antes de tudo, um engajamento, em graus diferenciados, que leva os interlocutores a desempenhar certos papéis ou a se responsabilizar por certos estados de coisas, afirma Ducrot. Para se inserir nesse engajamento é preciso que se submetam a algumas condições. Inicialmente, é necessário que falem a mesma língua, dominem as mesmas convenções lingüísticas, comprometam-se com os códigos que regem as relações discursivas. Isso significa que é necessário existir um determinado tipo de relação entre falante e ouvinte e entre falante e realidade, pois é a natureza dessa relação que determinará se tal discurso constitui um ato. Observemos o discurso de Manoel Perna:

Isto é para quando você vier. É preciso estar preparado. Alguém terá que prevenilo. Vai entrar numa terra em que a verdade e a mentira não têm mais os sentidos que o trouxeram até aqui. Pergunte aos índios. Qualquer coisa. O que primeiro lhe passar pela cabeça. E amanhã, ao acordar, faça de novo 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. Quando vier à procura do que o passado enterrou, é preciso saber que estará às portas de uma terra em que a memória não pode ser exumada, pois o segredo sendo o único bem que se leva para o túmulo, é também a única herança que se deixa aos que ficam, como você e eu, à espera de um sentido, nem que seja pela suposição do mistério, para acabar morrendo de curiosidade (CARVALHO, 2002, p. 7)

No fragmento citado acima, percebe-se esse engajamento, que se revela mais intenso no relato de Perna do que no do jornalista, mesmo porque se trata de uma correspondência. Como já vimos, o alocutário é apresentado como *você*, o que o coloca na situação de destinatário e não somente de ouvinte. Essa referência à segunda pessoa sugere proximidade entre os interlocutores, a qual é reforçada pelas sugestões feitas por Manoel Perna: *Pergunte aos índios, faça de novo a mesma pergunta*. Através desses verbos, o locutor convida ou conclama seu interlocutor a comprovar sua alegação sobre verdade e mentira. Dessa maneira Manoel Perna assume o papel do que sabe das coisas, o detentor dos segredos, e o *você* é aquele que busca o saber, o curioso. Percebe-se também a inexistência de uma contextualização acerca do estado de coisas a que se reporta o locutor - de que ou de quem se

fala e quem fala ou a quem se fala - o que leva a supor que esse conhecimento é do domínio de ambos, principalmente se considerarmos que esse trecho abre o romance.

Além disso, o conteúdo informacional é coerente com essa suposição, já que o locutor parece conhecer a situação em que se insere seu destinatário. As ações propostas por essas expressões são factíveis, pois se percebe, pelo discurso do locutor, que o outro busca respostas. *Vai entrar numa terra em que a verdade e a mentira não têm mais os sentidos que o trouxeram até aqui.* Pode-se, assim, pressupor que exista conivência entre os interlocutores que parecem estar inseridos em circunstâncias semelhantes, e tal contexto possivelmente estimularia o alocutário a acatar as ordens ou aceitar as sugestões da voz enunciativa, deixando aguçar seu desejo de desvendar a verdade.

Tal postura também evidencia o ato de fala. Esse ato relaciona-se à ação que Ducrot (1984) considera como toda atividade de um sujeito, a qual é destinada a produzir certa modificação da realidade. Essa alteração é distinta daquela que ela própria constitui enquanto ação, pois se refere a qualquer episódio em que é possível distinguir entre um determinado gesto, considerado puro movimento, e um resultado exterior visado por esse gesto. É diante dessa concepção que a atividade de linguagem pode ser considerada uma ação.

Esse tipo de ação pode ser percebido no discurso de Manoel Perna. Através da fala, ele apresenta ao outro sua carta. *Isto é para quando você vier* se revela como um dito — em que está implícito “eu lhe digo que — e não como a descrição de um estado de coisas. Mesmo quando usa a terceira pessoa *Alguém terá que preveni-lo*, o locutor é agente, pois a proposição pode ser convertida em “eu tenho que preveni-lo”. Esse tipo de enunciado é por Benveniste considerado performativo autêntico, mesmo sendo inaparente; nele existe o procedimento de um locutor que visa instaurar uma nova conduta por parte do alocutário.

Pode-se pressupor, considerando a condição do destinatário como leitor, seja da carta, seja do romance, que essas informações são capazes de alterar sua postura diante do texto e de orientá-lo a agir para se ajustar ao estado de coisas ou à realidade da interlocução. Essa advertência de Manoel Perna pode levar o alocutário a duvidar da possibilidade de chegar à verdade que envolve a morte de Quain, mas também a toda e qualquer verdade. Pode levá-lo a considerar contestáveis os relatos sobre o antropólogo, mas também tudo aquilo que aparentemente parece incontestável, principalmente se o objeto de observação for a linguagem ou o discurso.

Pode-se também inferir que, nessa situação específica de Enunciação, as declarações implicariam uma mudança da realidade. Espera-se que as palavras sejam ouvidas e consideradas pelo leitor que seria estimulado a perceber que ele participa de um jogo, cujo

parceiro fará de tudo para ludibriá-lo. Nenhum mistério será desvendado. Por outro lado, poderia ser induzido a ignorar essas advertências e continuar a leitura, acreditando que, através dela, possa fazer suas próprias descobertas. Afinal, Manoel Perna se revela como o detentor de um segredo e poderia fornecer as peças que faltam para montar o quebra-cabeças. Apesar das ressalvas em relação ao mistério, afirma:

O que eu vi, nunca falei. Fiquei a sua espera. O que eu ouvi, já não sei se foi fato ou fruto de um conjunto de imaginações, minha e dele, a começar pelas visões de que me falou.[...] O certo é que, ao deixar a aldeia pela última vez, ele estava fugindo. E isso eu já lhe disse, mas repito, porque quero que guarde bem. Quando muito, haverá um lugar para uma única causa e uma única imagem na sua cabeça. Terá que aprender a se lembrar dele como um homem fora de seu campo de visão, se ele pretende vê-lo como eu o vi. (CARVALHO, 2002, p. 112, grifo nosso).

Nesse fragmento, percebe-se a alternância de verbos performativos e constativos cuja relação aponta para as duas posturas assumidas pelo narrador: aquela que se caracteriza como uma informação: *O certo é que, ao deixar a aldeia pela última vez, ele estava fugindo*; aquela que constitui um dito, ou seja, o ato de fazer enquanto diz: *E isso eu já lhe disse, mas repito, porque quero que guarde bem*. O enunciado refere-se à ação de enunciar. Isso pode ser percebido também em *O que eu ouvi, já não sei se foi fato ou fruto de um conjunto de imaginações*, situação em que Manoel Perna revela sua desconfiança em relação às informações que divulga. Ambas as posturas vão se revezando para manter a expectativa do leitor que pode apostar na verdade do que lê ou perceber que o locutor blefa ao descrever suas impressões e ao reunir informações.

A estratégia de alternar atos constativos e perlocucionais é predominante, o que implica a presença dos ilocucionais. Os verbos performativos são recorrentes: *Me perdoe. Faz anos que o espero em vão. Peço que me entenda.* (CARVALHO, 2002, p.08-13) Ainda que mais raramente, tais verbos aparecem também no discurso do jornalista: *Não posso dizer que nunca tivesse ouvido falar nele [...]* (CARVALHO, 2002, p. 13) *E eu prefiro não imaginar o seu pavor e desespero.* (CARVALHO, 2002, p. 64) Dessa maneira, se as condições locucionais, ilocucionais e perlocucionais são cumpridas, esse arranjo lingüístico é constituído em razão de um alcance prático específico, ou seja, “*trata-se de atos que produzem fala e de fala que produz ato*”. (MARI, 1997, p.2)

Os efeitos desses atos de fala são vários. Se considerarmos que o alocutário parece ser virtual — nem Perna nem o jornalista parecem conhecer seus leitores, não ter certeza de que eles existam nem de que sua mensagem chegará ao destino previsto — poder-se-ia pensar que as palavras estão sendo jogadas ao vento e a condição de provocar um efeito no destinatário

não se cumpriria. No entanto, o simples fato de o locutor condicionar seu discurso à presença de um alocutário já o torna transitivo. As asserções de Perna e do jornalista não são auto-reflexivas, elas incluem o outro em sua esfera de produção, são proferidas em determinadas circunstâncias e condicionam-se à presença do leitor. Visam a um destinatário específico: aquele que por quaisquer motivos se interessa pelo passado de Quain. “*Você quer saber o que o dr. Buell fez na aldeia*”. (CARVALHO, 2002, p. 110)

Isso nos obriga a destacar que o texto é um romance, o que o coloca diante de um leitor, seja ele quem for. Por isso, os efeitos decorrentes desses proferimentos, previstos ou não, são efetivos. A recorrência dos performativos está a serviço da argumentação, da tentativa de convencimento do destinatário. O leitor do romance é seduzido a se identificar com os personagens e passar a fazer parte desse projeto de desvendar o mistério do suicídio. Para isso, dá asas a sua imaginação e passa a construir sua própria versão dos fatos. Pode-se afirmar que um dos efeitos de sentido provocados por essa interlocução seria estimular a participação do leitor como cúmplice nessa obsessão por uma verdade para sempre adiada. O leitor lê o texto porque, entre outras coisas, quer saber o que o *dr. Buell fez na aldeia*, porque quer desvendar a verdade, quer agarrar-se à palavra, ainda que seja para nutrir sua ilusão de que através da linguagem pode-se chegar à verdade.

Além disso, o leitor que se aventura pelas páginas do livro pode perceber os avisos e passar a desconfiar das informações que lhe são disponibilizadas. Pode tomar para si as advertências realizadas e notar as várias direções assumidas pelo discurso, entre elas a de que, apesar de se apresentar como um relato de fato ocorrido, o texto assume a própria subjetividade e se abre às várias possibilidades de construção de sentido, inclusive aquelas que se valem da imaginação do próprio leitor. Pode perceber que um dos efeitos dessa locução é atraí-lo para um jogo em que seu parceiro lhe apresenta não um fato, mas sua imagem reversa e fragmentada.

Manoel Perna afirma ter testemunhado um acontecimento, faz asserções, perguntas, sugestões, súplicas, promessas, ou seja, usa formas discursivas que reportam fatos, relacionam-nos, comprometem-nos com o desenvolvimento de uma tarefa e compelem o alocutário a realizar ações. Como esse ato lingüístico agrega duas propriedades, — é parte do sentido do enunciado que sua realização cria e contém a caracterização da enunciação — é considerado um ato ilocucional. Essa argumentação, que constitui essa pseudo-conversa, possui grau de intensidade diversificado, pois varia a cada prática discursiva.

A cada estágio da conversação, o ato ilocucional que se realiza está, de alguma forma, comprometido com o anterior e isso o restringe, como em um jogo em que o número de

jogadas possível é limitado pela jogada anterior. Por exemplo, ao apresentar, através de asserções, detalhes de um fato passado, o depoente tenta afirmar sua capacidade de recuperar, através da memória, um estado de coisas por ele presenciado, o que denuncia seu desejo de que o valor de verdade de seu discurso seja reconhecido. Isso deveria limitar seu depoimento.

Manoel Perna confessa escrever uma carta testamento através da qual deixaria ao fotógrafo as informações sonegadas durante o inquérito realizado após o suicídio do antropólogo. Para atender às condições de sucesso de sua interlocução, ele precisa fazer assertivas em relação a um determinado tipo de informação para que seu discurso possa se apresentar como testemunho.

Isto é para quando você vier. Foram apenas nove noites. Se agi como se ignorasse os motivos que o levaram ao suicídio foi para evitar o inquérito. A polícia tomou conhecimento do caso e fez o inventário dos fatos e do espólio a pedido dos americanos. Não me julgue mal. Não teria podido responder a nada. O silêncio foi o peso que carreguei durante anos, enquanto estive à sua espera. Já não posso me arriscar a que tudo desapareça comigo. [...] E já não tenho dúvidas de que era sua a resposta que ele aguardava com tanta ansiedade. [...] Ninguém além de mim nunca soube da carta que ele deixou. (CARVALHO, 2002, p.24-25)

É possível perceber que o locutor se revela como conhecedor dos motivos que levaram Quain ao suicídio e sugere não ter tido condições de desvelar o segredo, pois pretendia evitar um inquérito. Todavia, como carregar esse segredo impõe condições desagradáveis e desgastantes, Manoel Perna decide escrever ao destinatário para dividir com ele a “verdade” dos fatos. Essas asserções deveriam restringir as posteriores, principalmente em relação a outros atos ilocucionais, pois, de certa forma, elas se revelam como uma promessa, ainda que de forma ambígua, e criam no alocutário a expectativa de ver desvendado o mistério. Se o objetivo da carta fosse esclarecer, revelar, o que de certa forma explicaria a presença dos enunciados constativos, o discurso deveria se ater a afirmações que verificam, apuram e constataam algo.

Entretanto, se em alguns momentos essas restrições são aparentes, e o locutor revela fatos e descreve cenas que apontam para seu conhecimento acerca da realidade que envolveu Quain; em outros, são frouxas e abrem possibilidades para a inserção de atos ilocucionais de outra natureza: contraposições, inferências, suposições e sugestões. Esse jogo de incoerências e disparates o qual envolve a interlocução proposta pelos narradores aponta para o fato de o discurso estar comprometido com algum objetivo recôndito, o que pode ser analisado a partir da força ilocucional, ou seja, das condições ou dos componentes do discurso que levam sua enunciação a realizar uma ação.

Para Vanderveken¹⁵ (1985, p. 173-194), uma força ilocucional se define a partir de sete componentes, e, para se perceber a força que assume uma proposição inserida em um processo de enunciação, é preciso avaliar os sete elementos que a compõem. Entre eles, está o ponto de realização que se refere ao objetivo do locutor ao executar uma ação. É o primeiro e o mais importante elemento dessa força e se apresenta em cinco tipos: assertivo — representa um estado de coisas como real; comissivo — consiste no comprometimento do falante em executar uma ação futura; diretivo — faz uma tentativa de levar o ouvinte a praticar uma ação; declarativo consiste em produzir um estado de coisas em virtude da enunciação; expressivo — expõe o estado psicológico do falante acerca de um estado de coisas. São esses cinco os modos pelos quais uma proposição se relaciona ao mundo, ainda que seja possível perceber que a atividade lingüística se vale de muitos outros recursos que são conseguidos através do acréscimo de outras condições de execução.

Essas condições podem ser percebidas através do grau de intensidade que envolve a força ilocucional, o que permitiu ao autor classificá-las como primitivas e derivadas. As primitivas são aquelas que não possuem grau de intensidade; são, na verdade, o ponto ilocucional simples, sem qualquer tipo de acréscimo ou elaboração enfática: assertivo, comissivo, diretivo, declarativo, expressivo. Não envolvem particularidades situacionais, tais como uma afirmativa que não invoca a posição de autoridade ao ser mencionada, ou não revela intenção de despertar a credibilidade do alocutário. As derivadas possuem o ponto ilocucional como ponto de partida para a elaboração de uma interlocução. No entanto, para que se realizem com sucesso, exigem um modo especial de realização, condições de conteúdo proposicional, condições de sinceridade, condições preparatórias.

Isso quer dizer que em um discurso como o de Manoel Perna, em que se percebe uma conjunção desses pontos, podemos tomar a sentença *Isto é para quando você vier* como assertiva, pois apresenta ao leitor a carta-testamento. Se for considerado que esta sentença é apresentada ao fotógrafo, possível destinatário, ou ao leitor do romance, por Manoel Perna, aquele que testemunhou os episódios que envolveram Buell Quain, o ponto de realização pode ser comissivo, pois a proposição pode constituir-se na promessa de desvendar o mistério da morte do antropólogo. Tendo sido amigo de Buell Quain e acompanhado o antropólogo por nove noites, Manoel Perna revela-se dotado de poder suficiente para cumprir sua tarefa de apresentar os fatos. O pronome “isto” e a forma verbal “vier” referem-se a uma ação futura,

¹⁵ Daniel Vanderveken, filósofo, professor catedrático da Universidade de Quebec, Canadá, dedica-se à filosofia da linguagem, ação e pensamento, à análise do discurso, à pragmática formal do discurso, entre outras áreas de interesse.

situação adequada a uma proposição comissiva.

Assim, inserido nessa enunciação, tal enunciado aponta para a intenção do locutor de estabelecer um pacto com o leitor. Quando ele vier, poderá se apossar do objeto oferecido, que pode ser o segredo de Buell Quain, o de Manoel Perna ou simplesmente o vazio do relato. Independentemente do referente do “isto” o locutor se empenha com o seu interlocutor, cria nele a expectativa de que ele terá acesso à informação prometida. Efeito certamente responsável pelo jogo que se instaura. Como em uma rodada de baralho, em que de tempos em tempos as cartas vão sendo recolhidas, embaralhadas e reapresentadas, essa frase é repetida diversas vezes durante o relato, sendo inserida em diferentes contextos. E assim mantém a esperança do leitor acerca de um esclarecimento.

Paralelamente, outras proposições vão sendo articuladas. Assertivas tais como “*A polícia tomou conhecimento do caso e fez o inventário dos fatos e do espólio a pedido dos americanos*” (CARVALHO, 2002, p. 24) reforçam a idéia de que o mistério pode ser desvendado, pois sugerem que os fatos foram apurados. O desejo do falante de se comprometer em executar a tarefa é reafirmado através de “*Já não posso me arriscar a que tudo desapareça comigo*” (CARVALHO, 2002, p.13), quando aponta para a necessidade de alterar uma atitude tomada no passado, o que sinaliza para a ação futura, adequada a promessa. Manoel Perna se revela disposto a contar ao fotógrafo aquilo que ocultou durante seis anos. Ainda na tentativa de manter a convicção do leitor de que os fatos serão esclarecidos, expressa seu estado psicológico de convicção e certeza: “*E já não tenho dúvidas de que era sua a resposta que ele aguardava com tanta ansiedade*” (CARVALHO, 2002, p. 24). Todos esses elementos agem sobre a força ilocucional das proposições e interferem na interpretação que o destinatário faz dos ditos.

Da mesma forma, o “isto” pode se referir ao jogo que se instaura. “*Isto é para quando você vier*” pode ser visto como uma advertência ou uma ameaça ao destinatário do texto. Considerando as assertivas, tais como, “*A verdade está perdida entre todas as contradições e os disparates*” (CARVALHO, 2002, p. 7), o que está por vir é o nada, o escritor escreve para dizer que não pode escrever. Tal abordagem reafirma as concepções de Blanchot (2005, p. 51) para quem a narrativa está ligada à impossibilidade de pensar que é o pensamento, está ligada ao fato de a verdade não poder ser descoberta, pois ela escapa sempre. Mais do que a obra, para esse estudioso da literatura o que importa é a experiência da obra, pelo movimento que conduz a ela. Destaca também a importância do malogro que atrai aqueles que escrevem e os que lêem. Tais idéias coadunam-se às reflexões de Nietzsche sobre a insustentabilidade da palavra.

Enfatizar essas concepções é um dos efeitos de sentido gerado pelo fato de **Nove Noites** ter sido estruturado através da enunciação, processo que permite ao leitor perceber de forma mais evidente a orientação seguida pelo relato. A direção apontada pode ser fruto de uma intervenção objetiva em que a linguagem representa um estado de coisas como verdadeiro ou falso, (Isso não importa.) ou de uma intervenção subjetiva em que o relato expressa a posição do locutor frente ao estado de coisas, inclusive sobre a própria escrita. No caso de Manoel Perna, há uma constante oscilação entre o empenho do locutor de demonstrar a possibilidade de recuperar a verdade e a consciência de que isso é impossível. Todavia em ambos os casos, ele desperta a curiosidade do leitor que percebe coerência em suas impressões.

Além disso, Vanderveken (1985) chama atenção para o fato de o ponto de realização de uma força ilocucional referir-se a apenas cinco circunstâncias de expressão, ainda que seja possível perceber que essa atividade se vale de muitos outros recursos. Entre eles, estão o modo e o grau de intensidade através do qual o ponto se realiza. Um ponto assertivo apresentado através de um juramento, por exemplo, revela maior comprometimento do falante em relação ao ato do que uma simples afirmação. Se o falante testemunha, a realidade do estado de coisas por ele apresentada pretende ser mais confiável do que se fizer uma suposição; ou se ele ordena, impõe sobre o ouvinte uma autoridade que não é perceptível em um pedido, em que há submissão. A escolha do modo e da intensidade de um ponto ilocucional está de alguma forma relacionada ao objetivo do locutor, seja esse objetivo consciente ou inconsciente. O modo de realização consiste, na verdade, em uma especificação da maneira pela qual o ponto de realização de uma força é desempenhado. É, geralmente, determinado pelas circunstâncias em que o locutor se encontra.

No caso de Manoel Perna, tem-se um locutor que está diante da tentativa de recuperar o fato passado para esclarecer os mistérios que o envolvem. Para isso, estrutura seu discurso como um testemunho que realiza o ponto assertivo através de proposições que aparentemente evidenciam a verdade de um estado de coisas. Nesse contexto, o testemunho torna-se um modo carregado de intenção, pois, ao se revelar como aquele que presenciou alguns fatos, o narrador assume uma posição de superioridade em relação ao alocutário, já que se apresenta como único conhecedor da informação, o que a transforma em segredo. Em uma enunciação em que o locutor se revela detentor de um segredo, ele tem mais poder do que aquele que o ignora, pois detém um dado a mais para determinar o nível e o grau das relações que se estabelecem entre ambos. Assim, revelar-se como tal pode ser um recurso para se impor ao interlocutor e despertar sua credibilidade, interferindo em sua forma de agir.

E já não tenho dúvidas de que era sua a resposta que ele aguardava com tanta ansiedade. [...] (CARVALHO, 2002, p.24)

Guardei comigo esta única carta, para protegê-lo, e aos índios. Jurei que ninguém além de você poria os olhos nela. (CARVALHO, 2002, p.13)

O silêncio foi um peso que carreguei durante anos, enquanto estive à sua espera. Já não posso me arriscar a que tudo desapareça comigo. (CARVALHO, 2002, p.24)

Da sua carta, todavia, ninguém nunca soube nada. Ninguém além de mim nunca soube da carta que ele deixou. (CARVALHO, 2002, p. 25)

A partir desses trechos, percebe-se que, apesar de alertar ao destinatário de seu discurso que a verdade está para sempre perdida, Manoel Perna tentar captar a confiança do leitor em seu relato ao asseverar que não tem dúvidas e que tem acesso a fontes que podem esclarecer o mistério que envolve o suicídio de Quain. Muitas dessas proposições são repetidas várias vezes durante o relato, o que discutiremos adiante, fato que também intensifica a força ilocucional de suas asserções. Utilizando a técnica de persuasão citada pelo comunicólogo Lucien Stez (2008) — *Repito, logo provo* —, o narrador vai tentando convencer o destinatário de que existe uma verdade acerca dos fatos que pode ser desvendada e que ele é o único a ter autoridade para tal. Revela-se tomado pela angústia por ter mantido em segredo uma informação importante e parece ter desenvolvido uma obsessão por esclarecê-la. Isso justificaria a carta-testamento e alimentaria a expectativa do leitor em relação à possibilidade de conhecer a verdade dos fatos.

Outro fator a ser observado são as condições impostas pelas forças ilocucionais sobre o conjunto de proposições que podem ser usadas pelo falante em um ato ilocucional; um relato ou testemunho, por exemplo, exige sentenças cujo conteúdo indique ação passada, enquanto uma predição ou um pedido deve se estruturar através de ações futuras. Além disso, as condições de conteúdo proposicional de um testemunho apresentam seqüências de ações passadas praticadas pelo locutor. Isso pode ser observado no fragmento abaixo.

Me lembro do dia em que ele chegou à cidade que chamou de morta nas cartas, em março de 1939, desconfiado, como você agora, a primeira vez que o vi. (p.8)

O fato é que compareceu à festa dos intelectuais. Estava com uma expressão perturbada, constrangido pela pequena multidão. Toda a cidade havia sido convocada para ouvir os discursos da festa de inauguração da sociedade literária. Ele não podia me ver entre a massa apinhada no interior e em volta do prédio da escola, espremendo-se pelas portas e nas janelas, tentando ouvir, sem compreender, o que se dizia lá dentro. Mas foi ali, pela segunda vez, que eu vi os olhos dele. (CARVALHO, 2002, p.26, grifo nosso).

Diferente de um relato que não adiciona qualquer condição especial ao ponto assertivo, o testemunho de Manoel Perna se estrutura de forma a tentar levar o alocutário a crer em certo grau de verdade de sua asserção. Percebem-se, nesse trecho, assim como em outros da mesma natureza, vários indícios de um testemunho: os verbos no passado, a

expressão afirmativa *O fato é* e a opinião acerca do estado emocional de Quain, o que aponta para a posição do locutor como observador atento. Tudo é reforçado através da referência cronológica, da precisão das datas. Manoel Perna parece tentar convencer o leitor de que presenciou a trajetória de Buell Quain por nove noites.

Esse comportamento se revela coerente com as proposições por ele escolhidas para compor o ato ilocucional, o que Vanderveken (1985) considera como condições de sinceridade. Ao executar um ato ilocucional, o falante expressa um estado psicológico a respeito do estado de coisas representado pelo conteúdo proposicional. Essa expressão não expõe o estado do falante, nem se refere ao fato de seu relato ter ou não um componente na realidade, mas a uma espécie de compromisso existente entre um conteúdo proposicional e o ato ilocucional.

Como condição de sinceridade considera o autor o estado psicológico do falante revelado através da execução de um ato de fala. As condições de sinceridade de um testemunho, por exemplo, são determinadas pela associação de uma proposição que revele o estado de coisas como real, pois é paradoxal uma proposição que se estrutura como testemunho e simultaneamente revele não ter o locutor presenciado o fato registrado. Isso não implica que a pessoa esteja sendo sincera; o falante pode executar um ato ilocucional de testemunho, mesmo não tendo presenciado o estado de coisas reproduzido. Isso não interfere no sucesso de sua articulação lingüística, desde que a proposição assuma a forma indicada.

Às condições de sinceridade, deve-se a coerência do discurso. Nesse sentido, pode-se perceber que Manoel Perna constrói uma seqüência de sentenças coesas, pois cria condições para que o discurso pareça ser um testemunho. Apresenta asserções que apontam para a intenção de descrever um estado de coisas, de constatar uma realidade.

Ao sairmos da festa, eu me adiantei e convidei o dr. Buell a passar em casa. Ele mal me reconheceu. Perguntei se estava apreensivo com a partida no dia seguinte. Tentou recusar o meu convite. Eu insisti. Aceitou por cerimônia, por não dominar os códigos do lugar, por não saber quem eu era. Estava cansado. Bebemos e conversamos. Era preciso que nos conhecêssemos. Foi a primeira noite. (CARVALHO, 2002, p.46)

As condições de sucesso dos atos ilocucionais são determinadas pelos componentes de sua força ilocucional, pois o falante se apresenta como alguém que presenciou o fato e, portanto, expressa sua crença no conteúdo de sua proposição, condição para estruturar um discurso que tente convencer o destinatário da verdade da proposição. Nesse sentido, não se pode ignorar o grau de sinceridade presente nos discursos de Manoel Perna e do jornalista, pois não há incoerência entre a proposição e a crença ou desejo do locutor. Ambos compõem

alguns proferimentos cuja força ilocucional é adequada à situação em que se inserem. Afirma o jornalista em relação ao artigo de jornal:

Li várias vezes o mesmo parágrafo e repeti o nome em voz alta para me certificar de que não estava sonhando, até entender - ou confirmar, já não sei – que o tinha ouvido antes. O artigo tratava das cartas de outro antropólogo, que também havia morrido entre os índios do Brasil, em circunstâncias ainda hoje debatidas pela academia, e citava de passagem, em uma única frase, por analogia, o caso de “Buell Quain, que se suicidou entre os índios Krahô, em agosto de 1939. (CARVALHO, 2002, p.14)

Esses elementos são, porém, ainda restritos para abarcar o universo de proposições que envolvem essa interação. Tal atividade discursiva engloba uma pluralidade de formas que são usadas para intervir nas mais diversas circunstâncias, gerando estranhamento. Manoel Perna oscila entre o testemunho, a suposição e a sugestão, atos considerados por Vanderveken como derivados, pois são produzidos pelo acréscimo de condições preparatórias especiais aos pontos de realização. Ao ponto diretivo, por exemplo, é acrescida a idéia de que agir da maneira proposta pelo conteúdo proposicional é benéfico para o alocutário, e assim o ato revela-se como conselho ou sugestão.

Seja bem-vindo. Vão lhe dizer que tudo foi muito abrupto e inesperado. Que o suicídio pegou todo mundo de surpresa. Vão lhe dizer muitas coisas. Sei o que espera de mim. E o que deve estar pensando. Mas não me peça o que nunca me deram, o preto no branco, a hora certa. Terá que contar apenas com o imponderável e a precariedade do que agora lhe conto, assim como tive de contar com o relato dos índios e a incerteza das traduções do professor Pessoa. As histórias dependem antes de tudo da confiança de quem as ouve, e da capacidade de interpretá-las. E quando você vier estará desconfiado. (CARVALHO, 2002, p.8)

Nesse fragmento, Manoel Perna cria condições para que o leitor entenda que quando o tema é linguagem e reprodução de verdades, não se pode confiar em coerência e em coesão. Um discurso dotado de sinceridade, adequado e coerente não implica que seja uma reprodução da realidade, pois a estrutura da língua é inerente a ela e não se organiza de acordo com os fatos ou com a verdade dos homens. Um testemunho coerente e convincente não assevera a verdade ou a mentira dos fatos. As palavras são sempre contestáveis, incertas, ponderáveis. A relação entre a linguagem e os fatos depende da interpretação, desejo ou crença do leitor ou ouvinte. Por isso, o locutor pode brincar com as proposições variando a sua força ilocucional.

Através do testemunho, o narrador revela sua crença na verdade dos fatos, através da sugestão leva o alocutário a desconfiar de seu relato. *Mas não me peça o que nunca me deram, o preto no branco, a hora certa* aponta para a impossibilidade da recuperação através

da memória de um conhecimento que o tempo presente não registra. Diante dessa evidência, o melhor que faz o destinatário é contar com o imponderável e ter ciência de que *As histórias dependem antes de tudo da confiança de quem as ouve, e da capacidade de interpretá-las*. É melhor para ele desconfiar do relato, aconselha o locutor.

As proposições que trazem a forma verbal no futuro e modalizadores que indicam possibilidade, alternativa, a princípio parecem quebrar as condições preparatórias de um testemunho, pois são construídas a partir de outras conjunturas: a de que o locutor não se responsabiliza pelas informações repassadas. *Terá que contar apenas com o imponderável e a precariedade do que agora lhe conto [...]* Nessas condições, o modo de realização desse ato ilocucional não é mais o testemunho, mas o conselho, a advertência, ou mesmo a prevenção. Cada um desses modos agrega ao ponto ilocucional um nível de intensidade e por isso provoca efeitos também diversificados no destinatário. Entre eles, está a tensão gerada por essa oscilação que se revela gradativa.

Como único detentor da chave para desvendar o enigma, o narrador possui autoridade para aconselhar, mas parecendo temer não ser atendido, reforça esse ato de fala acrescentando a ele novas forças ilocucionais que decorrem do ponto diretivo, mas que vão assumindo novos graus de intensidade. Manoel Perna transforma o conselho em súplica, que é obtida através do acréscimo de outro modo de realização: o falante se reveste de humildade.

Passei anos à sua espera, seja você quem for, contando apenas com o que eu sabia e mais ninguém, mas já não posso contar com a sorte e deixar desaparecer comigo o que confiei à memória. Também não posso confiar a mãos alheias o que lhe pertence e durante todos estes anos de tristezas e desilusões guardei a sete chaves, à sua espera. Me perdoe. Não posso me arriscar. [...] Posso ser um humilde sertanejo, amigo dos índios, mas tive educação e não sou tolo. (CARVALHO, 2002,p.8-9)

A força ilocucional se revela como resultado do aumento dos graus de intensidade dessa força, afirma Vanderveken; sugerir é uma tentativa fraca de levar o ouvinte a fazer alguma coisa, se comparado a uma súplica, pedido revestido de humildade e submissão. Da mesma forma, a força ilocucional de testemunho é obtida da força da asserção pelo acréscimo de um modo adicional de realização, o de que o locutor invoque sua autoridade sobre o fato, já que ele o presenciou. Como não é possível assumir a posição de testemunha sem pressupor a condição preparatória de que se está inserido em determinadas circunstâncias espaciais e temporais e sem tentar levar o ouvinte a crer na verdade do estado coisas a que se refere, a operação de testemunhar constitui também um aumento do grau de intensidade do ponto ilocucional primitivo assertivo.

São muitos os modos de realização de um ato que requerem o acréscimo de condições particulares e que por isso refletem outros estados mentais, que podem ser determinados a partir de uma análise de sua força ilocucional. O aumento ou a diminuição da intensidade criam outra força ilocucional. Testemunhar, confessar, supor e sustentar, por exemplo, refletem estados mentais diversos: confissão supõe a crença na verdade de algum fato pelo qual se responsabiliza o locutor; a suposição envolve a crença atenuada na verdade dos fatos e a sustentação implica a crença argumentada na verdade dos fatos.

No discurso de Manoel Perna, encontra-se uma gama de pontos ilocucionais acrescidos de condições especiais, que se alternam apontando para situações contraditórias. Ao mesmo tempo em que sustenta a verdade de certas proposições, o locutor resvala para as suposições, para as hipóteses, o que implica que o locutor desconhece a totalidade dos fatos e por isso nutre certa desconfiança em relação a eles.

É preciso estar preparado. Alguém terá que preveni-lo. Quando vier à procura do que o passado enterrou, é preciso saber que estará às portas de uma terra em que a memória não pode ser exumada, pois o segredo sendo o único bem que se leva para o túmulo, é também a única herança que se deixa aos que ficam[...] (CARVALHO, 2002, p.8)

Muita coisa não se pode desenterrar. (CARVALHO, 2002, p.133)

Essa oscilação vai aumentando o grau de tensão de seu discurso. A súplica transforma-se em advertência e prevenção, pontos que revelam maior força ilocucional que sugestão ou pedido. O conselho aproxima-se de uma orientação a alguém que não possui experiência suficiente para agir em determinada situação, visando o seu benefício; a súplica em um forte pedido que alguém tome uma atitude em relação a algo, objetivando o benefício do locutor: *Mas não me peça o que nunca me deram, o preto no branco, a hora certa* (CARVALHO, 2002, p.8). Tanto um quanto o outro trazem o verbo no modo subjuntivo, pois a ação do destinatário é hipotética.

A advertência caracteriza-se por ser um aviso dado por quem tem autoridade, ou por quem se reveste de autoridade para tal, em função de alertar o alocutário. Apresenta a forma verbal no futuro do presente, já que a ação é certa e não hipotética: *Terá que contar apenas com o imponderável e a precariedade do que agora lhe conto* (CARVALHO, 2002, p.8). . A prevenção, dotada de grau de intensidade maior, remete para a situação de evitar um mal, relaciona-se a um sentimento preconcebido de cautela de quem tem conhecimento de causa, tem capacidade ou competência para julgar uma ação futura como inadequada e tentar evitá-la. Prevenção relaciona-se a *prevenir ação*.

Você quer saber o que o dr. Buell fez na aldeia. É provável que nada. E se houvesse alguma coisa, não seria dos índios que você iria arrancar uma resposta. Também não sei de nada. Mas posso imaginar, e você também pode imaginar, como imaginei a cada vez que ele me contou as suas histórias, pela intensidade da sua solidão, que na noite do suicídio ele estivesse fugindo. (CARVALHO, 2002, p. 110)

Mari¹⁶ destaca que nem sempre é possível recuperar o grau de sinceridade a partir da análise dos modos distintos de realização de um ato, pois muitos implicam condições de sinceridade muito próximas (MARI, 2001, p.128). Isso pode ser comprovado pelo fragmento acima. A sentença *Você quer saber o que o dr. Buell fez na aldeia* (CARVALHO, 2002, p.110) pode ser percebida como representação de um estado de coisas como real, ou seja, a constatação da curiosidade do locutário; pode ser vista como um comprometimento do falante em executar a ação de revelar o que Quain fez na aldeia; pode ser uma tentativa de atrair o ouvinte, ou seja, uma forma de convencê-lo a buscar as respostas às suas dúvidas. Pode ser uma ironia, através da qual, o locutor satiriza a ingenuidade daquele que lê em busca de informações. Pode inclusive ser visto como índice do estado de ansiedade de Manoel Perna que fala por falar simplesmente ou que aponta para algo que teme revelar. De certa maneira é a essa dificuldade de se determinar os modos de realização de um ato a que se refere Manoel Perna ao alertar seu destinatário sobre a precariedade de seu relato.

E é nesse contexto que o fato de o romance ser estruturado através desse processo de enunciação torna-se importante. Essa diversidade de possibilidades de sentido que uma proposição pode assumir a cada ato de fala torna-se mais evidente. Através desse recurso, coloca-se em dúvida tudo que é dito, seja por Buell Quain, por Manoel Perna, seja pelo jornalista. Apesar das marcas que a identificam, é praticamente impossível afirmar se a proposição é ameaça ou conselho, ironia ou asserção, pois sua força ilocucional pode se perder no momento em que é pronunciada e ao leitor só resta o enunciado.

Além disso, Manoel Perna joga com frases feitas, que perderam o valor expressivo, inserindo-as em contextos diversos. A expressão *Também não sei de nada*, do fragmento acima, praticamente um chavão, pode se referir apenas ao fato de ele não saber o que aconteceu na aldeia, o que se revela coerente com seu testemunho, mas pode sugerir que ele não é capaz de desvendar os mistérios que envolveram a morte do amigo, ou seja, que não tem condições de cumprir a promessa feita ao destinatário. Pode ainda apontar para uma atitude suspeita do locutor que tenta disfarçar sua responsabilidade em relação a um fato.

Esse trecho permite, assim, perceber que uma proposição pode constituir

¹⁶ Hugo Mari, doutor em Estudos Linguísticos pela Universidade Federal de Minas Gerais, realizou, em 2001, estágio de pós-doutorado na Université Paris XIII. Atualmente, é professor do Programa de Pós-graduação em Letras da PUC Minas, dedica-se às áreas de semântica, pragmática e análise do discurso.

simultaneamente atos ilocucionais diferentes porque está envolvida por forças ilocucionais diferentes. Como afirma Vanderveken (1985), duas forças ilocucionais diferentes servem a propósitos diversos e conseqüentemente os atos dotados dessas forças, ainda que o conteúdo proposicional seja o mesmo, terão diferentes condições de sucesso. Essa diversidade é que caracteriza, para Ducrot (1984), o processo de Enunciação, já que ela é fruto da interferência dos elementos envolvidos no momento sináptico de sua produção. Como esse momento é único, a tentativa de reprodução cria um novo processo.

Considerando o último fragmento citado, percebe-se que o locutor apresenta um estado de coisas como real. Ao ponto assertivo executado através de “*Mas posso imaginar, e você também pode imaginar, como imaginei a cada vez que ele me contou as suas histórias*” são agregadas forças ilocucionais diferentes. O narrador descreve um comportamento freqüentemente por ele assumido e simultaneamente desautoriza seu discurso. Ou ele bem testemunhou ou bem imaginou. Se ele testemunhou alguns fatos e imaginou outros, ou se seu testemunho consiste em recuperar o fato através do imaginário, deveria apontar ao destinatário o que é testemunho e o que é criação. Como ele não discrimina em seu discurso tais situações, provavelmente devido à total impossibilidade de fazê-lo, o conteúdo proposicional revela diferentes condições de sucesso: o discurso reúne condições para se revelar como testemunho e simultaneamente como imaginação, criação, fantasia.

A partir dessa inferência, voltamos a Vanderveken (1985). De acordo com sua teoria da conversação, essa situação faz parte do processo. Alguns atos podem ser usados pelo falante em determinado contexto para significar muito mais do que aquilo que dizem, podem expressar outro ato que não aquele expresso. Muitas vezes é a força ilocucional a responsável pela criação desse outro ato que é chamado não-literal. Freqüentemente um conteúdo proposicional idêntico pode ser um ato literal em uma situação e não-literal em outra, pois a força ilocucional é diferente.

A afirmativa de Perna sobre os índios no fragmento — “*E se houvesse alguma coisa, não seria dos índios que você iria arrancar uma resposta. Também não sei de nada.*” — por exemplo, pode estar nessa situação. Como ato literal, pode ser uma asserção sobre a impossibilidade de os índios esclarecerem o suicídio, como parece ser a função da referência aos índios na página sete: “*Pergunte aos índios. Qualquer coisa. [...] e cada dia receberá uma resposta diferente*” (CARVALHO, 2002, p.70). Todavia, essa insistência em afirmar que os índios não podem esclarecer os mistérios de Quain, a qual se percebe pela repetição inserida em outros contextos, pode assumir outra força. A proposição pode assumir um tom de confissão: não viria dos índios o esclarecimento, pois ele não se refere ao suicídio. A partir

da circunstância em que se insere a frase, pode-se inferir que existiriam outros mistérios que Manoel Perna e/ou seu destinatário deveriam esclarecer. Tal fragmento aponta para uma relação de convivência, cumplicidade entre Manoel Perna e seu interlocutor, o fotógrafo ou o leitor. Eles provavelmente detêm informações que lhes permitem imaginar situações, e que não estão ao alcance dos índios.

Em uma enunciação, pode ser claro para o falante tanto quanto para o ouvinte que as condições de sinceridade ou uma das condições preparatórias do ato ilocucional que estão sendo literalmente expressas não estão sendo cumpridas ou que existe uma impropriedade entre o conteúdo proposicional e o mundo. Nesse caso o ouvinte infere que o falante está pretendendo desempenhar indiretamente outro ato ilocucional, o não-literaL. Essa é, certamente, a situação em que se insere Manoel Perna e seus leitores.

Várias são as proposições em que se percebe um estranhamento que aponta para um modo de realização diferente do que está sendo explicitado. A tal carta, que se apresenta como testemunho, revela sentimentos não coerentes com quem apenas presenciou um episódio. Percebe-se que o locutor assume a responsabilidade por muitas ações praticadas. Ele está emocionalmente envolvido e a intensidade desse envolvimento vai além do que se espera de alguém que apenas observa a tragédia do outro. Há arrependimento, culpa, remorso. Tais sentimentos, que estão inclusive relacionados ao nível de subjetividade do discurso, são coerentes com a força ilocucional da confissão.

É claro que se eu soubesse do conteúdo das cartas que ele recebeu antes de se matar, não teria mandado meu irmão à aldeia só para lhe entregar as missivas [...] Teria ido eu mesmo, se soubesse que, entre aquelas cartas, eu lhe enviava a sentença de morte, teria ido sozinho e a pé se fosse preciso, para trazê-lo de volta em segurança para a cidade. (CARVALHO,2002, p.24)

Como afirma Vanderveken (1985), uma confissão expressa um nível de verdade mais vigoroso do que quem confessa. A condição de sinceridade das duas situações pode coincidir, pois tanto em um quanto em outro, o falante revela a crença em sua capacidade de levar o ouvinte a confiar em seu relato. Todavia, o grau de intensidade do ponto ilocucional é variado; na confissão, a autoridade do falante sobre a verdade de um estado de coisas é maior. Em relação a esse trecho, pode-se perceber a intervenção direta do locutor, que mantém compromissos com a reprodução de sua experiência. Seu conteúdo proposicional não remete, à primeira vista, à ação do ouvinte, mas não se pode descartar a influência que o relato exerce sobre o alocutário. Nas condições em que foi produzido o relato, Manoel Perna parece pretender não só demonstrar seu conhecimento acerca dos fatos, mas sugerir ao leitor que ele

se responsabiliza por eles, o que aumenta o nível de persuasão de seu discurso.

Percebe-se, assim, que fragmentos que podem caracterizar um testemunho se inserem em um contexto em que as condições preparatórias e o estado mental do locutor revelam-se incoerentes com o modo de realização e o conteúdo proposicional escolhidos. O locutor assume a responsabilidade pela ação praticada, pede perdão, o que implica que ele sente culpa e arrependimento, fato que altera, inclusive, o nível de subjetividade do discurso. O testemunho implica ter presenciado o fato e não se sentir responsável por ele. Acrescido dessas condições, o discurso oscila entre vários modos de realização, inclusive confissão.

Estive à sua espera por todos estes anos. Ao peso do silêncio veio somar-se o da culpa. Mas naquele momento não tive escolha. (CARVALHO,2002,p.25)

Me aproximei da cena que a cidade assistia muda, sem entender a missão que recebia e que nenhuma alma humana seria capaz de recusar. Eu fui essa alma. O representante da Condor nos apresentou, mas o etnólogo não me viu. (CARVALHO,2002, p.9)

Não me julgue mal. Não teria podido responder a nada. O silêncio foi o peso que carreguei durante anos, enquanto estive a sua espera. Já não posso me arriscar a que tudo desapareça comigo. É claro que se eu soubesse do conteúdo das cartas que ele recebeu antes de se matar, não teria mandado meu irmão à aldeia só para lhe entregar as missivas... (CARVALHO,2002, p.24)

Desde então eu o esperei, seja você quem for. Sabia que viria em busca do que era seu, a carta que ele lhe escrevera antes de se matar e que, por segurança, me desculpe, guardei comigo, desconfiado, já que não podia compreender o que ali estava escrito – embora suspeitasse... (CARVALHO,2002,p.12)

Peço que me entenda. (CARVALHO, 2002, p.13)

E quando precisou que eu lhe estendesse a minha mão, já não estava ao meu alcance. (CARVALHO,2002, p.43)

Faz anos que o espero em vão. (CARVALHO, 2002,p.11)

É necessário destacar que proposições que revelam um acabrunhamento relacionado à consciência de ter cometido um erro, de ter causado dano ao outro são repetidas várias vezes, aumentando o nível de tensão do discurso. Se considerarmos os objetivos declarados pelo narrador em relação à carta-testamento, percebemos que existe uma incoerência entre as condições preparatórias, as de sinceridade e os pontos ilocucionais que compõem as forças ilocucionais desse discurso como um todo. Em momento algum, Manoel Perna revela que escreve para assumir uma culpa seja em relação à morte de Quain ou a qualquer outro fato.

A partir disso, podemos inferir que atos de fala literais e não-literais se alternam a partir da situação em que são inseridas as proposições e da ótica em que são analisadas pelo leitor. Predomina assim no texto um sentimento conflituoso, pois no discurso oscilam a certeza e a dúvida, a crença e descrença, a confiança e a desconfiança, o envolvimento do locutor e seu distanciamento em relação aos fatos, as possibilidades e as impossibilidades de se chegar a uma verdade e, sobretudo, o desejo de buscá-la e de camuflá-la.

A proposição “*A verdade e a mentira não têm os sentidos que o trouxeram até aqui*”.

que é apresentada na p. 7 e 131 de **NoveNoites** (2002), por exemplo, pode assumir sentidos diversos, pois está inserida em contextos diferentes. Pode ser uma assertiva, uma prevenção, uma advertência, uma confissão. A princípio, pode ser vista como ato literal e se referir aos fatos que levaram Quain ao suicídio; e simultaneamente pode ser um ato não-literal, ao se relacionar ao contexto político que envolvia o país na época em que Quain esteve no Brasil. Pode se referir à carta testamento, inclusive para desautorizar a declaração do locutor em relação aos objetivos de seu discurso. Pode ainda ser uma tentativa de levar o destinatário a ser perspicaz e ardiloso em relação ao seu julgamento das possibilidades de interpretação que vão se desenhando no interdiscurso.

É importante destacar que o fato de o romance ser estruturado através do processo de enunciação permite e facilita a análise dos enunciados perlocucionais que são fundamentais para seduzir o leitor a participar da montagem do quebra-cabeças. Em primeiro lugar porque essa é uma forma de o locutor acentuar sua relação com o alocutário, influenciando-o, seduzindo-o, convencendo-o a participar do jogo de esconde-revela que se instaura através dessa interlocução. Isso quer dizer que esses enunciados produzem resultados concretos, reais. O leitor de **Nove Noites** é levado a querer descobrir quem é Buell Quain, se o antropólogo realmente existiu, se esteve no Brasil, se os relatos de Manoel Perna e do jornalista estão autorizados a construir sua versão dos fatos que envolvem Buell Quain, se o romance é uma reprodução de fatos da vida real, ou uma manipulação da realidade para ludibriar o leitor.

Em segundo plano, porque o processo de enunciação cria condições para que as proposições sejam inseridas em vários contextos e assumam forças ilocucionais diversas, ou seja, apontem para a relação diversificada que mantêm com os acontecimentos sem criar uma relação de incoerência entre os fatos narrados. Para Deleuze (2006, p.13-15), uma proposição oscila entre a designação ou a indicação, a manifestação e a significação. A designação consiste na relação da proposição a um estado de coisas exteriores, ou seja, na associação das palavras com imagens particulares que devem representar um estado de coisas.

Na segunda dimensão, a manifestação remete à relação da proposição com o sujeito que fala e que se exprime, ou seja, consiste em um enunciado de desejos e crenças, por isso trata-se de uma inferência e não de uma associação. Enfim, na terceira, a significação se acha sempre no procedimento indireto que lhe corresponde, isto é, na sua relação com outras proposições das quais é inferida, ou inversamente, cuja conclusão ela torna possível. A significação se define pela relação entre as premissas e a conclusão, portanto não deve ser entendida somente no sentido restrito, mas também no das probabilidades.

Diante disso, pode-se afirmar que, se tomarmos uma das proposições que se repetem

no discurso de Manoel Perna e a analisarmos a partir dos efeitos de sentido que assumem em cada aparição, perceberemos que o texto não traz uma estrutura rígida, mas ao contrário, é maleável e flexível. O sentido vai se formando, desfazendo e refazendo à proporção que as possibilidades de leitura vão sendo montadas. O texto é estruturado como um jogo de lego em que as peças podem ser recolhidas de um lado e encaixadas em outro, formando novas redes de sentido.

Essa forma de estruturação estimula o leitor a fazer várias leituras e estabelecer relações que vão se diversificando. Ele percebe que o narrador não é um ser onisciente que domina o conhecimento dos fatos e simplesmente os reproduz; é um interlocutor que durante o processo de enunciação vai construindo sua versão e aguçando o desejo de seu destinatário de fazer o mesmo. Perceber essas várias entradas que lhe são abertas pelo locutor faz do leitor um jogador à altura do texto.

Daí a importância da enunciação e da Enunciação, pois é através delas que se revela um autor consciente da insustentável leveza da palavra e de sua absurda capacidade de representação, de encenação, de manipulação. Ciente de que só o fato de usar as palavras desvia as certezas que se tem delas, Bernardo Carvalho revela sua concepção de literatura, que se distancia de uma concepção idealizada. Escrever não é para ele testemunho, expressão da interioridade, estetização da palavra, muito menos reprodução da realidade.

Escrever é uma forma de atingir o leitor, de jogar com ele, manter com ele uma parceria para testar/desafiar sua perspicácia. **Nove Noites**, como vimos, é o resultado dessa concepção. Tal postura dessacralizadora nem sempre é bem vista pela crítica. Em “A arte da fuga”, artigo publicado pelo site *Trilhas Literárias*, Martin Vasques (2004) critica esse niilismo de Bernardo Carvalho que, para o crítico, retira a nobreza existente em nossa literatura, pois foge da vida em toda sua riqueza, complexidade e sobretudo mistério.

Para fechar esta parte, é necessário destacar que Austin (1990) considera os atos de fala locucional, ilocucional e perlocucional como realização de ação, o que implica, sistematicamente, a produção de efeitos ou conseqüências. Esses efeitos podem ser previstos ou não pelo locutor. Uma pessoa pode falar algo com a intenção de provocar uma reação que não ocorre, assim como pode ocorrer um efeito que ela não pretendia provocar ou mesmo que tentou evitar. Nem sempre isso importa, pois, muitas vezes, o efeito fala por si. No entanto, quando analisamos um romance e a estrutura através da qual seu discurso se compõe, tentar identificar os efeitos de sentido que parecem intencionais é uma forma de avaliar o grau de elaboração da narrativa, e certamente o valor de seu autor. Tentarei fazer isso no próximo capítulo.

2.5 Direcionalidade e intencionalidade

As implicaturas não-convencionais não decorrem do dito, mas sim do contexto enunciativo. (GRICE, 1975, p. 41)

As teorias dos atos de fala de Austin e da Intencionalidade de Searle foram muito importantes para meu trabalho com **Nove Noites** de Bernardo Carvalho, porque me trouxeram novas perspectivas de leitura do texto literário. Neste capítulo, pretendo analisar esse romance a partir dessas concepções. **Nove Noites** abre, como qualquer outro texto, espaço para a diversidade de construção de sentido, situação que se destaca principalmente pela multiplicidade de vozes que assume a função de relatar nesse romance. A estruturação do texto, através do processo de enunciação e da duplicidade do foco narrativo, entre outros recursos utilizados pelo autor para compor sua estratégia de prática discursiva, não deixa dúvida de que está, de alguma forma, ligada a um fator intencional.

Mencionar intenção em uma análise literária, a princípio, pode nos remeter ao senso comum de que cabe ao leitor alcançar o objetivo que o autor tinha em mente ao compor o texto. Pode apontar também para uma concepção meio simplista que envolve a expectativa do leitor de tentar, através do texto, perceber o que é consciente ou inconsciente durante o processo de produção do texto. Tal abordagem pode sugerir enfim a tentativa do leitor de querer identificar as razões que levaram o autor a escrever seu texto, para justificar sua interpretação, correndo o risco de ignorar que o romance é uma ficção. Não são esses os objetivos desta análise.

Influenciados, talvez, pelas teorias psicanalíticas e pelas questões que envolvem a crença de não se poder acessar o inconsciente do outro, somos levados a acreditar que não se deve pesquisar as intenções do autor. Ao ter contato com a teoria da Intencionalidade de Searle¹⁷, pude perceber, porém, que identificar a intenção de um texto não está relacionado à capacidade do analista de avaliar o nível de consciência ou inconsciência das atitudes do autor, mas à habilidade de observar as nuances da linguagem utilizada na estruturação do texto. Envolve perceber que quando dois indivíduos estão dialogando, existem leis implícitas que dirigem o ato comunicativo. Isso significa que os interlocutores trabalham a mensagem

¹⁷ John Rogers Searle (1932) é professor da Universidade de Berkeley (Califórnia), e hoje um dos principais representantes da Filosofia da Mente. Vem estudando a fundo, nas últimas décadas, os resultados das pesquisas feitas pelos neurocientistas e relacionando a investigação filosófica sobre a mente à ciência cognitiva e à lingüística.

lingüística de acordo com certas normas comuns que caracterizam um sistema cooperativo entre eles, para que as informações possam ser trocadas o mais univocamente possível.

A esse conjunto de regras, Grice (1975)¹⁸ chama “princípio de cooperação”. Não é possível, nem imaginável, segundo ele, que um ato comunicativo possa ser totalmente livre, a ponto de falante e ouvinte perderem o controle do próprio jogo. Ao contrário, as regras do ato comunicativo talvez tenham sido aprendidas concomitantemente à aquisição da língua, de tal forma que um falante competente também conhece os efeitos de sentido que uma mensagem pode adquirir pela ação das regras do jogo comunicacional a que está submetido. A isso se chama competência comunicativa.

Grice (1975) parte da constatação de que, muitas vezes, o falante diz além daquilo que é dito, o que é identificado pelo ouvinte/leitor não através da decodificação do significado lingüístico, mas através de inferências que são construídas a partir das implicações, que ele chamou implicaturas. Essas se referem ao contexto que envolve o dito, ou seja, a uma série de fatores que interferem na elaboração de um sentido para uma sentença. É a partir da relação entre as implicações e o dito que os interlocutores constituem a significação total de uma elocução, o que é comunicado.

Para Grice (1975), o sentido, na produção de um enunciado, não é anterior à sua construção nem se origina exclusivamente no sujeito, mas se constrói no espaço em que a interação verbal se efetiva. O sentido lingüístico do enunciado é direcionado para o próprio futuro discursivo, possibilitando o entendimento da linguagem enquanto atividade constitutiva e produtiva. Ao inscrever-se sistematicamente no interior da própria língua, a estrutura da significação e das relações das atividades lingüísticas permite a descrição do discurso de uma pessoa, não indicando apenas o que proferiu, mas em que nível ela o disse, possibilitando a descoberta dos níveis de significação implícitos ao sentido explícito, em um estudo da atividade interindividual realizada no discurso.

O estudo das relações entre signos e seus interpretadores encontra formulações na distinção entre dito e implicação em sua teoria. Ao aludir ao “dito”, o referido autor tem em vista a convencionalidade, ou seja, o sentido literal do significado lingüístico das expressões, e, ao empregar o termo “implicação” refere-se ao significado que foge da determinação por condições de verdade e que deriva do próprio contexto da conversação, possível de ser apreendido pelos receptores por meio de um raciocínio lógico e objetivo.

¹⁸ Herbert Paul Grice (1913-1988) filósofo da linguagem, inglês, professor em Oxford, Inglaterra, e em Berkeley, Califórnia. Desenvolveu a teoria da comunicação através dos conceitos de significação natural e não-natural (*meaning-nn*) tão decisiva na origem dos trabalhos sobre pragmática, em especial no de Searle.

A partir dessa concepção, esse lingüista afirma que a comunicação verbal envolve um significado natural e um não-natural. Aquele se revela através de um uso convencional da língua e mantém uma correlação factual entre eventos, não requer qualquer operação de ajuste sintagmático ou lexical para ser interpretado e não depende de um contexto especial de enunciação para ser entendido. O significado não-natural resulta de uma construção atípica, seja ela relacionada ao enunciado, à enunciação, ao locutor, ou ao alocutário. Envolve um estranhamento em sua forma, causado por uma violação lexical ou sintagmática, pela possibilidade de potencialização das condições polissêmicas dos itens lexicais e pela disponibilidade de atualização de diversas relações sintagmáticas. Por isso, sua interpretação depende das implicações que envolvem seu processo de produção.

De uma forma simplista, pode-se perceber que, para o autor, um significado natural ou convencional pode ser identificado através de um enunciado natural, aquele que se constrói apoiado na decodificação imediata de propriedades lexicais e de relações sintagmáticas. Esse tipo de decodificação não exige esforço do interpretante e seu resultado é comumente idêntico, independentemente do número de decodificadores. Entretanto um enunciado natural pode gerar um significado não-natural se estiver envolvido por determinadas implicações, isto é, um enunciado pode simultaneamente assumir um significado natural e um não-natural, já que não se produz sujeito a uma determinação lingüística absoluta. Para se configurar como comunicação, necessita de recursos extralingüísticos que lhe confirmam estabilidade semântica, se é que se pode usar esse termo.

Além disso, o autor chama atenção para o fato de que se podem identificar dois tipos de implicações. Uma é convencional, pois está presa ao significado convencional das palavras, a outra é conversacional, pois é determinada pelos princípios básicos do ato comunicativo. Enquanto a primeira não depende de um trabalho dedutivo, a segunda é calculável ou dedutível. Pode ser cancelada, pois não é determinada pelo dito, mas pelo ato de dizer, é externa ao sentido do enunciado. Pode ser relacionada à intenção do falante e/ou à intenção do ouvinte.

A partir dessas concepções, Grice (1975) conclui que um significado intencional é aquele produzido por enunciado acrescido de uma condição que induz o alocutário a deduzir uma informação, através da percepção da intenção do locutor de que o destinatário reconheça sua intenção por trás do enunciado. É nesse sentido que a enunciação assume importância, pois pode representar uma multiplicidade de significações fundamentadas nas intenções comunicativas do locutor e certamente do destinatário. Essa intenção pode ser percebida pelo sentido do enunciado lingüisticamente constituído e pelas circunstâncias do jogo que se

estabelece entre os interlocutores no processo de enunciação. Considerando que os usuários da língua podem alterar o padrão dos significados de um enunciado, assim como podem ajustar enunciados que tenham uma feição deformada, interpretando-os, a intenção dos enunciados naturais passa a ser tão importante quanto a dos não-naturais.

A princípio, essa teoria da comunicação não parece adequada a um texto literário, em que se imagina a predominância de um sentido não convencional. No entanto, ao analisarmos a estrutura de **Nove Noites**, decidimos usar a intencionalidade como categoria para observar os discursos de Manoel Perna e do jornalista, narradores desse romance. Antes, porém, é preciso esclarecer alguns pontos. Em primeiro lugar, quando tomamos a intenção como categoria de análise, não consideramos o sentido comum desse termo, pois essa abordagem visa a ir além de se perceber a intenção como algo disseminado pelo discurso. Essa categoria é um fator de diferenciação para o uso de enunciados inseridos em condições especiais, ou seja, que apresentam um acréscimo que precisa ser relacionado às condições enunciativas para ser interpretado.

Apesar de envolver uma tensão entre enunciado e enunciação, a intencionalidade pode ser identificada tanto no plano do enunciado quanto no plano da enunciação. Não se pode ignorar a importância da enunciação como processo determinante para o funcionamento dos enunciados intencionais, mas eles guardam condições que se revelam ora no enunciado, ora através da enunciação. Quando se percebe que não existe possibilidade de limitar a reaplicação pragmática de um enunciado, a enunciação assume importância, pois um enunciado convencional pode assumir um sentido intencional a partir da enunciação. Todavia, ao se considerar que determinados enunciados não podem se aplicar a determinadas situações, destaca-se a importância do enunciado.

Isso significa que para identificar a intencionalidade de um discurso é preciso que tenhamos como alvo de observação tanto o enunciado não-natural quanto o natural. Podemos imputar intenção a enunciados de diversos padrões, ou seja: potencialmente, qualquer enunciado pode ser intencionalmente usado em razão das condições específicas de uso. Isso implica que, para determinar o uso intencional de um enunciado, principalmente se for natural, é preciso recorrer a outros tipos de recurso que não o estranhamento sintagmático ou lexical. Caso contrário, todos os enunciados não-naturais devem, a priori, ser considerados intencionais, já que foram construídos a partir de algum padrão de desvio, visando operações mais elaboradas por parte do ouvinte para compreendê-los. Isso posto, decidimos analisar a intencionalidade dos discursos de **Nove Noites** a partir da teoria de Searle (1995), que avança em relação a Grice (1975), sem abandonar suas concepções.

Ao estudar a filosofia da linguagem, Searle percebe que ela é um ramo da filosofia da mente, que a capacidade humana de representar objetos e estados de coisas é uma extensão das capacidades mentais e é tão biológica quanto a digestão, por exemplo. Para se relacionar ao mundo, o ser humano se utiliza dos estados mentais - como a crença e o desejo -, das ações - como o ato de dizer - e da percepção - como a visão ou o olfato. Esse filósofo inclui a capacidade de falar ou escrever, ou seja, de usar a linguagem verbal, entre outras que compõem a habilidade mais geral da mente de relacionar o organismo ao mundo. Por isso acredita que qualquer explicação completa da fala e da linguagem exige uma referência ao modo como a mente/cérebro relaciona o organismo à realidade.

Searle (1995), considera que as sentenças, ou seja, os sons emitidos pela boca ou os sinais gráficos que se fixam no papel, são objetos do mundo como outros quaisquer. Sua capacidade de representação não é intrínseca, mas é derivada da intencionalidade da mente. Diferentemente dos estados mentais, cuja intencionalidade não provém de formas anteriores e lhe é própria, inerente, as sentenças são um objeto sintático ao qual são impostas capacidades representacionais. Isso é compatível com o fato de a linguagem ser essencialmente um fenômeno social, o que se justifica por sua intenção ser também social.

Seu estudo sobre a intencionalidade da linguagem surgiu em decorrência de uma investigação acerca do significado, do problema que se ocupa com o modo como as pessoas impõem intenção a entidades não intrinsecamente intencionais, tais como o gesto ou a palavra, o modo como conseguem que meros objetos passem a representar algo. Tal estudo está igualmente relacionado à análise dos propósitos dos estados mentais.

A partir dessa pesquisa, Searle (1995) abriu um extenso campo de estudos e se envolveu em uma série de questões problemáticas, muitas vezes justificadas, mas nem sempre esclarecidas. Percebeu inicialmente a necessidade de analisar os propósitos da percepção e da ação. Dispôs-se igualmente, para compreender percepção e ação, a entender a relação existente entre causalidade e intencionalidade. Dentre as diversas investigações, algumas o levaram a concluir que a intencionalidade só funciona em um contexto de capacidades mentais não-representacionais, as quais ele chamou de *Background*; outras o obrigaram a questionar se os significados estão na cabeça e de que forma a linguagem se relaciona à realidade; outras, ainda, a estudar a intenção dos nomes próprios e a relação entre intencionalidade e o cérebro, ou seja, o problema “mente-corpo” ou “mente-cérebro”.

Searle (1995) aborda a intencionalidade a partir de uma visão resolutamente naturalista. Pensa nos estados, processos e eventos intencionais como parte da história de nossa vida biológica, do mesmo modo que a digestão, o crescimento e a secreção de bÍlis.

Acredita que as pessoas possuem estados mentais intrinsecamente intencionais, que os fenômenos mentais possuem uma base biológica, o que significa que são ao mesmo tempo causados pelas operações do cérebro e realizados em sua estrutura. Acredita que alguns desses estados são conscientes e outros inconscientes, mas não se detém em identificá-los. Tais idéias o distanciam de muitos filósofos da mente, principalmente os behavioristas e os funcionalistas, que relacionam intenção à atitude consciente. Todavia, isso não o preocupa, pois acredita ser possível fazer sua investigação sem ter que se prender ao passado e à tradição filosófica.

Para esse filósofo, intencionalidade é direcionalidade. É uma propriedade dos estados e eventos mentais que nos permite identificar a que estão dirigidos. Intencionalidade é aquela propriedade da mente humana pela qual os estados mentais são capazes de representar objetos e estados de coisas do mundo. Todo estado mental é intencional na medida em que habilita a relação do organismo ao mundo, ao meio ambiente e a outras pessoas. A relação que os seres humanos estabelecem com o mundo real se deve, em parte, a essa capacidade. A intencionalidade funciona capacitando os seres humanos a lidar com o mundo. Como explicam Mari e Mendes, a Intencionalidade *tem a função de orientar a percepção das coisas do mundo, a partir de um ponto de vista singular, aquele que um sujeito constrói e que serve para caracterizar um modo especial de se apropriar das coisas*. (MARI; MENDES, 2007, p. 33) Por isso, Searle (1995) a considera uma palavra transitiva, quem a possui o faz em função de alguma coisa.

Para configurar a Intenção, Searle (1995), esclarece que estado mental é a propriedade da mente de representar objetos e estados de coisas do mundo. São estados mentais a crença, o desejo, a esperança, o temor, a culpa e outros mais, tais como a ansiedade, a depressão, a exaltação, a alegria. Apesar de todos esses serem estado, há uma diferença entre eles: alguns têm uma direcionalidade, outros não; ou seja, quem deseja, o faz em relação a algo, deseja alguma coisa; quem teme, teme algo; quem sente culpa, o sente em relação a algo. Quem se exalta ou se deprime não o faz em relação a algo; isto é, não existe um objeto, um alvo para a depressão, para a alegria ou para ansiedade. Não se pode responder a questão: alegria de que? Baseado nessa distinção, Searle considera apenas os estados mentais que possuem uma direcionalidade e por isso são intencionais.

Outro aspecto discutido pelo autor é a relação entre estado mental intencional e estado mental consciente. Não há, para ele, uma relação evidente entre consciência e intencionalidade: muitos dos estados conscientes não são intencionais e muitos intencionais não são conscientes e existem estados intencionais conscientes e inconscientes. Pode existir

um temor de cobras do qual o indivíduo não tenha tomado consciência ou uma exaltação pode ser consciente sem, contudo, ser direcionada a um alvo.

O que importa em relação aos estados mentais intencionais não é se são conscientes ou não, mas se tal estado está direcionado a algo, a que ele se refere; ou seja, ao se analisar a intencionalidade de um estado não é relevante identificar se ele é consciente ou inconsciente. Dessa maneira, intenção não é a mesma coisa que consciência. A classe dos estados mentais intencionais e a classe dos estados conscientes se sobrepõem, mas não são idênticas nem estão incluídas uma na outra, afirma Searle.

Além disso, esse cientista destaca que pretensão e intenção, em seu sentido ordinário e tradicional, são apenas uma entre outras formas de intencionalidade, e não merecem uma atenção especial. São formas que, assim como a crença e o desejo, revelam uma direcionalidade. Diante disso, para fazer diferença entre os termos, o autor usa *Intenção*, assim com maiúscula, para se referir a sua concepção do termo e com minúscula para se referir ao sentido convencional, procedimento que não mantereí neste trabalho, pois o termo será usado aqui no sentido conferido a ele por Searle (1995).

A dificuldade que envolve a questão da intencionalidade, segundo Searle, se deve, principalmente, ao fato de alguns estudiosos confundirem atos e estados mentais. Considerar crença, temor ou esperança como ato mental é falso, para ele. Ato é aquilo que se faz, é uma atividade, tal como escrever ou calcular, o que, de certa forma, exige a existência de um objeto. O indivíduo escreve uma carta ou um romance. Estado é algo experimentado, vivenciado independentemente da existência dos objetos do mundo. Pode-se crer em deuses, bruxas ou duendes sem que eles existam.

Entretanto, o autor aceita que exista certa relação entre atos de fala e estados intencionais: ambos assumem um caráter de representação. Isso se explica pelo fato de possuírem conteúdo proposicional, direção de ajuste, condição de sinceridade e condição de satisfação. Esses quatro elos existentes entre os atos de fala e os estados intencionais sugerem a imagem da intencionalidade: todo estado intencional estrutura-se através de um conteúdo representativo em certo modo psicológico, afirma o autor. Os estados intencionais representam objetos e estados de coisas no mesmo sentido que os atos de fala, ainda que o façam de modo e por meios diferentes.

Ao afirmar que o estado intencional é representacional, Searle (1995) refere-se ao fato de o estado possuir um conteúdo proposicional e um modo psicológico, ao fato de seu conteúdo determinar um conjunto de condições de satisfação sob certos aspectos, e ainda ao fato de seu modo psicológico determinar a direção de adequação de seu conteúdo

proposicional. Por isso, para o autor, a chave para o entendimento de uma representação está nas condições de satisfação.

Isso significa que para saber o que é uma intenção ou qualquer outro estado intencional com uma direção de ajuste, devem ser investigadas primeiramente suas condições de satisfação (se a proposição que revela temor está inserida em uma situação que gera medo); segundo, sob que aspectos essas condições são representadas pelo conteúdo intencional; terceiro, qual é o modo psicológico do estado em questão (crença, desejo, temor, intenção?). Para Searle (1995), conhecer a resposta para a segunda questão é conhecer a resposta para a primeira, uma vez que as condições de satisfação são sempre representadas sob determinados aspectos, e o conhecimento da terceira é o bastante para facultar o conhecimento da direção de ajuste entre o conteúdo representativo e as condições de satisfação.

Conclui o filósofo que um objeto intencional é um objeto como outro qualquer; chamar um determinado objeto de intencional significa dizer que ele se refere a um estado intencional qualquer, ou seja, ele tem um caráter representativo. Tanto nos atos de fala quanto nos estados intencionais, se não há um objeto que satisfaça o conteúdo proposicional ou representativo, o ato de fala e o estado intencional não poderão ser satisfeitos.

Outro aspecto discutido por Searle, em relação à intencionalidade é o fato de um estado intencional só determinar suas condições de satisfação de acordo com sua posição em uma rede (*Network*) de outros estados intencionais e sobre um contexto (*Background*) de práticas e suposições pré-intencionais que, em si mesmas, não são nem estados intencionais nem partes das condições de satisfação desses estados. Como rede intencional, ele considera outros estados intencionais que de alguma maneira estão interligados para que um estado intencional possa existir. Crença e desejo, por exemplo, são estados freqüentemente ligados entre si, pois para se desejar algo é preciso acreditar na existência desse objeto.

Essa rede só funciona se apoiada sobre um *background*, termo usado pelo autor para se referir a um conjunto de capacidades mentais não-representativas que permite a ocorrência de toda representação. Para que um indivíduo tenha determinados estados intencionais, ele precisa dominar algum tipo de saber prático (*Know-how*), precisa saber como as coisas são e como fazê-las. Enfim, conclui o autor que os estados intencionais são em geral parte de redes de estados intencionais e suas condições de satisfação só existem em relação à sua posição nessa rede.

A partir desse ponto de vista, percebi que a leitura de **Nove Noites** poderia tornar-se mais interessante se analisasse as razões intencionais que movem tais discursos. O fato de o romance ser estruturado por dois narradores inseridos no processo de enunciação nos permite

inferir, inicialmente, a intenção de Bernardo Carvalho de captar a percepção do episódio do suicídio de Buell Quain a partir de pontos de vista diferentes. Cada um dos relatos apresenta uma forma de construção especial, um modo singular de se apropriar de uma realidade, o que permite ao leitor apreender, através da direcionalidade que se faz presente, os estados mentais de cada um dos narradores. Essa percepção pode ser responsável por uma compreensão do leitor em relação ao jogo em que consiste o desenrolar do enredo.

Como já vimos, esse romance se estrutura através de um jogo de disfarces e dissimulações que estimula e seduz o leitor a tornar-se um jogador. Caso contrário, grande parte das artimanhas da escrita pode ser perdida. Para isso, é preciso usar todas as cartas disponíveis. Como jogamos com a linguagem escrita, devemos considerar as propriedades lexicais, as relações sintagmáticas, suas aplicações e correlações no processo de enunciação. Temos que ficar atentos para as diversas hipóteses de sentido que se vão formando a cada possibilidade de relação lexical, sintática ou sintagmática, ou seja, à tensão criada entre enunciado e enunciação.

Nesse processo, de certa maneira, assumimos a mesma postura dos narradores de **Nove Noites**. Vamos recolhendo fragmentos, combinando-os à nossa maneira, e percebendo as várias possibilidades de organização e de correlações que o texto aceita. Esse trabalho nos dirige para algumas considerações. A primeira delas é que nesse discurso há uma predominância dos enunciados naturais. São raras as situações em que se verificam metáforas, metonímias ou eufemismos, por exemplo.

No caso do discurso de Manoel Perna, aquele de que tratamos nesse trecho, percebe-se que os estranhamentos que quebram a expectativa de um texto natural, ou convencional, em que a forma lingüística não exige do leitor uma operação mais complexa para seu entendimento, não são produzidos por um enunciado não-natural. A leitura dos nove capítulos que compõem a carta-testamento intriga o leitor pelo nível de tensão da enunciação. As informações contidas nos enunciados parecem prestes a se romper devido à oscilação dos modos de realização dos pontos ilocucionais, como já vimos, mas também pela relação existente entre os enunciados e os estados mentais por eles revelados.

Manoel Perna confessa estar escrevendo uma carta ao amigo de Quain para se redimir de seu constrangimento por ter escondido informações importantes acerca do antropólogo. A princípio, o fato de tê-las ocultado é justificado pelo inquérito aberto após o suicídio e pela necessidade de proteger a integridade de Quain e dos índios. No entanto, alguns estados mentais revelados pelos seus atos de fala não condizem com o conteúdo proposicional que os estrutura. A intenção de desvendar os motivos que levaram Quain - um estranho com quem

ele teve contato apenas por nove noites - ao suicídio não encontra ressonância nas proposições que a representam.

As várias relações lexicais e sintagmáticas que podem ser estabelecidas de forma direta, sem recorrer a contextos especiais da enunciação, parecem negar suas asserções. Assim, para que as condições de satisfação sejam atendidas, ou seja, para que as relações estabelecidas se coadunem de alguma forma, o leitor sente necessidade de fazer ajustes para perceber as possibilidades das condições polissêmicas. Algumas dessas relações sintagmáticas vão sendo reafirmadas à medida que se avança pelo romance. Outras, ainda que em alguns momentos se revelem possíveis, não encontram em outros um *background* que as justifique.

Evidentemente tais recursos são estratégia do autor para prender o leitor, já que, por mais que se façam acomodações, estranhamentos persistem. Somos obrigados a concordar que a promessa de desvendar o mistério que envolve Buell Quain não é cumprida. Não aparecem no texto relações de significação que esclareçam o suicídio ou as circunstâncias em que ele teria ocorrido. Afinal, Quain levou para o túmulo o segredo, seu único bem, e simultaneamente deixou-o de herança aos que ficaram.

Assim, aqueles atos de fala em que o locutor se revela capaz de afirmar aquilo que sabe não atendem às condições de satisfação, pois ele não é capaz. Isso implica que, em relação à intencionalidade, as condições de sinceridade também foram violadas, ainda que tenham sido respeitadas em relação aos atos de fala. O estado mental próprio da promessa, que é a crença na possibilidade de desvendar o segredo, não condiz com outros atos de fala que revelam a descrença do locutor em ser possível esclarecer os fatos do passado. *“Quando vier à procura do que o passado enterrou, é preciso saber que estará às portas de uma terra em que a memória não pode ser exumada”*. (p.7)

Se considerarmos que promessa e advertência se originam de condições de enunciação diversas e refletem diferentes estados mentais, podemos perceber que as incoerências do discurso não são gratuitas ou inocentes. Advertência e promessa são atos que se revelam como fruto da expectativa em relação a uma ação futura. Entretanto, enquanto a primeira se origina em um estado mental de temor, insegurança, produzido pela experiência do passado, a segunda nasce da crença e do desejo e aponta para o futuro. A primeira implica um ato que não é benéfico para o alocutário, enquanto a segunda, ao contrário, sugere um benefício a ele. Essa oscilação entre atos de naturezas diversas é um recurso para destacar essa relação de aparente incoerência, que pode ser percebida como um ato intencional.

Os enunciados não apresentam uma ruptura de implicações lexicais ou sintagmáticas e, portanto, podem ser considerados naturais. Mesmo assim, existe um operador de

intencionalidade que é encontrado, sobretudo, na enunciação. É através dela que o leitor pode perceber a contraposição dos estados mentais que perpassam a carta-testamento. Para Searle (1995), o ato de fala tem condições de sucesso se, e somente se, o estado psicológico expresso for satisfeito e forem idênticas as condições de satisfação do ato de fala e do estado psicológico expressos. Em relação ao discurso de Perna, nem sempre isso ocorre, mas, por mais contraditório que possa parecer, não afeta as condições de sucesso. Pelo contrário, aguça o leitor a fazer combinações através dos quais os estados mentais expressos através dos atos de fala possam manter alguma relação coerente. Essa coerência parece, no entanto, frágil e escorregadia, pois várias possibilidades de encaixe vão se formando.

Entre elas, como já vimos, percebe-se que Manoel Perna não fala de Quain, mas de si mesmo. Aquilo que ele não pode confiar a seu interlocutor são seus próprios segredos. Isso pode ser percebido no fragmento transcrito a seguir:

Também não posso confiar a mãos alheias o que lhe pertence e durante todos estes anos de tristezas e desilusões guardei a sete chaves, à sua espera. Me perdoe. [...] E quando você vier estará desconfiado. (CARVALHO, 2002, p.8)
*Só eu guardo a memória dele. [...] Me aproximei da cena que a cidade assistia muda, sem entender a missão que recebia e que nenhuma alma humana seria capaz de recusar. Eu fui essa alma. [...] E ele tinha acabado de chegar. Só mais tarde é que entenderia as circunstâncias e as vantagens de ter um aliado em mim. Só então aceitaria a minha amizade, à falta de outra.
 ... pela incerteza das traduções do professor Pessoa a procurar nos papéis do morto uma explicação que eu mesmo fiz o que pude para esconder. Era preciso que ninguém achasse um sentido. (CARVALHO, 2002, p.9-10, grifo nosso).*

O alvo do relato, pode-se reafirmar, não é Quain, mas o locutor, aquele que enuncia. A carga afetiva e emocional dessas afirmações revela um efeito de sentido que seria inadequado a um testemunho do tipo a que se propõe a carta. Expressões como as destacadas acima demonstram o estado mental atormentado do locutor que só poderia ser justificado pelo fato de ele estar envolvido em um conflito que persiste no momento da enunciação. Sua angústia, considerando a rede de sentidos que se abre, pode se originar de inúmeras situações, entre elas do fato de se dispor a confessar algum delito, ou prática constrangedora, tal como a responsabilidade em relação à morte de Buell Quain. Pode envolver um conflito pessoal, seja íntimo, seja social. Pode se referir a uma sedução a que ele não teria sido capaz de resistir ou uma frustração amorosa, uma atitude traiçoeira... Enfim algo que justifique a culpa que parece evidente, já que ele se revela empenhado em disfarçar as explicações que envolvem o suicídio e outras mais.

Nesse fragmento aparece uma asserção *Era preciso que ninguém achasse um sentido*, em torno da qual se podem elaborar alguns ajustes. Aparentemente um enunciado natural,

essa frase assume significado não-natural, em razão das condições específicas de seu uso e do estímulo ao leitor para desdobrar sua aplicação pragmática. Pode-se explorar a polissemia do termo *sentido*; inicialmente parece ser relacionado aos motivos que levaram o antropólogo ao suicídio, o que ligaria o *ninguém* àqueles que abriram um inquérito para investigá-lo. Essa interpretação seria coerente com a confissão do locutor de tentar camuflar os motivos que levaram Buell Quain ao suicídio.

Sob essa ótica, porém, a angústia que se atualiza na enunciação, que é presente, não seria justificada. A escrita da carta é feita seis anos após a morte do antropólogo e nesse tempo, o locutor, como promete no início da carta, estaria desvendando o mistério. Deveria esclarecer o episódio e não camuflar situações. Assim a inserção desse enunciado nessa situação comunicativa pode ser vista como um operador de intencionalidade, se percebermos que se refere ao presente da enunciação, à escrita da carta, cuja intenção é avisar ao leitor acerca da impossibilidade de encontrar um sentido.

Em um romance que joga com o leitor, é preciso camuflar para que o leitor não desconfie de que o sentido não tem sentido e simultaneamente para que ele perceba que existe um jogo do qual ele é parceiro. A asserção aponta para a intenção de jogar, para a idéia de malogro, a qual atrai tanto o leitor que o estimula a seguir em busca de algo. Se não existe um sentido, se não existe uma verdade tácita ou manifesta em relação a Buell Quain, existe a possibilidade de criar, de envolver-se no movimento da escrita, na expectativa de pegar o locutor em alguma curva do texto.

Observa-se que se essa proposição é um alerta ao leitor, é também um estímulo a fazer novos ajustes que possam justificar o relato, os estados mentais revelados pelo locutor ou mesmo a curiosidade do leitor. Assim, combinando os fatos, os estados mentais, tanto os intencionais quanto os não-intencionais, apresentados pela enunciação, o leitor assume seu papel de artífice de sua leitura e entra literalmente no jogo. Apoiado nas incoerências e nos disparates, ele pode inferir que o estado mental que permeia o discurso de Manoel Perna poderia se originar dentre outras situações de uma relação íntima entre o narrador e o antropólogo.

Esse conflito justificaria a inquietação revelada, o que atende às condições de satisfação de alguns atos de fala e funciona como estimulante ao leitor, já que existem poucas situações tão sedutoras que descobrir a intimidade alheia. As proposições que compõem esse enunciado se revelam coerentes com o estado mental de temor diante da possibilidade do desvendamento. Se ele escreve ao fotógrafo e não chega a esclarecer ou a desvendar o mistério que fez de tudo para ocultar é porque teme a reação de seu destinatário. Nesse caso, o

ninguém assume sentido mais restrito e pode se referir inclusive ao fotógrafo, destinatário da carta, o que pode ser percebido em vários fragmentos.

Isto é para quando você vier. Foram apenas nove noites. Se agi como se ignorasse os motivos que o levaram ao suicídio foi para evitar o inquérito. O silêncio foi um peso que carreguei durante anos, enquanto estive à sua espera. (p.24)

Desde então eu o esperei, seja você quem for. Sabia que viria em busca do que era seu, a carta que lhe escrevera antes de se matar e que, por segurança, me desculpe, guardei comigo, desconfiado, já que não podia compreender o que ali estava escrito - embora suspeitasse - nem correr o risco de pedir ao professor Pessoa que me traduzisse aquelas linhas.(CARVALHO,2002, p.12, grifo nosso).

Desconfiança e ansiedade, estados mentais revelados através desses atos de fala atendem às condições de satisfação de suas advertências: *vai entrar numa terra em que a verdade e a mentira não têm mais os sentidos que o trouxeram até aqui.* É preciso camuflar a informação, mas, paralelamente, guardar um segredo é insuportável. Ele se transforma em obsessão, em paranóia, só se pensa naquilo e essa ansiedade leva o ser à loucura. Por isso, é preciso transformá-lo em discurso e passá-lo adiante em um confessionário, em um divã ou em uma carta-testamento, como faz Manoel Perna. Todavia a dificuldade de expressão, a impossibilidade de encontrar palavras que possam dizer, o medo da reação do outro impedem que as palavras sejam ditas. Diante disso, a expressão pode ser feita através do simbólico, através da sugestão. Esse tipo de discurso pode ser percebido na descrição da tarde da chegada de Buell Quain a Carolina feita por Perna:

Saí da casa sem teto ao cair da tarde, quando uma nuvem de morcegos também saiu do tronco de uma mangueira e se canalizou pelas ruas, numa enxurrada, em vôo rasante e cego... [...] Mas tudo o que vi foram os seus olhos quando cheguei ao rio, a expressão que assumiam, por distração e cansaço, entre uma fotografia e outra, quando se esquecia de que o olhavam. [...] Faz anos que o espero, em vão. (CARVALHO, 2002, p.11)

Como já vimos, o relato desse episódio não se harmoniza com os objetivos do locutor, pois não traz dados que esclareçam a morte do antropólogo e não parece coerente com o fato de o narrador, como testemunha ocular de um episódio que envolve um desconhecido, lembrar-se de detalhes tão singelos. Por isso, pode-se pensar no uso intencional desse enunciado, que parece apontar para uma imagem alegórica, através da qual o locutor expressa seu desejo, suas expectativas.

Inserido nesse contexto, pode-se inferir que esses estados mentais teriam como objeto uma exigência física: seduzido pelo olhar, Manoel Perna teria saído da casa sem teto, para se entregar às nove noites de amor e aos seis anos de culpa e remorso. Pode-se, no entanto, perceber uma motivação intelectual: seduzido pelo segredo, o locutor teria saído em busca das

palavras que lhe trariam a verdade dos fatos. Essa descrição está deslocada, ainda que as proposições assumam sentido convencional e os elementos lexicais não apresentem propriedades capazes de romper com uma conexão lógica que justifique uma metáfora. Mesmo assim a cena pode ser vista como tal por suas condições enunciativas. O que justificaria a relação estabelecida entre o engenheiro e os morcegos senão o fato de ambos terem saído das sombras de forma cega e intempestiva em busca da satisfação de um desejo? Esse desejo pode ser de sangue, mas pode ser de realização sexual, intelectual ou mesmo profissional. Afinal Buell Quain indica Manoel Perna para encarregado do posto indígena Manoel da Nóbrega.

Pode ser um recurso através do qual Manoel Perna confessa ter saído da casa sem teto com a mesma volúpia com que os morcegos saíram das sombras, ou um meio por ele encontrado para concretizar um estado mental de desejo, expectativa que, se pode ser relacionada ao locutor, pode também envolver o leitor que busca a satisfação de sua curiosidade. A referência à falta de teto é também um estímulo para uma interpretação não convencional. Uma casa sem teto pode sugerir posição não defensiva, abertura a novas experiências, ou a vários pontos de vista. Uma casa sem teto pode ser um lugar sem fronteiras, sem limites ou barreiras de contenção aos desejos e também à criatividade que a palavra estimula.

A partir daí, parece ser possível relacionar “*Era preciso que ninguém achasse um sentido*” apresentado pelo fragmento anteriormente citado não só aos mistérios que envolvem o suicídio do antropólogo, mas também à carta-testamento, aos conflitos que seu locutor tenta camuflar, ao jogo de desvendamento proposto ao leitor pelo autor. Essa enunciação parece dizer muito mais do que aquilo que diz. Através de uma linguagem nada cifrada, revela estados mentais que podem ser relacionados ao locutor Manoel Perna, ao jornalista e, inclusive, ao autor Bernardo Carvalho. Isso resulta do fato de o enunciado revelar estados mentais diversos. Se na enunciação de Manoel Perna, há medo de se revelar, na do jornalista há desejo de camuflar e na do autor, há crença de que a linguagem é um jogo. Ao afirmar a necessidade de ocultar o sentido, ele desperta a curiosidade do leitor em relação ao que está sendo negado.

Se considerarmos apenas os objetos que figuram no texto e as relações convencionais da língua, não encontraremos uma justificativa para a inserção de várias cenas no relato, não só a dos morcegos. No entanto, se levarmos em conta que temos um locutor em um processo de enunciação, percebemos a possibilidade de potencialização das condições polissêmicas dos enunciados. Esses não precisam ser lidos apenas como descrição de uma cena da natureza, ou

de uma reprodução de um relato, podem ser percebidos como uma forma de expressão de um estado mental, ou seja, como recurso intencional. Visando observar esse aspecto, continuamos a analisar os estados mentais que se revelam na enunciação da carta-testamento, na qual o desejo de desvendar o segredo e a crença na impossibilidade de fazê-lo se ligam a outros estados mentais, inclusive a alguns não intencionais. A oscilação do locutor entre a necessidade de deixar extravasar um mistério e a tentativa de disfarçá-lo parece se apoiar em sentimentos de culpa e temor. Esses estados mentais podem ser relacionados ao fato de o personagem se sentir responsável por um ato que supostamente teria atentado contra o outro, que nesse contexto pode ser o fotógrafo, provável destinatário da carta. É a ele que o locutor pede dezenas de perdão.

Me perdoe. Não posso me arriscar. (CARVALHO, 2002, p.8)

Peço que me entenda. Eram tempos difíceis. Tudo que fiz foi para protegê-lo. Você não pode imaginar, seja lá quem for. [...] Guardei comigo esta única carta, para protegê-lo, e aos índios. Jurei que ninguém além de você poria os olhos nela. [...] Faz anos que o espero [...] (CARVALHO, 2002, p.13)

Estive à sua espera por todos estes anos. Ao peso do silêncio veio somar-se o da culpa. Mas naquele momento não tive escolha. (CARVALHO, 2002, p.25)

Diante dessas evidências, o leitor pode ser levado a pensar que o narrador se recorda de um momento de impulso em que levado pela emoção não conseguiu ser racional. Tal episódio pode ser aquele em que Manoel Perna decidiu ocultar os motivos do suicídio ou aquele em que parece ter sido profundamente atingido pelo olhar do amigo, ter sido cegado por ele. Isso talvez justifique a quantidade de referências ao olhar. Os olhos se revelam como a janela da alma, e Perna e Quain comunicam-se através dele, revelam-se, tornam-se coniventes. Como as alusões aos conflitos sexuais são também frequentes, pode-se pensar que o desejo é um dos elos que os une.

Além disso há, no relato de Perna, a sugestão de que conflitos sexuais estariam de alguma forma ligados à morte de Buell Quain. Por isso, pode se pensar que sua reação à notícia da morte e à forma como ela se deu estariam relacionadas à culpa que envolve o depoimento de Manoel Perna, estaria relacionada ao fato de ele se sentir cúmplice do ato trágico do antropólogo de agredir de forma tão violenta o próprio corpo.

Assim como o olhar, a linguagem pode ser também a janela da alma. É a isso que se refere Searle quando observa que através dos atos de fala é possível perceber os estados mentais que direcionam o discurso, ou seja, que apontam a intencionalidade. Alma é termo estético para estado mental, e o de medo é o que predomina na carta de Perna, o qual se justifica pela necessidade de desvendar os mistérios que envolvem o suicídio de Quain.

Por alguns dias achei que ainda o veria, que ele tivesse fugido, trocado de identidade. Até entender. Foi quando sobreveio o medo de que, na sua loucura, ele tivesse sido capaz de revelar naquela carta coisas que pudessem levantar suspeitas. Coisas que não diria ao pai e ao cunhado, mas a você, seja lá quem for. (CARVALHO, 2002, p.132)

Searle afirma que as condições de sucesso ou de satisfação de um discurso são aquelas que, tal como determinadas pelo conteúdo intencional revelado pelo ato de fala, devem ser alcançadas para que o estado mental seja satisfeito. A especificação do conteúdo já é uma particularização das condições de satisfação. A noção de condições de satisfação aplica-se tanto para os atos de fala quanto para os estados intencionais, afirma o autor. Uma promessa terá suas condições de satisfação se implicar uma atitude futura do locutor em benefício do alocutário, uma asserção, se for verdadeira, ou seja, se encontrar correspondente no estado de coisas do mundo. Essa noção se aplica também aos estados intencionais, o temor terá condições de satisfação se o estado de coisas descrito justificar tal estado, ou seja, se estiver inserido no que Searle (1995) chamou de *network*. Isto é, se houver uma rede de estados que se coadunem. Não é de esperar que o temor apareça em uma situação de alegria, entusiasmo ou satisfação; medo se harmoniza com ameaça, perseguição. Manoel Perna revela-se acochado, paranóico, obsessivo diante da possibilidade de desvendamento do segredo.

Tal obsessão pode ser percebida através da recorrência de alguns temas, de repetições lexicais e, sobretudo das proposições que, como veremos mais adiante, iniciam os nove capítulos que compõem a carta-testamento. Descrevendo as nove noites em que ele e Buell se encontraram, reproduz vários trechos de relatos feitos por Quain, os quais, de acordo com o narrador, poderiam explicar a personalidade suicida do antropólogo. Tal reprodução revela-se como uma versão através da qual o narrador combina elementos por ele escolhidos em contexto mais amplo. Ao analisar as escolhas do narrador, percebemos a predominância de referência às experiências sexuais de Quain, inclusive quando se refere a questões familiares e profissionais.

Para Mari e Mendes (2007), o sentido é intencional se o texto revelar uma orientação pragmática que será percebida a partir de vestígios linguístico-enunciativos disseminados por ele. Diante disso, podemos considerar a frequência com que Manoel Perna se refere aos conflitos sexuais de Quain como uma das intenções a partir da qual o discurso se orienta. Lembrando que tanto Perna quanto Quain assumem o espaço de alvo do discurso, parece ser possível supor que Perna não se detém apenas nos conflitos de Quain, mas também nos seus, já que quando fala de Quain, fala principalmente de si. Não só a escolha dos temas e do

léxico, mas também a forma como são combinados entre si é proposital, dirige a leitura e por isso é intencional. Assim pode-se perceber, dentre os estados mentais, a intenção (termo usado aqui no sentido convencional) do locutor de abordar questões sexuais, o que poderia estar relacionado ao medo e à culpa que permeiam o discurso, ou não.

Não se pode esquecer de que, como literatura, essa escrita não está a serviço da informação, mas da própria textualidade, ou seja, a escrita se faz pelo sabor de se saber escrita, artifício de linguagem, exercício de elaboração. Tudo aquilo que apontar para a construção de um sentido concreto e real é ardil, é estratégia de engano, e isso é sinalizado ao leitor por atos de fala que revelam estados mentais contraditórios. Esse recurso dirige a leitura, portanto é intencional. É usado para seduzir o leitor, mas também para despertá-lo para o fato de que **Nove Noites** parece um texto convencional, em que as relações são óbvias, mas que existem estranhamentos que solapam as certezas e as verdades. E é isso que torna a narrativa interessante.

Não encontrar sentido faz parte do prazer da leitura, que é fruto da capacidade de acreditar que nós leitores podemos desvelar o indizível, que somos parceiros nesse jogo de esconde-revela. Esse romance de Bernardo Carvalho é um quebra-cabeça que depende da paciência e da habilidade do leitor para ser montado, desmontado e montado novamente. É um jogo que estimula a prepotência do leitor que se vê na condição de um aventureiro disposto a jogar todas as suas fichas para driblar o texto. Por isso, se não for lido a partir do levantamento das hipóteses que a linguagem lhe oferece, perde seu potencial lúdico e literário.

Nesse caso, estaríamos diante de um texto que se constrói, apostando na capacidade do leitor para captar os efeitos de sentido gerados, ao criar obstáculos para que isso aconteça; apostando na capacidade da língua de ir além do que é por ela explicitado, o que é inclusive sinalizado pelo próprio Manoel Perna. “*Estou certo de que o que ele me contou aos poucos ao longo daquelas nove noites, foi uma confissão, mas de alguma coisa além do que parecia confessor*”. (CARVALHO,2002, p. 132) Essa é a única certeza que tem o leitor, a de que há algo além do que parece estar acessível.

Afirmam Mari e Mendes (2007, p.35) que um texto é não-natural ao se estruturar através do estranhamento, ao exigir do leitor operações de reajustes sintagmáticos ou lexicais para interpretá-lo. Para realizar esses ajustes, o leitor precisa considerar a intencionalidade do texto, ou seja, precisa atentar para a orientação ou a direção dada pelos arranjos que o compõem, para perceber o ponto de partida, o modo singular a partir do qual o mundo que ali se revela é desenhado. Todavia, ao considerarmos que a intenção relaciona-se aos estados mentais, não podemos restringir seus recursos operacionais apenas às relações sintagmáticas e

lexicais.

Em um texto longo como um romance que permite uma leitura mais demorada, pois não visa à comunicação imediata, a aplicação pragmática dos enunciados pode extrapolar a decodificação lexical e as relações sintagmáticas. A estrutura da narrativa, o ponto de vista assumido pelo narrador, o fato de a enunciação se apresentar através do tempo cronológico ou psicológico, ou se organizar através de forma lógica, cubista ou surrealista, pode ser considerado também um fator intencional, pois direciona a leitura.

Parece ser esse o caso de **Nove Noites**. Não só pelo fato de se estruturar através do depoimento de dois narradores, mas também por ser uma combinação de versões de um fato, esse relato sinaliza a todo o momento ao leitor que os efeitos de sentido são gerados pela exploração do potencial polissêmico, estimulado, principalmente, pelo amalgamento dos enunciados, sem com isso se descuidar das propriedades lexicais, da presença recorrente de determinados itens lexicais e das relações que se pode estabelecer entre eles. Os efeitos de sentido que o leitor pode produzir a partir desse texto não decorrem apenas das propriedades lexicais dos signos nele inseridos, mas também das possibilidades de relações a serem estabelecidas a partir da reorganização dos enunciados. Isso para Searle (1995) é direcionalidade, portanto, é intencionalidade.

Apostar na capacidade da linguagem de ir além do que está por ela explicitado é valer-se da ironia, do disfarce, da ambigüidade, da polissemia, do deslizamento dos significados. Para isso, Bernardo Carvalho utiliza vários recursos e a repetição insistente de alguns termos e de algumas sentenças é um deles. Não creio que seja indevido afirmar que essa talvez seja uma das estratégias mais importantes na estruturação de **Nove Noites**, já que caracteriza um espelhamento formal, que pode ser relacionado ao espelhamento temático que se verifica através da análise do perfil dos personagens: Buell Quain, Manoel Perna e o jornalista.

Algumas sentenças vão sendo apresentadas como uma espiral, pois apesar de serem as mesmas vão sendo inseridas em contextos diferentes e apontando para a possibilidade de novos significados sem, contudo, romperem com os anteriores. Ampliar as hipóteses de exploração dos efeitos de sentido - um recurso estrutural, tanto no discurso de Perna quando no do jornalista - é uma forma de direcionar a leitura. Como já mencionamos, a referência ao olhar é uma delas, mas não a mais importante; outras merecem ser citadas.

A sentença *Isto é para quando você vier* inicia sete dos nove capítulos que compõem a carta de Perna, e a cada situação remete a um fato, criando efeitos de sentido diversos. Um deles é a idéia de gradação, através da qual se revela a angústia crescente do locutor que,

incapaz de contê-la, acaba por convencer o leitor de existe alguma coisa além do que confessa, tal como Quain em seus relatos.

Isto é para quando você vier. É preciso estar preparado. (CARVALHO,2002, p.7)
Isto é para quando você vier. Foram apenas nove noites. (CARVALHO,2002, p.24)
Isto é para quando você vier e sentir o temor de continuar procurando, mesmo já tendo ido longe demais. (CARVALHO,2002, p.42)
Isto é para quando você vier. Se é que realmente quer saber. Ao sairmos da festa, eu me adiantei e convidei o dr. Buell a passar em casa. (CARVALHO,2002, p.46)
Isto é para quando você vier. A ele, só restava observar, que em princípio era a única razão da sua presença entre os Trumai. (CARVALHO,2002, p.55)
Você quer saber o que o dr. Buell fez na aldeia. É provável que nada. (CARVALHO,2002, p.110)
Isto é para quando você vier. . (CARVALHO, 2002, p.114)
[...]... dr. Buell confessou que viera ao Brasil com a missão de contrariar a imagem revelada naquele retrato. . (CARVALHO, 2002, p.117)
Isto é para quando você vier. [...] Se as coisas que tenho a dizer estão todas pela metade, e podem soar insignificantes aos ouvidos de outra pessoa, é porque estão à sua espera para fazer sentido. (CARVALHO, 2002, p.122)
O que ele queria dizer era outra coisa. Não sei se você se dá conta das conseqüências do que ele me contou, do que aquilo podia provocar se chegasse aos ouvidos das autoridades. (CARVALHO, 2002, p.131)

A princípio, vale chamar atenção para o uso do *isto* que, como pronome catafórico, aponta, indica direção, sem contudo restringir ou especificar. Usado nesse contexto, em que é seguido pelo verbo ser, *Isto é* torna-se recurso de ambigüidade. Tanto pode apontar para o que virá quanto sugerir uma explicação, um esclarecimento. Não deixa de ser estratégia de sedução do leitor que a cada capítulo renova sua expectativa em relação às revelações para sempre adiadas. No primeiro e segundo capítulo, o elo que a sentença estabelece com o suicídio de Quain não requer uma operação de ajuste elaborada.

No entanto, a partir do terceiro, essa conexão torna-se mais embaçada e abre espaço para que se façam outros tipos de combinação. Entra em cena a idéia de que o alocutário deveria temer o que está por vir, de que tomar conhecimento das informações seria maléfico para ele. No quarto capítulo, um tom de ameaça aparece em *Se é que realmente quer saber*. Nas condições enunciativas em que se insere, essa proposição leva a supor que o locutor, sabendo do mal que as revelações a serem feitas poderiam causar, divide sua responsabilidade com o destinatário.

No quinto capítulo, são relatadas as experiências de Quain na tribo Trumai. Entre as diferenças culturais notadas pelo antropólogo e reproduzidas por Manuel Perna, os procedimentos sexuais ganham destaque. *O sexo assombrava a solidão do meu amigo.* (CARVALHO, 2002, p.56). Há inclusive uma sugestão de que Buell teria mantido um contato pouco ortodoxo com um garoto trumai. Em uma estruturação um tanto quanto ambígua o sexto capítulo narrado por Manuel Perna se inicia através da sugestão de que o pesquisador

teria feito algo condenável na aldeia, que poderia envolver sua ética profissional. *Você quer saber o que o dr. Buell fez na aldeia. É provável que nada.* Todavia, há igualmente a sugestão de uma perseguição política, pois toda a ação de Quain no Brasil ocorre durante o período da ditadura Vargas. Afinal, em resposta a uma carta de D. Heloísa, o antropólogo teria dito “*A senhora tem razão quando me pede que tome cuidado com minha reputação. Pois esteja certa de que levo uma vida sexual impecável [...]*” (CARVALHO, 2002, p.120).

A estrutura fragmentada através da qual os capítulos são organizados e o fato de as informações serem truncadas cria a ambigüidade. As asserções sobre as pesquisas através das quais Quain teria observado o comportamento sexual dos selvagens tanto poderiam se referir à tribo dos Trumai quanto à dos Krahô, ou às das ilhas Fiji. As questões pessoais são entrelaçadas às familiares, às profissionais, às sociais e políticas. Nesse contexto, a informação perde importância, e a forma de relatar os fatos se destaca, pois é justamente o fato de o locutor não cumprir o procedimento adequado a um ato perlocucional, no caso, identificar todas as coordenadas que envolvem os fatos, que permite esse amalgamento entre situações aparentemente desconexas, responsável pela polissemia.

Essas possibilidades de inferência levam o leitor a fazer ajustes que justificariam imaginar que o segredo que Manoel Perna guarda a sete chaves, o qual poderia ser uma ameaça ao fotógrafo, é algo que diz respeito à carta e não ao antropólogo, seu amigo. O locutor não quer que o destinatário o desvele, ainda que espere que ele imagine. “*Assim também, deixo-o imaginar o que nunca poderei lhe contar ou escrever*”. (CARVALHO, 2002, p.134). Tal postura é igualmente assumida por Bernardo Carvalho. Esse e os outros mistérios não serão desfeitos, pois nisso consiste o jogo proposto pelo autor: ele dá as cartas e o leitor joga com elas e monta os quebra-cabeças.

Nesses capítulos, reproduzem-se vários casos relatados a Manuel Perna, segundo ele, pelo próprio Quain, todos relacionados às dificuldades do antropólogo de se inserir nos grupos sociais. Entre eles, está o momento em que Quain teria conhecido o fotógrafo, com quem se teria envolvido e as conseqüências provocadas por tal acaso. Uma delas, segundo Perna, seria o desejo de Quain de fugir, de não querer se deparar com o traço de sua identidade que se teria revelado naquele momento. Teria sido esse um dos motivos pelos quais o antropólogo teria vindo para o Brasil e procurado se afastar da civilização, buscando entre os índios aquilo que há de mais primitivo no homem.

Entretanto, nessa fuga, ele se depararia com Manoel Perna, com quem teria vivido nove noites. *Se faço as contas, vejo que foram apenas nove noites. Mas foram como a vida toda.* Teria essa experiência marcado tanto Perna quanto Quain a ponto de levá-lo ao suicídio?

Tal suposição poderia levar o leitor a justificar o estado mental de Perna em seu relato, seu desejo de ocultar os episódios que poderiam, segundo ele, explicar a morte do amigo. Essa hipótese explicaria, por exemplo, a angústia do locutor diante do fotógrafo que, como amigo íntimo de Quain, poderia sentir-se traído. Por isso, Manoel Perna precisaria de seu perdão, por isso a espera por seis anos teria sido tão dolorosa e tão vã.

A consciência que ele me deu sobre o seu estado foi também o que me impediu de intervir. A minha ação teria sido uma ofensa e uma traição. Peço que procure entender e me perdoar assim como entendi que você não podia imaginar os efeitos que a sua última carta teria sobre um homem naquele estado de solidão e desamparo. O que lhe conto é uma combinação do que ele me contou e do que imaginei.

Se é que realmente quer saber. Ao sairmos da festa, eu me adiantei e convidei o dr. Buell a passar em casa. Era preciso que nos conhecêssemos. Foi a primeira noite. [...] Se faço as contas, vejo que foram apenas nove noites. Mas foram para a vida toda. A primeira, na véspera de sua partida para a aldeia. [...] e a última quando o acompanhei pelo primeiro trecho de sua volta à aldeia, quando pernoitamos no mato, debaixo do céu de estrelas. A última noite foi por minha conta. (CARVALHO, 2002, p.46, grifo nosso).

Essa versão, uma entre as várias possíveis, explicaria os estados mentais de culpa e temor que predominam na carta. Dentre os eventos que teriam contribuído para o suicídio do pesquisador estaria a sua necessidade de negar-se, de buscar um ponto de vista em que o eu não estivesse no campo de visão. Para isso teria fugido para a selva. Diante da conclusão de que Quain teria se matado para deixar de se ver, Manuel Perna se responsabiliza pelo episódio. Refere-se a uma série de atitudes que poderia ter tomado e não o fez e carrega consigo o remorso que justificaria a carta e a confissão.

Eu poderia ter dito a ele, mas não tive coragem, que não precisava procurar, que se fosse por isso não precisava ter ido tão longe. Porque ele nunca estaria no seu próprio campo de visão, onde quer que estivesse, ninguém nunca está no seu próprio campo de visão, desde que evite os espelhos. Às vezes me dava a impressão de que, a despeito de ter visto muitas coisas, não via o óbvio, e por isso acreditava que os outros também não o vissem, que pudesse se esconder. (CARVALHO, 2002, p.111-112)

Ao constatararmos que essas relações podem ser estabelecidas devido à forma como a escrita é estruturada, podemos afirmar que cada uma das sentenças que compõem essa carta tem uma dimensão intencional. Esse livro não é ingênuo. Relações como essas são estimuladas pelo autor. Os atos de fala que compõem o relato de Manoel Perna apontam para estados mentais, que não revelam apenas uma cortesia ou a polidez de quem fala a alguém desconhecido, mas um profundo receio de agredir o outro, coerente com a experiência de quem relata um episódio com o qual ambos estão envolvidos. Para direcionar o leitor para

esse tipo de percepção, o locutor faz opções em relação ao léxico, criando condições para exploração da polissemia. Termos como *medo, horror, desespero, tristeza, rancor, pesadelo* e suas variações são destacados de um amplo vocabulário e se repetem com frequência, o que certamente visa a atender a um objetivo.

Essa ampliação do potencial polissêmico se faz pela recorrência de determinados vocábulos, mas também de estruturas sintagmáticas, como vimos, o que caracteriza a intenção, já que direciona a leitura. Não deixa de ser um ato perlocucional, pois desperta no leitor a esperança em desvendar os segredos e a desconfiança de que se frustrará. Estimula-o igualmente a criar, a jogar com as informações que consegue captar para construir sua própria história. Esses são estados mentais que advêm do fato de as relações estabelecidas entre as estruturas sintagmáticas, sejam elas recorrentes ou não, abrirem-se para diversas possibilidades de recomposição e pelo fato de o amalgamento de partes ser estimulado pela flexibilidade e mobilidade de seu conteúdo proposicional. Isso fica evidente através da combinação de fragmentos que fizemos nesta análise.

Essa artimanha não é um privilégio do discurso de Manuel Perna, ainda que nesse aspecto tenha me parecido mais rico que o do narrador-jornalista ou, pelo menos, mais original. Se analisarmos a autobiografia, poderemos perceber que, nessa manifestação, os recursos explorados são os mesmos. Não podemos nos esquecer de que a carta-testamento é inventada, criada pelo jornalista, o que de certa forma transfere a responsabilidade pela estruturação do texto para ele, fato que nos permite inferir que a intencionalidade aí se revela de forma mais explícita. Podemos perceber que, se existem vários locutores, existem vários discursos e cada um deles revela através de seus atos de fala os estados mentais que os dirige e, portanto, sua intencionalidade. Se analisarmos a intenção do locutor da carta e a do jornalista que a cria, podemos chegar à intenção do narrador.

A invenção da carta por si só gera efeitos de sentido intencionais. Os dois relatos se completam apesar de, em alguns aspectos, o segundo desautorizar o primeiro e vice versa, o que veremos na segunda parte deste trabalho. Sob o ponto de vista da intencionalidade, o depoimento do jornalista assume uma importância a mais, ainda que nesse aspecto seja difícil medir níveis. Em primeiro lugar, seu relato consiste em um registro de uma investigação em relação aos mistérios que envolvem a morte de Buell Quain. Para isso, o narrador se refere às suas visitas a museus de Antropologia, a clínica de geriatria, a Nova York e a Carolina, além das anotações dos episódios ocorridos nos dias em que passou entre os Krahô, situação coerente com sua profissão.

Tais relatos se estruturam através de enunciados informativos, narrativos e descritivos

em sua maioria, ou seja, frases que formam texto que se aproxima mais do jornalístico que do autobiográfico. Isso, porém, não elimina a presença de atos de fala, o que transforma esse texto em discurso, apontando para o processo de enunciação em que se inserem. Através deles, pode-se perceber o estado mental desse locutor que nem sempre atende às condições de satisfação e de sucesso de uma exposição que se propõe, aparentemente, a informar, a registrar os passos de uma pesquisa jornalística. O primeiro estranhamento ocorre com a confissão de que a carta nunca existiu, o segundo aparece no fato de o relato revelar-se uma autobiografia.

Em relação à carta, o jornalista afirma que Buell Quain teria deixado pelo menos sete, e a quatro delas ele teria tido acesso. Eram elas endereçadas à orientadora Ruth Benedict, a D. Heloísa Alberto, ao delegado de Carolina, Capitão Ângelo e a Manoel Perna, um engenheiro amigo de Buell. Trechos de várias cartas são reproduzidos, inclusive de uma de Manoel Perna a D. Heloísa a propósito do suicídio. São transcritas algumas de Buell Quain a D. Heloísa nas quais o antropólogo se refere a Manoel Perna e finalmente, ao relatar a morte do engenheiro, afirma: “*Quem conta a história são os dois filhos mais velhos, que me garantiram que ele não deixou nenhum papel ou testamento, nenhuma palavra sobre Buell Quain*”. (CARVALHO, 2002, p.134)

Nesse caso, os nove capítulos, através dos quais o engenheiro detalha episódios da vida do antropólogo e confessa seus remorsos, podem ser lidos como escritos pelo jornalista. Tal manobra reafirma o caráter de jogo do romance, mas também a importância da enunciação como artifício de estruturação. Tanto no discurso de Perna quanto no do jornalista há um eu que fala. Não podemos esquecer que os pronomes pessoais são signos vazios e que é o processo de enunciação que estabelece uma relação entre eles e seus referentes. Para a análise da intencionalidade do discurso, não importa quem esteja por trás da enunciação, mas o estado mental revelado pelos atos de fala. Isso é inclusive sinalizado pelo autor já que o nome próprio não assume importância, tanto que o jornalista não revela o seu.

Dessa maneira, a carta pode ser vista como recurso de engano, pois é usada como comprovação de um estado de coisas inexistente. Seu testemunho não é um documento, mas um espaço abstrato ocupado por um locutor que precisa falar. Suas palavras — precavidas, estudadas, quase sussurradas — temem a exposição dos fatos, dissimulam, escamoteiam, pois não podem compor um sentido. Lenta e ininterruptamente, esse eu deixa-se levar pela tagarelice, atento àquilo que deve dizer para ludibriar o leitor, para levá-lo a crer que existe uma confissão e depois mostrar que ele estava blefando. A confissão de que a carta nunca existiu é um xequê mate, através do qual o autor lembra ao leitor que tudo não passa de um

jogo de palavras.

Mesmo assim tal estratégia oferece ao romance maior amplitude polissêmica e, ao contrário do que se poderia imaginar, aguça a curiosidade do leitor. Não existe muita diferença entre os discursos do engenheiro e do jornalista. Alguns estados mentais refletidos pelo discurso da carta podem ser percebidos no relato autobiográfico. Afinal a narrativa se estrutura como um espelho, em que um personagem é reflexo do outro. Por isso, percebe-se que o estado de tensão, em que um indivíduo se depara com forças sobre as quais não tem poder de ação, ocupa o lugar de tópico nos dois textos, e o revelado pela carta encontra seu eco no relato do jornalista com o qual se coaduna.

No depoimento do jornalista, a obsessão por desvendar segredos é mantida. O narrador revela suas expectativas e ansiedades em relação à verdade que envolve o suicídio do antropólogo, e a trajetória do antropólogo parece muito mais um pretexto para tagarelar do que como objeto de estudo. Assim como Manoel Perna, o jornalista é o resultado de uma profusão de palavras, que vai além de qualquer realidade. Inserido nesse contexto, o relato do jornalista como a carta torna-se uma abstração, um lugar em que uma voz envolvida em extrema vulnerabilidade tenta agarrar-se às palavras. A carta é um exemplo disso, pois se não assevera a existência de Buell Quain, não esclarece seu suicídio nem foi redigida por Manoel Perna, sua presença deve ser explicada por outros objetivos.

A primeira questão a ser levantada é por que o jornalista não assume o discurso de Perna, já que ele escreve a carta? De certa maneira, ele se antecipa a essa indagação. Entre os dez capítulos compostos por esse narrador, sete se iniciam com a sentença: “*Ninguém nunca me perguntou. E por isso também nunca precisei responder*”. Além disso, a frase se repete no interior dos capítulos, o que não pode ser coincidência. A princípio, podem-se ligar as sentenças ao fato de o jornalista não conseguir entender sua obsessão em desvendar os mistérios que envolvem a morte de um antropólogo desconhecido, há sessenta e dois anos.

Todavia, o estado mental representado por esse ato de fala assertivo não parece adequado, se considerarmos o contexto de uma pesquisa jornalística, principalmente a insistência na repetição. A estrutura da asserção tem uma característica especial. Segundo Searle (1995), esse ato tem como finalidade ilocucional reproduzir o estado de coisas do mundo através da emissão. Assim, se alguém afirma *Ninguém nunca me perguntou. E por isso também nunca precisei responder* antecipa o fato de não dar uma informação ou uma explicação porque essas não lhe foram pedidas. Para que isso funcione, é preciso que o ato de fala seja realizado nos limites de uma situação extralingüística em que o falante esteja investido do poder de praticar a ação de se negar a informar, e que as informações realmente

não tenham sido fornecidas. Caso contrário, as condições de sinceridade e de satisfação desse ato não são atendidas.

E é justamente isso o que ocorre com o relato do jornalista. Ele não responde, pois a resposta é um ato de fala que depende da pergunta. Como ninguém lhe perguntou coisa alguma, ele, na verdade, não está respondendo. Todavia, contradizendo o procedimento performativo, segundo o qual não haveria respostas, o relato continua. Diante disso, o leitor é levado a perceber que a enunciação é uma encenação, sendo estimulado a fazer ajustes para tentar desvendar a intenção dessa falsa asserção.

À primeira leitura, podemos relacionar a sentença aos motivos que levaram o jornalista a pesquisar a vida e a morte do antropólogo. Entretanto, uma observação mais atenta favorece a percepção de que a asserção parece envolvida em certa indignação ou alguma hostilidade, como se o locutor estivesse se defendendo de uma acusação por não se reportar a algo que deveria ser esclarecido. Algo como se ele estivesse, como se diz vulgarmente, dando de ombros, reconhecendo uma responsabilidade com que pouco se importa, ou que a ninguém deveria interessar. Esses estados mentais se associam a outros em que ele revela um sentimento negativo de estar, de alguma forma, violando alguma ordem. Isso se justifica pelo fato de o jornalista estar sempre acossado, pressionado por algo talvez desconhecido ou simplesmente camuflado.

Procurei a antropóloga que havia escrito o artigo. A princípio foi seca no telefone. [...] Queria ter certeza de que meus objetivos não eram acadêmicos. Mas mesmo se de início chegou a desconfiar do meu interesse por aquele homem, não perguntou as minhas verdadeiras intenções. (CARVALHO, 2002, p.14)

Fazia-se de desentendido, mas na verdade só queria me intimidar. Eu estava entre irritado e amedrontado. (CARVALHO, 2002, p.95)

Voltei para casa aterrorizado, e tudo só ficou pior quando o menino da bicicleta, filho do José Maria, se aproximou furtivamente de mim e conseguiu dizer apenas: “Eles estão mentindo para você”. (CARVALHO, 2002, p.103, grifo nosso).

Essa postura de intimidação e constrangimento é inclusive por ele destacada em seus relatos sobre Quain. Tanto na reprodução da entrevista com o personagem Costa Faria quanto nas observações captadas através das cartas de outros personagens, o que mais chama atenção do jornalista é a situação de desconforto do antropólogo. Na maioria das vezes esse incômodo está ligado à dificuldade de socialização, mas também a questões políticas. Ao se referir a Quain e a dois de seus colegas que viajaram com ele ao Brasil, afirma o jornalista:

Os três eram alunos de Ruth Benedict, uma das principais representantes da corrente antropológica que ficou conhecida por associar Cultura e Personalidade, na tentativa de explicar o comportamento pela inserção social e assim relativizar os

conceitos de normalidade e anormalidade no que diz respeito aos indivíduos. [...] Franz Boas acolheu estudantes atraídos por um pensamento liberal que se propunha a cortar cientificamente as raízes dos preconceitos sociais. Depoimentos de alunos e colegas atribuem a Benedict uma preferência por estudantes em desacordo com o mundo a que pertenciam e de alguma forma desajustados em relação ao padrão da cultura americana. É possível que reconhecesse neles algo de si mesma, e os protegesse. (CARVALHO, 2002, p.17)

A situação dos estrangeiros no Brasil do Estado Novo era delicada. A impressão era que estavam sob vigilância permanente. Dos jovens antropólogos de Columbia que trabalhavam no país no final dos anos 30, Ruth Landes foi provavelmente a que mais sentiu na pele o cimo de ignorância e o horror, uma vez que estava envolvida pessoal e profissionalmente com os intelectuais baianos perseguidos, presos e intimidados pelo regime sob a acusação de serem comunistas. (CARVALHO, 2002, p.43)

Uma das inferências possíveis a partir de uma relação estabelecida entre os trechos em destaque e o contexto em que se inserem é o fato de a inserção social ser dificultada pelas diferenças, sejam elas pessoais, ideológicas ou culturais. Apesar disso, como na carta de Perna, as relações pessoais de Quain sempre ocupam lugar de destaque, em todos os depoimentos e cartas consultados pelo jornalista. Na entrevista de Castro Faria, o narrador enfatiza as situações em que o professor se refere a uma marca da personalidade do antropólogo que pode justificar alguns estados mentais:

Era uma obsessão. Essa preocupação de não deixar transparecer que tinha recursos, e de viver sempre em condições que escondessem a sua verdadeira condição. (CARVALHO, 2002, p.34)

Ele sempre viveu essa obsessão: não parecer e na realidade ser. Ele tentava preservar a vida privada de todo contato exterior. ...Buell Quain tinha “a preocupação constante de demonstrar que não era ninguém, como se fosse só um serviçal”. (CARVALHO, 2002, p.37)

Se é que Buell Quain já tinha alguma coisa a esconder, a situação política só lhe dava ainda mais razões para a dissimulação e a preservação quase paranóica da sua vida pessoal. (CARVALHO, 2002, p.44)

Essa imagem de Quain como o mestre dos disfarces, que aparece claramente no relato de Castro Faria é também freqüentemente destacada no depoimento de Perna. Após reproduzir uma carta do antropólogo a Ruth Landes em que ele a critica por ter falado dele a Maria Júlia Pourchet, o jornalista comenta ironicamente: *O que Buell Quain queria tanto esconder?* (CARVALHO, 2002, p.30). Assim, esse narrador parece enfatizar o fato de o antropólogo situar-se em uma situação limítrofe e sentir-se ameaçado, atemorizado e por isso disposto a fugir, inclusive, se necessário, da vida.

Tal estado mental aparece também nos comentários acerca da mãe e da irmã de Quain, dos índios Krahô, enfim de todos que, de alguma forma, são envolvidos pela pesquisa. São

todos reticentes, sugerem mais que afirmam, revelam-se desconfiados e inseguros, tentam disfarçar, dissimular e enganar. Sobre a mãe de Quain afirma o narrador:

Em sua correspondência com Heloísa Alberto Torres, dá para notar que era uma mulher aflita. Descontando-se a dificuldade do momento, em que de repente se viu sozinha no mundo, recém-divorciada e com o filho morto, há nessas cartas uma estranha ansiedade, como se, mais do que querer saber a razão do suicídio do filho, temesse que alguém já a conhecesse ou viesse a descobri-la. (CARVALHO, 2002, p.21)

Para ele, Fannie Dunn Quain, depois da morte do filho, teria se preocupado em preservar sua memória. Em suas correspondências, teria oferecido uma recompensa em dinheiro aos índios, provavelmente na tentativa de comprar seu silêncio. Teria ido a Chicago, assistir a uma palestra dos missionários Thomas e Betty Young com quem o antropólogo teria trabalhado na tribo Trumai, mas nada lhes teria perguntado, em parte por constrangimento, em parte por temer que lhe revelassem o que não podia ouvir. *“Preferia acreditar que não soubessem o que ela também não podia saber”*. (CARVALHO, 2002, p.50) Após reproduzir uma carta de D. Heloísa à mãe de Buell, comenta o narrador: *“Alguma coisa me dava a impressão de que ambas sabiam e fingiam não saber”*. (CARVALHO, 2002, p.118) Teria afirmado essa amiga ao próprio Quain em uma carta: *“Ficarei muito feliz em ajudá-lo e quero que esteja certo de que esta sua velha amiga é bem mais compreensiva com as misérias humanas do que pode parecer. Me pergunto se você vai compreender exatamente o que quero dizer”*. (CARVALHO, 2002, p.119)

Inserida nesse contexto, a asserção do jornalista *Ninguém nunca me perguntou. E por isso também nunca precisei responder* pode revelar também irreverência, ironia, descaso e deboche em relação à curiosidade do leitor, que estimulado pelo discurso, espera encontrar as respostas para as suas questões. Assim como as demais personagens, esse narrador finge saber e finge não saber, quando isso lhe interessa. Apesar de o jornalista antecipar que não há respostas e, portanto, que não existe uma verdade a ser desvendada, ele continua apresentando dados sobre Buell Quain e mantendo o clima de tensão que aumenta cada vez mais a expectativa do leitor. Essa é mais uma das situações em que a proposição revela-se polissêmica, o que aponta a direção do desejo desse locutor: jogar, brincar de esconde-revela com seu leitor. Isso para Searle (1995) é intencionalidade.

São muitas as proposições inseridas nessas condições, praticamente toda a narrativa em estudo. O dito de D. Heloísa acima transcrito, por exemplo, pode ser tomado como uma dica do narrador para que o leitor perceba que o relato se apóia em subentendidos. Será o leitor capaz de entendê-los? Para isso, o narrador focaliza situações em que paranóia,

obsessão, medo desconfiança estão, de alguma forma, relacionados e estimulam o suspense, pois de certa forma essa é a postura que deve ser também assumida pelo leitor. É como se o comportamento de paranóia de Buell Quain fosse a herança que ele deixa a todos, inclusive ao leitor.

Os Trumai, por exemplo, viviam sob tensão, todos se sentiam ameaçados pelas tribos inimigas, pelas crenças supersticiosas, pelas doenças. “*Os homens se juntam atemorizados no centro da aldeia - o lugar mais exposto de todos - e esperam ser alvejados por flechas que virão da mata escura.*” (CARVALHO, 2002, p.60). Mantinham uma organização social em que os laços de parentescos não eram determinados pela consangüinidade, mas por laços simbólicos, e as interdições e obrigações de cada indivíduo eram complexas e impediam o antropólogo de entender a regulação dos relacionamentos familiares.

O mesmo estado mental de incerteza e temor envolve Quain que afirma em uma carta a Ruth Benedict: “*Minha doença me deixa especialmente angustiado e inseguro em relação ao futuro*”. (CARVALHO, 2002, p.54) Essa sensação de ameaça, essa insegurança e desconfiança fazem parte igualmente do cenário do jornalista, que, para retratá-lo, volta-se para a própria experiência. No décimo primeiro capítulo, o mais longo do romance, o narrador descreve sua relação familiar e sua experiência com os índios na infância e durante sua pesquisa com os Krahô. Nesse relato, não só se compara a Buell Quain como tenta estabelecer uma analogia entre as experiências aterrorizantes de ambos em relação aos índios.

[...] que a representação do inferno, tal como a imagino, também fica, ou ficava, no Xingu da minha infância. (CARVALHO, 2002, p.60)

A mata desapareceu, caiu e foi queimada, mas na época impunha-se como uma ameaça aterrorizante, a ponto de ser difícil para uma criança entender o que os homens podiam ter ido buscar naquele inferno. (CARVALHO, 2002, p.61)

Aterrorizado com a idéia dos índios traiçoeiros e de uma onça que supostamente estava rondando a aldeia, não tive coragem de levantar durante a noite. (CARVALHO, 2002, p.69)

... em grande parte apenas maquiava relações, se não incestuosas, pelo menos muito viciadas. Não consegui entender nem os laços de sangue nem o parentesco simbólico entre os membros da tribo. Era muito complicado, e meus objetivos não eram antropológicos. O próprio Quain teve dificuldades em entender essas relações. Eu não compreendia nada. (CARVALHO, 2002, p.98)

Se para mim, com todo o terror, foi difícil não me afeiçoar a eles em apenas três dias, fico pensando no que deve ter sentido Quain ao longo de quase cinco meses sozinho entre os Krahô. (CARVALHO, 2002, p.107, grifo nosso)

O que esses narradores temem, de que eles desconfiam? Os estados mentais são considerados por Searle completos quando podem ser expressos por uma proposição inteira: sujeito, verbo e complemento verbal. A isso, o autor chama atitude proposicional, condição para que exista direcionalidade, portanto, intenção. A partir dessas relações pode-se perceber

que tanto Buell Quain, Manoel Perna quanto o jornalista temem o outro, desconfiam do outro, sejam eles índios, negros ou brancos, selvagens ou civilizados. Tais sentimentos apontam para a intenção do autor de abordar a dificuldade de socialização, as diferenças culturais e pessoais que fazem do outro uma ameaça.

Paralelamente, a atitude proposicional adotada pelo discurso desse romance aponta para a intenção do autor de revelar sua concepção de escrita e certamente de literatura. Ele escreve para jogar com o leitor, que assume a função de imaginar, de criar, de compor sentidos. O leitor é parte importante nesse processo enunciativo, porque é a segunda pessoa, elemento fundamental na estruturação do discurso. Ele tem participação ativa, é empurrado pelo autor para dentro do texto, o que é mostrado tanto em relação à estrutura de enunciação quanto em relação à temática abordada. Todos os personagens são leitores: Buell Quain lê os indígenas, Manoel Perna lê Quain, o fotógrafo lê Conrad e o jornalista lê Manoel Perna e uma série de outros textos. E cada um deles, a partir de sua interpretação, compõe sua própria versão dos fatos.

Outro aspecto que, segundo Mari e Mendes (2007), está relacionado à intencionalidade é o diálogo intertextual. Ainda que não se relacionem diretamente aos atos de fala, citações e alusões podem ser reflexo de um estado mental. Em **Nove Noites**, o narrador-jornalista refere-se a Francis Ponge, a Joseph Conrad e a Drummond para fazer alusões que se harmonizam com o contexto emocional que se cria durante o processo de enunciação. Tal recurso implica o conhecimento prévio, um *background*, para que se perceba a intenção do narrador.

A imagem me fez lembrar um texto de Francis Ponge sobre os caracóis: “Aceita-te como tu és. De acordo com os teus vícios. Na proporção da tua medida”. (CARVALHO, 2002, p.81)

“Trabalhas sem alegria para um mundo caduco./ Praticas laboriosamente os gestos universais, / sentes calor e frio, falta de dinheiro, fome e desejo sexual. / [...] Coração orgulhoso, tens pressa de confessar tua derrota / e adiar para outro século a felicidade coletiva. / Aceitas a chuva, a guerra, o desemprego e a injusta distribuição / porque não podes, sozinho, dinamitar a ilha de Manhattan”. (CARVALHO, 2002, p.114)

O rapaz lia em inglês. Para meu espanto, logo reconheci as primeiras linhas de “O companheiro secreto”, de Joseph Conrad, um dos meus contos preferidos de adolescência. (CARVALHO, 2002, p.143)

Conrad era o escritor preferido do fotógrafo que o ouvia já em coma no hospital através da voz de Rodrigo, contratado para o serviço pela instituição beneficente onde o amigo de Quain teria passado seus últimos anos. “Lord Jim” e “O companheiro secreto” eram os contos preferidos. Este se refere à aventura de um capitão de navio que se depara uma

noite com um clandestino. Sua obrigação era denunciá-lo, prendê-lo e desembarcá-lo no porto mais próximo. Ao contrário disso, ele o esconde em seu quarto, durante vários dias e noites, onde dividem o mesmo banheiro e a mesma cama. Contra as expectativas de seus comandados e arriscando sua carreira que se iniciava, muda a rota de seu navio para deixar o foragido em segurança em uma ilha. Esse conto sugere também um relacionamento íntimo entre os personagens. Do segundo, é reproduzido no romance um trecho também bastante significativo.

Por uma manhã de sol, na banal decoração de uma praia do Oriente, eu o vi passar, impressionante, na nuvem do seu mistério, perfeitamente silencioso. E é bem assim que ele devia ser. Competia a mim, com toda a simpatia de que era capaz, procurar as palavras adequadas a sua atitude. Ele era um dos nossos. (CARVALHO, 2002, p.144)

A presença dessas citações em **Nove Noites** não pode passar despercebida, quando o interesse é focalizar a intencionalidade. Essa alusão direciona o leitor a perceber que há uma analogia entre a vida de Quain e a dos personagens dos contos. Ele encontra o fotógrafo em uma praia e também embarca um chinês clandestino em um navio americano, acreditando ser a salvação do jovem, quando na verdade foi sua danação. Esses episódios inseridos nesse contexto permitem que as relações estabelecidas satisfaçam algumas condições de sucesso do discurso no que se refere ao estado mental de temor, sobre inadequação do indivíduo em um mundo hostil, sobre a dificuldade de harmonizar suas escolhas pessoais às imposições sociais, sobre a fragilidade e impotência do homem na luta contra o grupo, sobre a necessidade do ser de avaliar os próprios limites para ser capaz de se impor diante de uma força maior.

O homem carrega consigo especificidades para a quais nem sempre está preparado, das quais nem sempre consegue falar, com a quais nem sempre consegue conviver. Ter consciência de que sua identidade pode se tornar uma ameaça à sua socialização gera frustração, medo e pode desenvolver paranóias capazes, inclusive de levar à morte física, moral ou social. Esses são os conflitos de Buell Quain, de Manoel Perna e do jornalista. Ao citar Conrad, este narrador reproduz um trecho bem significativo do conto cuja idéia encontra eco em outros, presentes em seu discurso.

Ainda pude vislumbrar um lampejo do meu chapéu branco deixado para trás, marcando o lugar onde o companheiro secreto da minha cabine e dos meus pensamentos, como se fosse o meu segundo eu, havia imergido na água para cumprir a sua pena: um homem livre, um nadador orgulhoso dando braçadas rumo a um novo destino. (CARVALHO, 2002, p.143)

Esse segundo eu, a face ocultada de mim, pode ser representado pelos personagens

que compõem o discurso do jornalista, já que a identidade entre eles é sugerida várias vezes durante o relato. Deparar-se com o desconhecido e com o diferente gera um medo que leva ao devaneio, à obsessão e ao desejo de camuflar estados mentais expressos, como já vimos, através dos atos de fala e das citações. Ameaçado pelo outro desconhecido, o narrador jornalista, assim como os Trumai, tenta se proteger, colocando-se no centro da trama, no lugar mais exposto de todos.

Nunca havia sofrido de vertigem, e era como se agora tivesse pela primeira vez a consciência da minha falta de controle sobre o meu corpo, como se uma força exterior à minha vontade pudesse me atirar de uma hora para outra de lá de cima. (CARVALHO, 2002, p.78)

Se ele (Quain) estava realmente louco [...] era então uma fuga de si mesmo, do duplo que o mataria na eventualidade de uma nova crise [...] Na solidão, vivia acompanhado dos seus fantasmas, via a si mesmo como a um outro de quem tentava se livrar. Arrastava alguém no seu rastro. (CARVALHO, 2002, p.112)

O que eu queria dizer não fazia sentido, estava contaminado pela loucura dele. (CARVALHO, 2002, p.113)

Houve momentos em que, talvez por causa da inutilidade da obsessão de entender o que o guiava nas suas últimas horas, e com isso tentando entrar também na sua loucura, cheguei a cogitar que pudesse estar fugindo não só de um fantasma pessoal... (CARVALHO, 2002, p.113)

A realidade é o que se compartilha. (CARVALHO, 2002, p.167)

Assim percebe-se que, como Quain, o narrador-jornalista também quer fugir de seu campo de visão; todavia escolhe outro caminho. Ao invés de viajar para tribos de selvagens para dar vazão a seus desejos e ouvir a própria voz, ele escreve um livro através do qual se camufla. Dá a outro a sua voz. “Tenho cá para mim que no fundo nada pode surpreender quem se permite ouvir nos outros a própria voz”. (CARVALHO, 2002, p.122) Essa assertiva que se apresenta pela voz de Manoel Perna parece coerente com a rede de estados mentais que vão se revelando através do discurso do narrador-jornalista. Manoel Perna se ouve através da voz de Quain, e o jornalista ouve a própria voz através de Perna. Se isso justifica mais uma vez o uso insistente dos pronomes demonstrativos e indefinidos e o processo de enunciação, aponta também para o estranhamento que caracteriza o jogo.

O discurso metalingüístico, a que já nos referimos, é também uma marca de intencionalidade, já que um dos efeitos de sentido de muitas expressões consiste em falar da própria fala, o que direciona a interpretação do leitor. Assim como na carta-testamento, na autobiografia, é evidente a presença da Enunciação. Isso é percebido, por exemplo, no diálogo entre o jornalista e Leusipo, o índio Krahô, através do qual o leitor é alertado acerca do gênero do relato.

Tentei lhe explicar que pretendia escrever um livro e mais uma vez o que era um romance, o que era um livro de ficção, que seria tudo história, sem nenhuma

consequência na realidade. (CARVALHO, 2002, p.95)

A ficção começou no dia em que botei os pés nos Estados Unidos. (CARVALHO, 2002, p.158)

Se seguirmos essa pista, teremos, então, as informações de que precisamos para interpretar o relato como um romance. Assim como o narrador segue as pistas dos documentos que lhe foram oferecidos para descobrir a verdade de Quain, nós seguiremos aquelas que ele nos oferece — uma explicação ou justificativa do próprio texto — para tentarmos descobrir a sua verdade: ele escreve uma ficção através da qual coloca em jogo várias vidas, inclusive a do leitor. E assim como os suicidas levam para o túmulo seus segredos, o narrador deixa ao leitor seu enigma. “*É preciso entender que cada um verá coisas que ninguém mais poderá ver. E que nelas residem as suas razões. Cada um verá as suas miragens*” (CARVALHO, 2002, p.48).

Outro fragmento metalingüístico que alerta o leitor para o jogo de ficção e realidade entabulado pelo narrador é “*Cada um lê os poemas como pode e neles entende o que quer, aplica o sentido dos versos à sua própria existência acumulada até o momento em que os lê*”. (CARVALHO, 2002, p.114). Ele se refere à liberdade de interpretação do leitor ao ler os poemas de Drummond, o que abre para nós, leitores de **Nove Noites**, a mesma possibilidade. De certa forma, pode-se perceber que o narrador nos autoriza e estimula a fazer algo que para ele é inevitável: como parceiros nesse jogo, podemos selecionar, combinar e formar hipóteses para construir nossa interpretação. Todavia, nossas jogadas são limitadas pelo texto, nossa leitura é direcionada.

Essas e muitas outras direções são oferecidas ao leitor atento, para que ele perceba que ao abrir o livro está participando de um jogo em que as pistas do mistério são falsas. Afirma o narrador “*As histórias dependem antes de tudo da confiança de quem as ouve, e da capacidade de interpretá-las*” (CARVALHO, 2002, p.8). Nesse sentido cabe ao leitor perceber que não pode confiar nesse jogador, pois ele não está comprometido com verdades, mas com os jogos de enganos. Seus enunciados não são verdadeiros nem falsos, mas são orientados, dirigidos pelas formas escolhidas para a estruturação das sentenças e pela forma de combiná-las. Não cabe ao leitor perceber o que é verdade, mas ativar seu imaginário e sua perspicácia para captar as intenções do texto. E para isso não é preciso fazer uma psicanálise dos personagens nem do autor, mas observar os estados mentais revelados pelos atos de fala que estruturam o processo de enunciação e Enunciação.

Para finalizar esta parte desse estudo podemos afirmar a importância do processo de enunciação na estrutura de **Nove Noites**. Bernardo Carvalho se vale dos atos de fala e de sua força ilocucional para produzir resultados inusitados através dos quais garante literariedade à

sua narrativa. Tais efeitos são fruto das artimanhas da enunciação que podem ser explicadas pela teoria de Austin (1990). Para ele, um ato de fala, proferimento performativo, pode se realizar ou não. Um ato tem resultado quando entre o locutor e o ouvinte se estabelece a relação visada pelo emissor, e o destinatário entende e aceita aquilo que o locutor lhe diz. Para que esse tipo de ato se realize é necessário que satisfaça certas condições. O autor enumera seis regras que devem ser seguidas por quem pretenda realizar um performativo:

1^a- tem de haver um procedimento convencional, geralmente aceite, com certo efeito convencional, em que esse procedimento inclui o uso de certas palavras por determinadas pessoas em determinadas circunstâncias;

2^a- as pessoas e as circunstâncias específicas em dado momento têm de ser apropriadas para invocar o procedimento específico invocado;

3^a- os interlocutores têm de cumprir o procedimento corretamente;

4^a- têm de cumpri-lo completamente;

5^a- nos procedimentos para cujo cumprimento as pessoas têm de ter determinados pensamentos ou sentimentos, as pessoas envolvidas têm de ter efetivamente esses pensamentos ou sentimentos e agir de acordo com eles;

6^a- os interlocutores têm de agir também posteriormente de acordo com eles.

Se uma das condições não for satisfeita, então o ato de fala não se realiza, insucesso que Austin chama de infelicidade, que pode se revelar de formas diversas. Quando resultam do não cumprimento das primeiras quatro condições ou regras, chamam-se falhas. Quando são infrações às duas últimas regras são designadas abusos.

Exemplos de infrações a essas regras são encontrados no discurso através do qual se estrutura **Nove Noites**. Uma infração relativa à primeira regra ocorre, por exemplo, quando Manoel Perna apresenta sua carta como testamento e na verdade não deixa coisa alguma ao seu beneficiado, portanto, não existe um testamento. Uma infração à segunda regra ocorre quando Manuel Perna invoca o destinatário a tomar parte em uma série de ações, tais como perguntar aos índios acerca do mistério que envolveu o suicídio de Quain sem, todavia, ter certeza da existência desse *você*.

Infrações à terceira e quarta regras ocorrem em situações que exigem determinados rituais ou formas rigorosas. Na vida cotidiana, estes casos são habitualmente ignorados, pois, muitas vezes, outros recursos não verbais são utilizados para suprir a infração lingüística. Em **Nove Noites**, porém, pode-se dizer que há uma infração à regra três que é determinante para a estrutura do romance, justamente porque não existem outros recursos que a compensem. Quando, por exemplo, um eu se refere a um *você*, sem se identificar ou ao destinatário do

discurso, cria possibilidades de relações variadas entre os pronomes e seus referentes, o que se na vida real impede a comunicação, no romance, é estratégia. Uma infração à quarta regra ocorre quando Manuel Perna promete contar os segredos que camuflou durante o inquérito, sabendo que dificilmente terá condições de fazê-lo, pois, como ele mesmo afirma, os motivos que levam alguém ao suicídio são o segredo que o morto deixa aos vivos.

Assim existe uma proposta para se cumprir um trato, que não tem seguimento. O que é comum a esses tipos de infração é o fato de o ato de fala intencionado não chegar a se realizar. Se qualquer uma das quatro primeiras regras não for cumprida, o ato de fala pura e simplesmente será perdido e provavelmente, dependendo da situação, transformar-se-á em outro tipo de ato. Se em situações do cotidiano isso pode condenar o ato ao fracasso, na literatura pode se transformar em estratégia de construção de um texto bastante interessante. A carta testamento de Manoel Perna não é uma carta, não é testamento nem foi escrita por Manoel Perna, mas nem por isso deixa de cumprir sua função de seduzir o leitor e apontar para ele o caráter de encenação que perpassa toda a narrativa.

As infrações às últimas duas regras são de tipo bem diferente. O não cumprimento dessas regras não implica só por si a não realização do ato de fala. Um exemplo típico de infração a estas regras é uma promessa não cumprida. Se o locutor promete sem ter a intenção de cumprir, então existe uma infração à quinta regra. Se ele tinha de fato a intenção de cumprir a promessa, mas durante o processo acaba se desviando de seus objetivos, trata-se de uma infração à última regra. Mas aqui importa salientar o seguinte: apesar das infrações, a promessa foi feita. Mesmo que o promitente não tenha a princípio a intenção de cumpri-la, ele faz a promessa, apenas não foi leal. Na vida real, não cumprir o prometido pode gerar uma série de transtornos, pode ser inclusive um tipo de crime. No texto literário, é uma estratégia de jogo que pode ser responsável pelo sucesso do romance.

Isso pode ser percebido em **Nove Noites**. Mesmo rompendo as regras um, dois e três, há em **Nove Noites** uma promessa de se desvendar os mistérios que envolvem a morte de Buell Quain. E o não cumprimento desse compromisso é o responsável pela elaboração do romance. Diante disso, podemos afirmar que **Nove Noites** rompe com as regras que regem os atos de fala e sua força ilocucional e assim produz o estranhamento, a fragmentação através dos quais promove a polissemia própria da narrativa literária. Bernardo Carvalho não investe em figuras de linguagem como estratégia literária, não aplica em seu texto recursos de estilo que se relacionam aos aspectos semânticos, fonológicos ou sintáticos da palavra para conseguir um efeito figurado na interpretação do leitor. A polissemia é gerada pela ênfase nos recursos da enunciação, pelo jogo do “quem disse o que a quem?”.

Para Austin (1990), quando um proferimento performativo é dito por um ator em um palco ou introduzido em um poema, torna-se vazio ou nulo, pois se trata de uma mudança de rumo em circunstâncias especiais. Entretanto, não se pode negar que tal recurso é uma forma de elaboração cuidadosa da linguagem, pois, caso contrário, o texto se tornaria ilegível e suas intenções não seriam captadas. De certa maneira é preciso que o autor domine com destreza os artifícios da linguagem e da comunicação para compor uma interlocução através da desconstrução de seus próprios artifícios.

Enfim, dentre as estratégias apresentadas que podem levar a uma caracterização da intencionalidade da linguagem, destacamos algumas de natureza estrutural, sintagmática, lexical e semântica. Em relação à estrutura consideramos intencional o fato de o romance apresentar dois narradores; o ponto de vista assumido por eles ser a primeira pessoa; o fato de o relato captar o processo de emissão que caracteriza a enunciação e a Enunciação, o que implica a interlocução e a metalinguagem.

Em relação aos recursos de natureza sintagmática, percebemos a exploração do potencial polissêmico gerada pela repetição de determinadas sentenças, a existência de incoerência entre o conteúdo proposicional das emissões dos narradores (observada através a associação feita entre os estados mentais revelados por eles e a rede intencional em que estão inseridos) e a abordagem feita através do simbólico. A escolha lexical, na verdade, está envolvida nos outros aspectos, mas a repetição é uma estratégia que nesse texto merece ser destacada. Termos como verdade e mentira, certeza e incerteza, desconfiar e acreditar, imaginar e olhar aparecem insistentemente no contexto como a destacar o paradoxal e o contraditório. Destacamos também o uso do discurso intertextual que exige um *background*, instrumento fundamental para apontar ao leitor a direção a tomar.

Provavelmente, outros recursos de utilização do código podem ser encontrados nesse discurso e serem considerados intencionais. Todavia, acredito que os analisados sejam suficientes para concordar com Mari e Mendes quando eles afirmam:

Considerando exemplos dessa natureza, não nos parece descabido, como geralmente tem sido afirmado, perguntar sobre a intencionalidade do autor (de algum autor). Por acaso essas frases não teriam, em sua origem, uma intencionalidade que prevê a exploração de efeitos de sentido na dimensão apontada? Se a resposta for afirmativa (e em alguma extensão ela deve ser), que crime haveria em perguntar sobre a intencionalidade do autor? (MARI, MENDES, 2007, p. 37).

De certa forma, Mari e Mendes (2007) afirmam que o discurso é uma produção que envolve uma direção e se intencionalidade é direcionalidade, podemos afirmar que o discurso é intencional. E não se pode negar que um discurso sobre o qual não restam dúvidas acerca da

direcionalidade é o literário, justamente por ser um texto não-convencional, por se apresentar através de uma elaboração cuidadosa de objetos lingüísticos, por explorar as mais diversas (quase infinitas) possibilidades que a língua lhe oferece. **Nove Noites** é um romance que reafirma essa concepção.

A literatura dita de pura imaginação tem certamente seus perigos. Primeiro, não é pura imaginação. (BLANCHOT, 1997, p. 305)

3 ENTRE A REALIDADE E A IMAGINAÇÃO

3.1 Literário & Informativo

O imaginário não é uma estranha região além do mundo; é o próprio mundo. (BLANCHOT, 1997, p. 305)

Nove noites aponta para uma questão freqüentemente discutida quando o tema envolve literatura e jornalismo: a distinção e/ou a semelhança entre o texto ficcional e o informativo, questão que remete para a antiga oposição entre realidade e ficção. Essa concepção dualista tem sido cultivada pelo consenso tradicional que reconhece verdade e mentira como situações que se opõem. Parece haver hoje inclusive uma preocupação maior com gênero textual que há dez ou vinte anos. Apesar da consciência da impossibilidade de definições em determinadas áreas, existem aqueles que acreditam que é possível separar o discurso jornalístico do literário. Tal visão integra um saber apoiado na certeza de que através da linguagem é possível separar verdade e mentira. Essa certeza contamina outras situações, entre elas a forma como se analisam textos. O literário é considerado ficção em oposição ao informativo que seria a realidade. Nesse sentido esse romance de Bernardo Carvalho abre possibilidades de interpretação e expõe situações com que nos deparamos com freqüência.

Entre elas, estão a necessidade de identificar o gênero textual e as marcas responsáveis pela sua classificação como ficcional ou como jornalístico. Discussões nesse sentido são freqüentes em várias áreas do conhecimento, o que pode ser percebido inclusive no jornalismo. Moacyr Scliar (2007),¹⁹ indagado sobre sua postura como cronista, romancista ou poeta, afirma: “*No jornal nunca sou romancista nem ficcionista. Mesmo que esteja fazendo texto que não corresponda à realidade, ele está dirigido aos leitores do jornal, portanto, é jornalismo*”. Tal concepção, a princípio óbvia, aponta para uma polêmica mais complexa: qual a diferença entre a postura de um discurso comprometido com informação e comunicação e qual a daquele cuja intenção é literária. Aliás, vai além, o fato de um texto ser veiculado pelo jornal implica que tenha compromisso com a reprodução da realidade e possa ser considerado informativo, documental ou histórico?

¹⁹Entrevista publicada no Blog Diário do Tempo, 2007.

Pode-se afirmar que essa polêmica constitui uma das principais temáticas abordadas por **Nove Noites**. Como jornalista e romancista contemporâneo, Bernardo Carvalho coloca lado a lado fatos ocorridos, dados científicos, experiências vividas, personagens da história oficial do Brasil e do cenário mundial, muita imaginação e mostra que, se existe uma linha que separa a ficção da realidade, esta é muito tênue e imperceptível. Jogando com tal artimanha desperta a desconfiança do leitor sobre uma série de questões.

Seria possível delimitar o que é verdade e o que é mentira? Seria possível à expressão lingüística ou às manifestações da escrita estabelecer fronteiras? Existiriam marcas explícitas em um texto que o identificam como literário ou jornalístico? Existiriam traços no texto jornalístico suficientes para garantir sua verdade, ou, no literário, capazes de garantir sua ficção? Seria o texto informativo isento de imaginação, e o literário, isento de realidade? A mão que escreve o romance é diversa da que redige a notícia?

De certa forma, ao estruturar-se através do processo de enunciação, **Nove Noites** se recusa a defender a concepção de que verdade e mentira mantêm entre si uma relação de oposição e que tal visão deva ser critério que oriente a descrição dos textos, sejam eles literários sejam jornalísticos. O romance é estruturado de forma a evidenciar a subjetividade, o locutor, mesmo que se pautem em uma realidade que não é por certo ficção, nem se transforma em ficção por integrar tal texto. Os fatos relacionados tanto a Buell Quain quanto ao jornalista narrador são tomados de um contexto histórico, social, político e emocional e rearranjados em um novo contexto a partir de novos objetivos.

Os fatos da realidade não são o alvo do discurso de que passam a fazer parte, o qual a eles se refere, mas não se dedica a esgotar sua referência. Percebe-se que as pessoas citadas e os fatos históricos compõem a trama sem, contudo, interferirem diretamente nos conflitos de Buell Quain, de Manoel Perna e do jornalista que ali se delineiam. Se o mistério do suicídio, o que é apontado pelo narrador como objetivo do relato, estivesse inserido em um cenário qualquer, sem referência espacial, temporal ou mesmo científica, poderia provocar certamente no leitor eventual o mesmo nível de tensão que suscita ao ser relacionado a um antropólogo americano. Inicialmente, porque ele se tornou conhecido da maioria dos brasileiros depois de se tornar personagem do romance. Em segundo lugar, porque a intenção do autor é jogar com os fatos.

O episódio terrorista das torres gêmeas e todo o contexto que o envolveu integra **Nove Noites** a partir de finalidades diversas das que comporiam, por exemplo, uma reportagem ou um ensaio sócio-político. O narrador-jornalista utiliza esse fato para justificar sua atitude em relação à pesquisa sobre a vida de Quain. Esse jornalista teria acompanhado o pai durante

uma internação hospitalar e ali presenciado a morte de um americano que, em delírio, o confundiu com um rapaz chamado Bill Cohen. Onze anos mais tarde, quando viu o nome Buell Quain, relacionou-o ao velho agonizante. Tentando desvendar o mistério que envolvia essa relação, o jornalista decide escrever a Schlomo Parsons, um americano que poderia ser o filho do velho fotógrafo que ele teria visto morrer. Sua intenção era identificar através do filho a origem do pai e os motivos que o teriam levado ao Brasil, motivos esses que ele julgava estarem relacionados ao suicídio de Buell Quain.

Todavia, como a carta que escreveu ao filho do fotógrafo não foi respondida, ele se viu obrigado a enviar a todas as pessoas, cujo sobrenome Kaiser ou Quain constava na lista telefônica de Seattle e Chicago, uma carta na tentativa de descobrir um descendente de Buell Quain. Nesse momento, o episódio das torres gêmeas entra em cena. O clima de terror que dominou os Estados Unidos da América (E.U.A.) foi, pelo jornalista, considerado um dos motivos que teriam impedido que as cartas fossem respondidas. Logo após o ataque, as pessoas envolvidas no processo de investigação receberam correspondências supostamente contaminadas por Antrax, uma substância tóxica que poderia levar à morte.

Não sei se algum dos indivíduos a quem enviei as minhas cartas chegou a suspeitar de um ato terrorista ao ler o nome desconhecido e exótico do remetente e me denunciou ao FBI. Não sei se algum era de fato parente de Quain e simplesmente preferiu me ignorar por razões que eu também desconheço mas posso supor – uma desconfiança em relação aos meus verdadeiros motivos, a determinação de preservar a privacidade familiar ou o mero desinteresse por um caso encerrado havia sessenta e dois anos e que um estranho e duvidoso jornalista da América do Sul tentava reviver. O que eu sei é que, quando começaram a surgir as cartas com a bactéria assassina nas redações das redes de televisão e nos escritórios de deputados e governadores americanos, entendi que não poderia mais recorrer ao correio como havia pretendido numa segunda fase, para tentar localizar os parentes de Quain também em outros estados dos Estados Unidos. (CARVALHO, 2002, p.155)

O fato jornalístico é abordado em **Nove Noites**, como vimos, com uma finalidade que não pertence à realidade de que ele faz parte. A esse recurso, Wolfgang Iser (1983)²⁰ relaciona o ato de fingir. Esse termo remete, a princípio, a ocultar, dissimular, enganar, inventar, aparentar, simular, dar feição de, fazer parecer real, imaginar, entre outros. Para Iser, fingir assume um significado ainda mais específico. Está ligado ao imaginário, o que se pode perceber a partir da análise do trecho acima. Não se percebem marcas indicativas de ironia, de tentativa de simulação ou ocultação de verdade, ou mesmo de uma tentativa de dar feição de real a um fato que possivelmente seja irreal. O narrador descreve uma situação que pode ser

²⁰ Wolfgang Iser (1926- 2007), literato e filósofo alemão. Criou com Hans Robert Jauss, na Universidade de Constance a estética da recepção. Sua teoria baseia-se no estudo do leitor como uma resposta ao texto.

relacionada a um episódio terrorista que faz parte do noticiário da época e creio não haver dúvida de que tenha realmente ocorrido. No entanto, tal episódio é trasladado de um contexto para outro.

A referência ao ataque terrorista não traz dados informativos que poderiam indicar a intenção do narrador de colocar o leitor a par do ocorrido. Pelo contrário, o comentarista parece levar em consideração o conhecimento prévio do leitor acerca do episódio. Não se percebe uma crítica à violência do ato ou uma análise das causas e conseqüências a ele relacionadas. Ao serem retirados de uma realidade e integrarem o cenário em que são inseridos, os fatos submetem-se à interferência do imaginário, pois sofrem alterações para atender às necessidades do texto. Como efeito dessa inserção percebe-se que o clima de tensão e medo ao qual está ligado o episódio contamina a situação de que ele passa a fazer parte. Decorre de situações como essa a concepção de Iser (1983) acerca do fingir, ato responsável pela criação do texto literário. Para ele, a relação triádica que envolve real, fictício e imaginário caracteriza o fingir e se apresenta como uma propriedade fundamental do texto ficcional.

Para entender tal raciocínio é interessante situar determinados termos por ele usados, já que estes carregam consigo uma carga semântica muito diversificada. Sobre o imaginário, por exemplo, são muitos os autores, filósofos, psicanalistas, sociólogos, literatos que se dedicaram a discuti-lo. Entre eles, Deleuze (2006), que se recusa a relacionar o imaginário à irrealidade, já que o vê como um conjunto de trocas entre uma imagem real e uma virtual, como fruto da impossibilidade de discernir entre o real e o irreal. Seguindo a mesma linha, Iser (1996) não considera o imaginário idêntico a fingimento. O imaginário é experimentado de modo difuso, informe e fluido, sem um objetivo de referência, afirma o autor. Manifesta-se em ocasiões inesperadas e, por sua natural arbitrariedade, abre-se para o surgimento de outras situações bem diversas.

Por sua vez, o fingir está relacionado ao estabelecimento de um objetivo, por isso envolve representações de fins que se constituem como condição para que o imaginário seja trasladado para uma determinada configuração. O fingimento se diferencia de fantasmas, projeções, sonhos diurnos e ideações sem um fim, pelos quais o imaginário penetra diretamente em nossa experiência. Sua configuração é marcada pela determinação, pelo objetivo. O imaginário, mesmo mantendo sua fluidez, perde seu caráter arbitrário ao ser especificado em sua finalidade e assim se transforma no ato de fingir.

Dessa forma, no fingimento, o imaginário ganha uma determinação que não lhe é própria e adquire um *status* de realidade, já que para Iser (1996) a determinação é uma

definição mínima do real. Esse autor percebe que o imaginário não se transforma em real por efeito da determinação alcançada pelo ato de fingir, ainda que possa adquirir aparência de real na medida em que por este ato pode penetrar no mundo e aí agir. Por isso, para o autor, o ato de fingir realiza uma transgressão de limites, que é diversa daquela que ocorre em relação à realidade vivenciada repetida no texto. Nesta, a transgressão se faz pelo fato de elementos da realidade serem utilizados em outro contexto que se distancia de seu original. No caso do imaginário, tal transgressão decorre de seu caráter difuso ser transferido para uma configuração determinada.

A forma como a realidade é abordada em **Nove Noites** relaciona-se a esse processo em que há uma articulação resultante do entrelaçamento de real, fictício e imaginário. Este se revela não como ilusão, mas como criação de *figuras novas do pensável*, revela-se como atividade criadora. Bernardo Carvalho, ao relatar sua aventura de pesquisar os mistérios que envolvem o suicídio de Quain, recupera seu próprio passado como uma justificativa para sua trajetória. Para isso, relata sua infância e insere no livro inclusive uma foto em que ele aparece com um índio no Alto-Xingu. Tal foto não é um erro de percepção, suas memórias são fruto de uma experiência vivida e, portanto, não são ficção, mas a inserção dessas lembranças no texto literário envolve a interferência do imaginário que vai buscar o passado para recriá-lo como uma expressão do presente, para atingir um objetivo diverso daquele em que o fato se concretiza.

Ninguém nunca me perguntou, e por isso nunca precisei responder que a representação do inferno, tal como a imagino, também fica, ou ficava, no Xingu da minha infância. É uma casa pré-fabricada de madeira pintada de verde-vômito, suspensa sobre palafitas para a proteção dos moradores contra os eventuais animais e ataques noturnos de que seriam presa fácil no rés-do-chão. É uma casa solitária no meio do nada, erguida numa área desmatada e plana da floresta, cercada de capim-colonião e de morte. Tudo o que não é verde é cinzento. Ou então é terra e lama. Há uma estrada de terra que chega até a escada à entrada da casa mas que dali não parece levar a nenhum lugar conhecido. A maneira mais fácil de chegar é de avião, que não deve ser grande, no máximo um bimotor, para poder pousar na pista de terra aberta ao lado da casa. Do alto, quando nos aproximamos em vôo rasante, é só o que vemos: a casa solitária com a pista de pouso ao lado, numa grande clareira de capim alto, cercada por todos os lados de uma floresta de perder de vista. A estrada leva da casa ao campo de pouso e depois segue direto para a mata, onde desaparece, como tudo ali, à procura de um caminho – ou num impulso suicida. (CARVALHO, 2002, p.60-61)

Não se percebe nessa recuperação do passado apenas um desvelamento arqueológico de realidades esquecidas, mas a criação de novas realidades, já que as vivências são retomadas a partir de outro contexto, para atingir outras finalidades. A infância é descrita como lembrança do jornalista-narrador e não como experiência do jornalista-autor, além de

não ser apontada como objetivo do relato. Por isso, essas memórias configuram o que Iser considera como conversão da realidade vivencial em signo de outra coisa, o que aponta para várias possibilidades de criação e de interpretação.

No caso específico da cena descrita, percebe-se que as lembranças do jornalista são inseridas no texto logo após o capítulo em que Manoel Perna descreve a agônica relação de Buell Quain com os índios Trumai no Brasil. Perna relata as situações de medo, angústia e desespero em que se envolve Quain, que, por sua vez, descreve as mesmas sensações experimentadas pelos Trumai. Esses índios são apresentados no texto como ameaçados pelas tribos inimigas e por isso vivem em constante alerta. Adultos e crianças, vivendo em estado de constante temor, desenvolvem uma forma de se relacionar, entre si e com o mundo, marcada por suspense, agressão e violência. Vivem em função desse medo, o que poderia justificar alguns de seus comportamentos considerados suicidas pelo narrador.

A experiência indígena é relatada por Perna ao fotógrafo ao fazer uma analogia entre o medo dos índios e o de Quain, personagem tão envolvida pelo horror, pelo pânico e pela repulsa em relação tanto ao mundo civilizado quanto ao indígena em que se situava, que se suicida. Tal relato deixa perceber que a intenção de Perna não é caracterizar os índios, mas, através deles, compor o retrato do desespero de Quain.

Agora, quando penso nas suas palavras cheias de entusiasmo e tristeza, me parece que ele tinha encontrado um povo cuja cultura era a representação coletiva do desespero que ele próprio vivia como traço de personalidade. E compreendo por que quisesse voltar aos Trumai e ao inferno que me relatou. (CARVALHO, 2002, p.57)

É comum que as crianças acordem aos berros no meio da noite. Seus pesadelos são estimulados pelas angústias dos pais à espera de um ataque inimigo. (CARVALHO, 2002, p.58)

As mulheres tinham ainda mais razões do que os homens para temer os ataques. Sabiam que um dos principais motivos da guerra era capturá-las. Os Trumai viviam num estado de terror permanente. [...] Bastava falar nos Suyá para que os Trumai entrassem em pânico. A vida era insegurança, que sempre aumentava à noite. (CARVALHO, 2002, p.59)

Quando ele falava da coragem dos índios, eu só o ouvia falar de medo. Ele falava coragem e eu ouvia medo. (CARVALHO, 2002, p. 58)

Para concretizar esse sentimento, o jornalista-narrador, na tentativa obsessiva de registrar fatos, passa a descrever sensações. Para falar da forma de sentir do outro que ele sequer conheceu, passa a descrever as situações da própria infância em que também se sentira ameaçado e temeroso ao acompanhar o pai em suas viagens à Amazônia. Na cena descrita, palavras tais como “*inferno, presa fácil, solitária, morte, impulso suicida*”, aparecem sem que sejam exigidas pelo discurso em nome da clareza ou da informação. Obviamente expressam a visão do adulto sobre a casa e são empregadas a partir de um objetivo: espelhar o outro.

O resultado dessa relação de espelhamento pode ser considerado fruto do imaginário. A tentativa de avaliar a angústia e o medo de Quain a partir de sua própria angústia mostra que o narrador transpõe sua experiência para o outro. Tal recurso, além de ignorar a individualidade da vivência, aponta para a total impossibilidade de recuperação da sensação. Esta é individual, instantânea e irrecuperável, inclusive pela memória do personagem que a vivencia. Portanto, a descrição dessa sensação por outro alguém que experimentou situações diferentes em tempos diferentes e sob contextos diferentes causa estranhamento e revela-se como uma transgressão, o que para Iser constitui o fictício.

A interferência do imaginário é explicitada pelo discurso do narrador: “*Ninguém nunca me perguntou, e por isso nunca precisei responder que a representação do inferno, tal como a imagino também fica, ou ficava, no Xingu da minha infância*” (CARVALHO 2002, p.60). A imagem formada através das palavras se revela como criação, representação. A oscilação das formas verbais “fica, ou ficava” enfatiza um clima de dúvida e incerteza, típico de uma pressuposição e não de uma assertiva.

Esse é um dentre os vários exemplos que podem ser captados em **Nove Noites**, através dos quais se pode evidenciar a articulação resultante da relação entre o real, o imaginário e o fictício, que para Iser constitui o ato de fingir. Tal postura aparece como marca de todo o romance. Além do narrador-jornalista, cuja postura é o alvo deste capítulo, Manoel Perna se apropria de sua experiência para falar de Quain, que por sua vez repete o mesmo procedimento para compor o perfil dos índios que estudava. Esses vários relatos em cadeia que se organizam de forma complexa e não linear vão estruturando a rede que compõe a trama ficcional de Bernardo Carvalho. Em todos eles se percebe a apropriação de fatos que são repetidos em outro contexto com o qual mantêm uma relação de inadequação e estranhamento.

Diante disso, justifica-se estabelecer uma relação desse texto com as teorias de Iser acerca do ficcional. Ele percebe que tomar os adjetivos real, imaginário e fictício como substantivos não disfarça a função caracterizadora dos termos, e isso reforça sua percepção de que eles são apenas qualidades de um objeto, que vai sendo construído a partir de suas relações. Isto é, o texto literário se revela como fruto da relação entre real, imaginário e fictício, a qual se estabelece como recurso característico do ato de fingir. Esses componentes, todavia, exercem funções diversas na construção do texto, já que o ato de fingir não deixa de ser uma forma de *irrealização do real* e simultaneamente de *realização do imaginário*. A partir desse pressuposto, o autor aponta para a impossibilidade de caracterizar a relação entre

realidade e ficção como oposição, pois tal concepção implica um sistema referencial que o ato de fingir não pode levar em conta, por ser por si mesmo uma transgressão de limites.

Ao estruturar seu romance através do processo de enunciação, Bernardo Carvalho direciona a leitura. Deixa entender que analisar **Nove Noites** não implica comprovar, através de uma predicação correspondente, o que é realidade e o que ficção. A discussão deve girar em torno do fictício e das formas assumidas pelo ato de fingir. Não se pode ignorar que cada texto é uma forma determinada de tematização do mundo e como essa forma não é dada previamente pelo mundo a que o autor se refere, existem diversos atos de fingir. Dentre eles, Iser (1983) cita a seleção, a combinação e o desnudamento do ato de fingir. Todas elas compõem, como veremos, o universo ficcional dessa narrativa.

3.2 Espelhando a realidade

E tudo isso quer dizer literatura: a requintada crueldade de poder observar as próprias vísceras expostas refletidas no espelho e imaginando não ser as nossas, como se este refletisse toda a humanidade [...] (DENSER, 2007)

Nove Noites divide-se em duas partes que se estruturam de forma entrelaçada: uma apresenta o depoimento de Manoel Perna através de uma carta testamento; a outra, o de um jornalista através de um relato autobiográfico. A segunda parece ser a parte mais importante do romance, se for considerado como alvo do texto a intenção do jornalista de registrar fatos que, recuperados através de uma pesquisa de campo e bibliográfica, esclareceriam o mistério que envolve o suicídio de Buell Quain.

Ao se apresentar como jornalista, este narrador evoca todo um contexto que envolve o campo da realidade. No senso comum, a imprensa e o jornal são vistos como texto da verdade em contraposição ao literário, texto da mentira. Essa concepção foi alimentada durante muito tempo pelos próprios profissionais da imprensa. De acordo com Nelson Traquina (2005)²¹, dentre as teorias que guiaram a evolução do jornalismo no ocidente, há a chamada “Teoria do Espelho”, que, de certa forma, tenta explicar não só o papel dos jornalistas na produção de notícias nas sociedades contemporâneas, mas também o porquê das notícias serem como são.

Segundo esse estudioso do jornalismo, existem vários mitos que envolvem essa profissão, entre eles o que reveste os jornalistas “*da imagem de um David da sociedade que mata Golias*”. (TRAQUINA, 2005, p. 146). Essa forma poética de conceber tal tarefa reforça a idéia de ser a imprensa um contra-poder e seu produto uma “*transmissão não expurgada da realidade*” (TRAQUINA, 2005, p.146), ou seja, um espelho. A partir dessa idéia, acredita-se que as notícias são como são porque são determinadas pela realidade. Uma noção-chave dessa teoria é o fato de o jornalista ser apresentado como um comunicador desinteressado, um agente que não nutre interesses específicos e por isso não é capaz de desviar-se de sua função de *informar, procurar a verdade e contar o que aconteceu, doa a quem doer*. (TRAQUINA, 2005, p. 147)

No entanto, essa concepção vem sendo alterada. Os meios de comunicação social, principalmente a imprensa, cresceram como uma indústria - séc. XIX e séc. XX -

²¹ Catedrático do Departamento de Ciências da Comunicação da Universidade Nova de Lisboa, Nelson Traquina é jornalista formado pelo Institut Français de Presse e em sociologia pela René Descartes de Paris. Defende uma perspectiva humanista para o multi-centenário ensino superior português. Autor do livro **Teorias do Jornalismo**.

incentivando a comercialização dos jornais e a profissionalização de seus agentes. Paralelamente, o desenvolvimento das estruturas de governos democráticos promoveu um discurso social em que o papel da mídia e a responsabilidade de seus profissionais foram sendo redefinidos, o que interferiu no *ethos* profissional dos novos comunicadores.

O paradigma da notícia como informação passa a substituir aquele que concebia o papel dos meios de comunicação social como arma de combate político e os jornalistas como militantes partidários. Naquela concepção, o jornalista passa a ser definido como o observador que relata o que acontece, com honestidade e equilíbrio, cauteloso em não emitir opiniões pessoais. Para Traquina (2005), o desenvolvimento dessa concepção é ainda hoje o padrão dominante no campo jornalístico ocidental, apesar de muitos críticos, inclusive ele, reconhecerem que as notícias não são um produto centrado no referente.

Ao analisar a teoria do espelho, Traquina (2005) faz uma recuperação histórica e cita dois grandes momentos em que essa concepção se destaca. O primeiro ocorreu em meados do séc. XIX, quando uma nova percepção do jornalismo levou os profissionais da área a perceber a importância do jornalismo de informação, cuja idéia básica consistia em separar fato de opinião. Para se ter uma idéia da situação é importante reproduzir as citações com que o autor ilustra seus argumentos. Em 1856, um correspondente do **Associated Press** em Washington pronunciou o que Traquina considerou a Bíblia da nova tradição jornalística: “*O meu trabalho é comunicar fatos: as minhas instruções não permitem qualquer tipo de comentários sobre os fatos, sejam eles quais forem*”. (TRAQUINA, 2005, p.148)

O segundo momento teve lugar no século XX com o surgimento do conceito de objetividade nos anos 20 e 30 nos Estados Unidos. Nesse contexto, o jornalista Walter Lippmann publicou seu livro **Opinião Pública**, em que defendia a necessidade de os jornalistas procurarem no método científico e nos procedimentos profissionais um antídoto para a subjetividade. Diante disso, Traquina afirma que a ideologia jornalística defende uma relação epistemológica com a realidade que impede quaisquer transgressões de uma fronteira indubitável entre realidade e ficção, havendo sanções graves impostas pela comunidade profissional àquele que violar essa fronteira. Afirma esse autor:

O ethos dominante, os valores e as normas identificadas com um papel de árbitro, os procedimentos identificados com o profissionalismo, fazem com que dificilmente os membros da comunidade jornalística aceitem qualquer ataque à teoria do espelho porque a legitimidade e a credibilidade dos jornalistas estão assentes na crença social de que as notícias refletem a realidade, que os jornalistas são imparciais devido ao respeito às normas profissionais e asseguram o trabalho de recolher a informação e de relatar os fatos, sendo simples mediadores que “reproduzem” o acontecimento na notícia.

Certamente as notícias são um produto centrado no referente, onde a invenção e a mentira são violações das mais elementares regras jornalísticas. Assim, o referente, ou seja, “a realidade”, não pode deixar de ser um fator determinante do conteúdo noticioso. (TRAQUINA, 2005, p. 149)

Essa concepção de jornalismo pode ser relacionada ao comportamento do narrador de **Nove Noites**. Percebe-se que o personagem, ao se apresentar como jornalista, explicita uma situação ao mesmo tempo em que encobre outra. Em momento algum, expõe sua visão acerca do *ethos* dominante no jornalismo, mas se comporta de forma a sugerir que pretende dar a seu relato a legitimidade que se espera de um texto jornalístico. Isso ocorre principalmente quando revela detalhes de sua laboriosa pesquisa e transcreve ou reproduz documentos que poderiam garantir credibilidade às suas afirmações, expectativas e suposições.

Simultaneamente, porém, assume posturas que jogam por terra essa concepção. A princípio, a estruturação da narrativa através da enunciação, a organização fragmentada do relato se opõem ao racionalismo e à objetividade propostos pelo texto jornalístico. Em um segundo plano, ele assume o fato de ter se baseado em um texto ficcional, em ter se valido de uma carta testamento inventada para compor seu universo factual. Tais posturas causam estranhamento e constituem uma transgressão no campo do jornalismo, traços que Iser (1983) considera característicos do ato de fingir.

Como o objetivo declarado do jornalista é desvendar os mistérios que envolvem o suicídio de Quain, ele inicia uma pesquisa que o teria levado a ter acesso a uma carta testamento escrita por Manoel Perna, um dos únicos amigos de Quain em Carolina. Essa carta é reproduzida integralmente pelo narrador e compõe nove dos dezenove capítulos em que se divide o livro. Como vimos, os detalhes testemunhados por Perna teriam fundamental importância na reconstrução da trajetória de Quain rumo à morte. No entanto, quando menos se espera, o jornalista confessa tê-la imaginado.

Ninguém nunca me perguntou. Manoel Perna, o engenheiro de Carolina e ex-encarregado do posto indígena Manoel da Nóbrega, morreu em 1946, afogado no rio Tocantins, durante uma tempestade, quando tentava salvar a neta pequena. [...] Deixou sete filhos, três homens e quatro mulheres. Voltava de Miracema do Tocantins para Carolina.. (CARVALHO, 2002, p.134)

Manoel Perna não deixou nenhum testamento, e eu imaginei a oitava carta. (CARVALHO, 2002, p.135)

Mais uma vez a expressão *eu imaginei* chama atenção para aparente contradição gerada pelo choque de pressupostos em que se apóia o relato: revela-se como imaginação e simultaneamente vale-se de artifícios usados pelos jornalistas para reproduzir a realidade. Percebe-se pela postura do jornalista em relação a seu relato que ele age conforme a proposta

da Teoria do Espelho. Se o narrador se preocupa em datar fatos, nomear personagens e ratificar suas suposições através de elementos factuais que pertencem ao mundo da realidade é porque parece querer reforçar o *ethos* do jornalista que tem a notícia como informação e esta como um espelho da realidade. Assim como um repórter, o narrador colhe dados e os comprova com documentos, entrevistas e fotografias.

Como uma reportagem, apesar de algumas ressalvas, o discurso do jornalista-narrador é um relato ampliado de um dado acontecimento que inclusive já repercutiu no conjunto da sociedade, causando alterações que são percebidas e captadas pela instituição jornalística. Consiste na abordagem de acontecimento importante feito pelo jornalista que tenha estado no local em que o fato ocorreu, ou que tenha conhecimento aprofundado acerca do assunto. Requer extenso e minucioso levantamento de informações, pois muitas vezes seu objetivo é explicar, justificar ou mesmo traçar o perfil histórico de uma situação. A qualidade do texto parece depender do rigor na apuração dos fatos. A grande diferença entre uma reportagem e o romance é que enquanto aquela elabora um roteiro que divide os temas e os encadeie de forma objetiva ao longo do texto, o romance foge do roteiro, revelando-se um discurso fragmentado e descontínuo. Enquanto imparcialidade e impessoalidade são consideradas características importantes para uma reportagem, para **Nove Noites** esses elementos são desprezíveis. Enquanto um pretende esclarecer e informar, o outro deseja camuflar, jogar.

Não é difícil perceber que essa é a intenção do narrador ao se analisar o processo de enunciação através do qual ele seleciona o que Iser chamou de sistemas contextuais preexistentes: fatos jornalísticos, nomes e fatos de antropólogos conhecidos, autores de livros, estudiosos da Antropologia, personas históricas fazem parte do contexto do romance. Ao retirar esses elementos de seus sistemas contextuais e implantá-los no texto, o narrador, ao contrário do que se imagina, não imita as estruturas de organização encontradas na realidade, mas as decompõe, pois os elementos se desvinculam da estrutura semântica ou sistêmica do contexto de que foram tomados. Isso vale tanto para fatos e personagens quanto para textos, sejam eles literários, jornalísticos, sejam científicos.

Todavia, para Iser (1983) algo mais importante ocorre quando um elemento é tomado da realidade pelo texto literário. O novo texto ressalta os campos de referência como tais, porque a intervenção seletiva neles realizada e a reestruturação de sua forma de organização os apresentam como espaço de remissão. O texto representa a forma de organização do mundo sociocultural como sistemas, já que suas funções reguladoras coincidem a tal ponto que mal são observadas e por isso são tomados como a própria realidade. Para Iser (1983), é nesse sentido que a seleção consiste em uma transgressão de limites.

A seleção retira esses elementos da identificação com a realidade, pois os converte em objeto de percepção. Ao se tornarem perceptíveis, tais elementos deixam de fazer parte dos sistemas a que correspondiam e passam a compor outro sistema, já que a intervenção resultante do ato de selecionar traz como consequência tal alteração. Como resultado desse processo tem-se uma linha de mão dupla: a seleção dá a conhecer os campos de referência nos quais o texto se apóia como sistemas existentes em seu contexto, justamente no momento em que são alterados através do ato de seleção.

A forma de organização e a validade dos sistemas da realidade se rompem porque alguns elementos são afastados e projetados noutra contextualização. Por isso, para Iser (1983) não se pode considerar que os elementos contextuais que o texto integra sejam em si fictícios. A seleção é que consiste em um ato de fingir pelo qual os sistemas como campos de referência são entre si delimitados, pois suas fronteiras são transgredidas. Os elementos produzidos por esse processo assumem uma posição de perspectiva, pois através da seleção divide-se o campo de referência em dois: um que é tomado pelo texto e por ele atualizado; o outro que é pelo texto ignorado e permanece inativo. Como os elementos atualizados fazem sobressair o campo de referência do qual foi retirado, indiretamente eles chamam atenção também para aquilo que foi excluído.

Além disso, percebe Iser (1983) que os elementos que passam a compor o texto se destacam no pano de fundo do que é transgredido. Desse modo podem ser reforçados pelos que se ausentaram e por isso assumem também uma posição perspectivista pelo que deles se pode inferir: o julgamento que o texto faz de seu mundo. A partir disso, pode-se notar que o ato de selecionar mostra um limite em cada campo de referência selecionado pelo texto, para outra vez transgredi-lo, já que o mundo presente no texto é apontado também pelo que se ausenta, ou seja, pelo excluído, que pode ser assimilado pela presença do outro.

Esse processo é um dos mais significativos na estruturação de **Nove Noites**. Em seu relato, o narrador jornalista reproduz sua trajetória em busca de informações sobre Buell Quain e em vários momentos afirma que sua postura de jornalista interfere no processo, ora ajudando a colher dados, ora atrapalhando e despertando desconfianças. Nesse contexto, vai sendo revelado o processo de seleção. O narrador vai se apropriando de fatos que são parte de uma realidade preexistente e usando-os no contexto ficcional. Isso pode ser percebido desde as primeiras declarações do jornalista.

Nunca ninguém me perguntou. E por isso também nunca precisei responder. Não posso dizer que nunca tivesse ouvido falar nele, mas a verdade é que não fazia a menor idéia de quem ele era até ler o nome de Buell Quain pela

primeira vez num artigo de jornal, na manhã de 12 de maio de 2001, num sábado, quase sessenta e dois anos depois de sua morte às vésperas da Segunda Guerra. [...] Li várias vezes o mesmo parágrafo e repeti o nome em voz alta para me certificar de que não estava sonhando, até entender – ou confirmar, já não sei – que o tinha ouvido antes. O artigo tratava das cartas de outro antropólogo, que também havia morrido entre os índios do Brasil, em circunstâncias ainda hoje debatidas pela academia, e citava de passagem, em uma única frase, por analogia, o caso de “Buell Quain, que se suicidou entre os índios Krahô, em agosto de 1939”. (CARVALHO, 2002, p. 13-14)

Como vimos, seu relato começa justamente com a referência à leitura de uma resenha jornalística. O nome do jornal, o título ou o autor do artigo em questão não são explicitados no romance, mas não é difícil descobri-los, já que o livro está dedicado a Mariza Corrêa, professora de Antropologia da Unicamp, e data de 12 de maio de 2001, segundo sábado do mês. Segundo Alcir Pécora (2008), com efeito, nesse dia, o **Jornal de Resenhas** publicou “Paixão Etnológica”, resenha da própria Mariza Corrêa a respeito do livro **Cartas do Sertão - De Curt Nimuendajú para Carlos Estevão de Oliveira** (Museu Nacional de Etnologia/ Assírio & Alvim). Em outra resenha, “Patrimônios da nação: os índios & a história da Antropologia” publicada pela **Revista Brasileira de Estudos Sociais**, v. 14, n. 40, p.170, jun./99, Mariza Corrêa faz novamente referência a Buell Quain e publica duas fotos, uma das quais é utilizada pelo jornalista para compor seu relato. Afirma a autora:²²

Roberto Da Matta (1985) chamou a atenção recentemente para uma foto de 1939 num artigo tão interessante pelo que diz quanto pelo que deixa de dizer. Nela aparecem, da esquerda para a direita, Claude Lévi-Strauss, Ruth Landes, Charles Wagley, Heloísa Alberto Torres, Luís Castro Faria, Raimundo Lopes e Édison Carneiro (Foto 1). Tirada no Jardim da Princesa, no Museu Nacional, a foto parece emblemática pela ‘troca de guarda’ que sinaliza tanto quanto pela posição ocupada pelos retratados, enfatizada por Matta e levemente alterada em outra (Foto 2). (CORRÊA, 1999)

²² Informações retiradas da resenha “Traficantes do Excêntrico: os antropólogos no Brasil dos anos 30 aos anos 60” (CORRÊA, 2007).



Figura 1: Tirada no Museu Nacional
Fonte: Corrêa, 2008

Lévi-Strauss, e com ele muitos outros integrantes das várias missões francesas que para cá vieram na época, estava deixando o Brasil, logo após uma viagem de pesquisa que teria importância marcante no seu trabalho e do qual participaram dois outros antropólogos, um deles presente na foto (Castro Faria) (3). Ao voltar por escrito, com o sucesso do estruturalismo na década de 60, teria passado por outra influência decisiva no seu pensamento, em sua estada nos Estados Unidos durante e logo após a Segunda Guerra, influência que, a partir daí, seria notável também no Brasil (4). Os dois outros estrangeiros fixados pela câmera brasileira, Ruth Landes e Charles Wagley, vindos de Columbia, aparentemente atendiam a um apelo feito por dona Heloísa a Boas (Wagley, 1977), no sentido de enviar pesquisadores treinados ao país: não eram os primeiros antropólogos norte-americanos a chegar e não seriam os últimos, mas foi nessa época que a sua vinda se intensificou. (CORRÊA,1999)

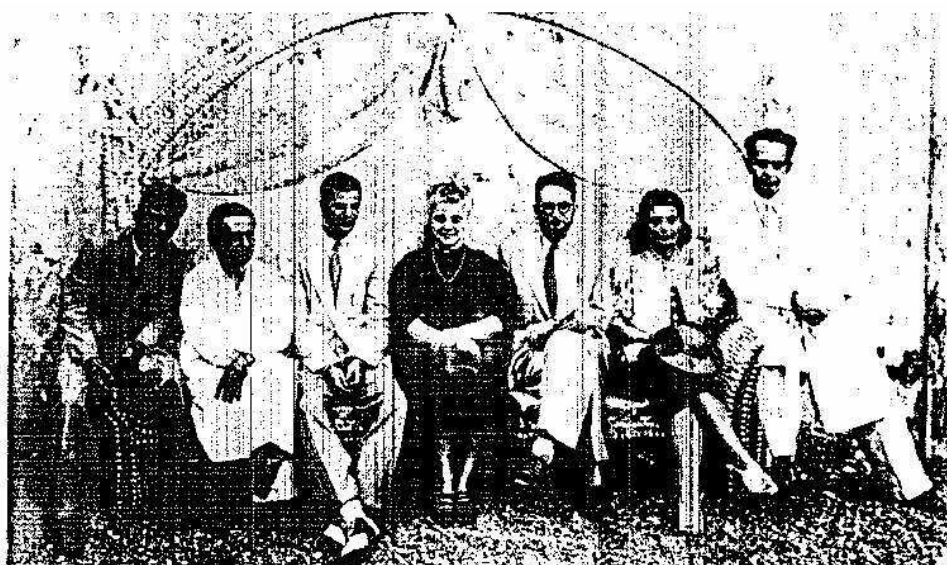


Figura 2: Buell Quain nos jardins do Museu Nacional
Fonte: Corrêa, 2008

A partir dessas informações pode-se percorrer o caminho do narrador ao selecionar os elementos da realidade que compõem seu relato, deixando entrever seu processo de criação. No fragmento anteriormente citado, o jornalista transporta elementos da realidade apresentados pela resenha de Mariza Corrêa para o seu texto. Como ele mesmo afirma, Buell Quain não era o alvo do artigo, foi citado de passagem em uma única frase. No entanto, em seu relato, passa aparentemente a ser o elemento principal, estranhamento que caracteriza a transgressão típica de um processo de escolhas. A seguir afirma o narrador:

Procurei a antropóloga que havia escrito o artigo. A princípio foi seca ao telefone. [...] Foi ela quem me indicou as primeiras pistas. [...] Os papéis estão espalhados em arquivos no Brasil e nos Estados Unidos. Fiz algumas viagens, alguns contatos, e aos poucos fui montando um quebra-cabeça e criando a imagem de quem eu procurava. Muita gente me ajudou. Nada dependeu de mim, mas de uma combinação de acasos e esforços que teve início no dia em que li, para meu espanto, o artigo da antropóloga no jornal e, ao pronunciar aquele nome em voz alta, ouvi-o pela primeira vez na minha própria voz. (CARVALHO, 2002, p.14-15)

Através da análise das fotos reproduzidas nota-se que se pode relacioná-las ao fragmento em que o narrador considerou seu trabalho como montagem de um quebra-cabeça. Tal montagem pode ser percebida através de uma pesquisa via Internet. A grande maioria dos fatos e personagens focalizados pelo romance pode ser encontrada em textos informativos ou científicos dos quais foram retirados para, em uma nova montagem, serem reorganizados. Tal processo pode especialmente ser demonstrado pela observação detalhada da segunda foto publicada pelo romance.

Esta é a mesma foto divulgada pelo artigo de Mariza Corrêa. Aparece inserida no capítulo em que o jornalista relata a entrevista por ele realizada com Castro Faria, um dos antropólogos que conheceu Quain. Segue a descrição feita pelo romance:

O professor Luiz de Castro Faria me recebeu em Niterói no final da tarde. Eu voltava dos arquivos de Heloísa Alberto Torres em Itaboraí. Fazia um calor de matar. Castro Faria é uma das últimas pessoas vivas que conheceram Quain em sua passagem pelo Brasil. Conversamos na biblioteca do seu apartamento em Icaraí. Em 1938, aos vinte e quatro anos, ele participou, como antropólogo do Museu Nacional e membro do Conselho de Fiscalização da histórica expedição à serra do Norte que levou Lévi-Strauss por Mato Grosso até Porto Velho, entre 6 de junho e 14 de dezembro[...] Há uma foto, de 1939, em que dona Heloísa aparece sentada no centro de um banco nos jardim do Museu Nacional, entre Charles Wagley, Raimundo Lopes e Edson Carneiro, à sua direita, e Claude Lévi-Strauss, Ruth Landres e Luiz de Castro Faria, à sua esquerda. (CARVALHO, 2002, p. 31)

Apesar de o relato não trazer qualquer informação capaz de esclarecer o mistério do suicídio, o fato de apresentar os dados como colhidos através de entrevista desperta a credibilidade do leitor na afirmativa de existência de Buell Quain como um antropólogo

americano e não apenas como personagem de uma ficção. A posição histórica, social e acadêmica do entrevistado o aponta como fonte de conhecimento confiável e respeitada. Uma delas consiste no fato de ter sido ele assessor de Lévi-Strauss, um renomado antropólogo. Para comprovar tal relação, a foto é reproduzida. Sua descrição pode ser comparada ao texto original de onde foi selecionada e percebe-se que os dados selecionados pelo narrador se encaixam realmente como uma peça de um quebra-cabeça no contexto de que foi retirado.

A semelhança, inclusive do estilo textual, é evidente. No entanto, em nota ao final do livro, “Créditos das fotos”, afirma-se que um dos presentes na foto é Buell Quain, ao lado de Lévi-Strauss. A partir desse exemplo, pode-se perceber a interferência do imaginário no processo de seleção que compõe o ato de fingir. Mais uma vez afirma-se a impossibilidade de se considerar que a foto seja fictícia. Ela pertence a um contexto real, mas se desvincula de sua estrutura semântica quando é alterada pela interferência da percepção. Tudo indica que a foto exerce a função de despertar a credibilidade do leitor, transportando-o para o mundo da realidade. Aparentemente, não haveria de se duvidar da veracidade do episódio relatado, se existem, inclusive, fotos que provam a existência dos personagens que participam da história.

Fazendo o percurso em direção oposta ao percorrido pelo jornalista, encontrei, via Internet - através da qual se tem acesso a vários sites sobre Antropologia - citações, informações bibliográficas e estudos acadêmicos de todos os antropólogos que aparecem como personagens no romance. Vários textos mencionam os índios, os indivíduos que são tomados como personagens e aqueles a que se refere o romance, além dos episódios e dramas individuais. A biografia de Buell Quain, por exemplo, está publicada em um site do Museu da Universidade de Minnesota, Mankato e divulga dados sobre sua curta carreira profissional. A seguir transcrevem-se alguns fragmentos que poderiam ter sido fonte de pesquisa:

Buell Halvor Quain - 1912-1939 lived a short but successful life as an Ethnologist. Not much is known about Quain's beginnings, but he started his degree at Columbia University where he specialized in cultural anthropology. His first work was done in 1936 in Fiji. There, he studied many aspects of the culture, but mainly concentrated his work on the native poetry and literature.

He wrote/co-wrote a total of four books, however, most of them were not published until after his tragic death. His books **The Flight of the Chiefs, Epic Poetry of Fiji**, 1942 and **Fijian Village**, 1970 are both contributions about how western societies saw the Fijian culture at the time. Only one of his books was published in his lifetime: *The Iroquois*, the other three books, were put together and/or published after his early death. The book **Trumai Indians of Central Brazil** was written in 1955 by Robert Francis Murphy, who wrote based on Quain's work with the tribes.

Quain spent much of his time doing participant observation with the Trumai Indians of Brazil and many different cultures in Fiji. When Buell traveled to Brazil, he would be the first outside visitor to spend an extended period of time with the Trumai Indians. The Villas-Baos brothers received the most credit for researching the Xingu area where the Indians resided, but without Mr. Quain's stay with them seven years earlier, the 1945 Baos expedition may not have been as successful.

It was there in the State of Goyaz, Brazil on August 2, 1939, where Mr. Quain died. **The American Anthropologist** reports: "Letters indicate that he committed suicide in the belief that he had contracted an incurable and highly contagious disease." Not much is known about how he took his own life or what disease he actually had.

It is unusual for an anthropologist to accomplish such works at as young an age as Buell Quain did. By 27, he had accomplished years worth of fieldwork, enough research to inspire four books, and earned the title of a respected anthropologist. Although not ground-breaking, Quain's contributions opened future doors for others and also spread the cultures of many other societies to the developed world. Had his life not been cut short by tragedy, it is hard to say what else he would have been able to donate to the anthropological community. Brazzil Memory,²³ (UNKNOWN, 2006)

Ruth Benedict, nascida Ruth Fulton, (Nova Iorque, 6 de Junho de 1887 - Nova Iorque, 17 de setembro de 1948) foi uma antropóloga estadunidense. Estudou no Vassar College, onde se formou em 1909. Iniciou sua graduação na Universidade de Columbia em 1919, onde entrou em contato com Franz Boas e se tornou PhD. Em 1923 tornou-se membro da mesma universidade. Margaret Mead, com quem manteve relacionamento amoroso, e Marvin Opler foram alguns de seus colegas e alunos. Franz Boas, seu professor e orientador, considerado o pai da antropologia americana, teve seus pontos de vista manifestos em Ruth Fulton²⁴

Mas a partir dos anos 30 começa a haver uma tomada de consciência a respeito das deficiências das pesquisas lingüísticas, como serve de exemplo a crítica feita por José de Oiticica, em 1930, no Congresso de Americanistas reunido em Hamburgo (Oiticica, 1933). Outra figura brasileira que prepara a renovação é Rosário Mansur Guérios, no Paraná. Com uma nova orientação, alguns estrangeiros estudam línguas de grupos indígenas: Jules Henry, a dos Xoklêng, paralelamente ao estudo etnológico que faz desse grupo; Olive Shell elabora os dados que o etnólogo Buell Quain deixou sobre a língua Krahó; Neill Hawkins estuda a língua Waiwái; Paul Garvin elabora os dados tomados por Lévi-Strauss sobre uma língua Nambiquara; Ernesto Migliazza inicia seus estudos das línguas Yanoâma.²⁵

Ruth Landes (1908-1991) etnóloga estadunidense radicada no Brasil, formou-se pela Universidade de Columbia, em Nova Iorque. Em 1938, ganhou um contrato de pesquisa para estudar as relações raciais no Brasil. Viajou em abril daquele ano para o Rio de Janeiro e seguiu em fins de agosto para a Bahia, o seu objetivo. Na Bahia, conheceu Edson Carneiro, que providenciou o acompanhamento necessário para uma mulher naquela época. Em fevereiro de 1939, foi expulsa da Bahia pela polícia política, em razão da sua implicação com os cultos afro-brasileiros. Ainda demorou-se alguns meses no Rio de Janeiro. Em 1947, publicou o seu livro City of Women (Cidade das Mulheres), obra dirigida a largo público, que toma a forma de um relatório de viagem e dialogo filosófico com Edson Carneiro.²⁶

Heloísa Alberto Torres (1895-1977) Antropóloga carioca, aprovada em primeiro lugar no concurso para professor substituto da Divisão de Antropologia, Etnografia e Arqueologia do Museu Nacional, em 1925. Sua façanha foi considerada, pela imprensa, uma vitória do feminismo. Foi diretora do Museu Nacional por 20 anos. Foi Conselheira do Serviço do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional. Colaborou com o Conselho Nacional de Proteção aos Índios e participou da criação da FUNAI.²⁷

Franz Boas, (1858-1942) Antropólogo germânico nascido em Minden, então na Prússia, cujo trabalho contribuiu para firmar as bases da antropologia como ciência. De uma família judaica liberal, era filho de um comerciante de sucesso, Meier Boas,

²³ WRITTEN BY, 2006.

²⁴ BENEDICT, 2007.

²⁵ BENEDICT, 2007.

²⁶ LANDES, 2007.

²⁷ TORRES, 2007.

e de uma professora de jardim da infância, cujos princípios políticos tiveram reflexos na formação de suas idéias pioneiras sobre raça e etnicidade. Estudou física e geografia em Heidelberg, Bonn e Kiel, onde se doutorou em física (1881) defendendo uma dissertação sobre a cor da água. Realizou uma expedição à ilha de Baffin ou a Baffinland, no norte do Canadá (1883-1884), onde estudou os esquimós, inclinou-se definitivamente pela antropologia e redigiu conclusões importantes sobre as teorias difusionistas e evolucionistas. Mudou-se para os Estados Unidos (1886) para ensinar na recém-fundada Universidade de Clark, Massachusetts e, depois, se transferiu para a Universidade de Colúmbia, em Nova York (1899). Nos Estados Unidos desenvolveu pesquisas tanto sobre a antropologia física estatística como sobre lingüística teórica e descritiva. Desenvolveu também relevantes estudos etnológicos a respeito dos índios americanos, além de trabalhos relativos ao folclore e à arte autóctones. Entre sua vasta obra são considerados brilhantes **The Mind of Primitive Man** (1911) e **General Anthropology** (1942). Faleceu em New York City, New York, deixando como lição principal que não existem culturas superiores ou inferiores e que todas constituem fenômenos específicos e originais²⁸.

Sobre o desenvolvimento da Antropologia Física ou Biológica no Brasil contamos com o excelente trabalho crítico de Luiz de Castro Faria (1952), que cobre o lapso de tempo a partir de 1860 até 1950. Divide-o em três períodos, apontando as características gerais de cada um, bem como se demora no exame dos trabalhos de seus principais pesquisadores. Vamos aqui nos guiar pelo texto de Castro Faria, adotando inclusive seus períodos e acrescentando-os de mais um, que abrange as três últimas décadas, que se seguem a sua avaliação. Uma bibliografia que nos foi gentilmente preparada por **Maria Julia Pourchet**, referente ao período de 1951 a 1981 (Pourchet, i.p.), complementando, pois, a de Castro Faria (1952, pp. 63-99), e que abrange cerca de duzentos trabalhos, entre livros, teses, artigos e comunicações, nos dá uma idéia da produção referente à Antropologia Física nos últimos trinta anos.²⁹

Os anos 70 foram marcados por um esforço, que continua a vigorar, de alguns etnólogos em colaborar com os povos indígenas, pelos quais se interessam academicamente, na obtenção de soluções para seus problemas mais urgentes, como demarcação de terras, assistência médica, instrução, administração direta pelos índios de sua produção para mercado e outros. Dentre os etnólogos que trabalharam ou trabalham nesta linha podem-se citar Peter Silverwood-Cope com os Makú, Kenneth Taylor e Alcida Ramos com os Yanoâma, João Pacheco de Oliveira Filho com os Tukúna, David Price com os Nambiquaras, Lux Vidal com os Xikrín, Iara Ferraz com os Gaviões do Pará, **Gilberto Azanha**, **Maria Elisa Ladeira** e Vilma Chiara **com os Krahó** e vários outros.

Maria Manuela Carneiro da Cunha sobre os Krahó de Pedro Agostinho sobre os Kamayurá, de Carmen Junqueira também sobre os Kamayurá Rafael Bastos vem realizando uma longa pesquisa sobre música em um grupo indígena xinguano, da qual já publicou alguns resultados em *A musicológica Kamayurá* (Brasília, Funai, 1978).

História da antropologia no Brasil.

Não creio que haja necessidade de reproduzir todos os textos encontrados, pois esses são suficientes para se perceber o processo de apropriação do qual se vale Bernardo Carvalho ao compor **Nove Noites**. Pela leitura desses fragmentos, pode-se notar que ao escolher nos sistemas contextuais os elementos que serão reintegrados na nova articulação, o autor revela através de seu ato uma forma de abordagem do mundo. Afinal tal operação implica suprimir,

²⁸ BOAS, 2007.

²⁹ MELATTI, 2007.

complementar, valorizar, atitudes que se orientam pela intenção. As informações colhidas nos textos transcritos adquirem por isso um peso diverso do que tinham no contexto de que foram retiradas, o que para Nelson Goodman citado por Iser (1983, p.389) caracteriza uma *produção do mundo*.

O narrador de **Nove Noites**, ao montar seu quebra-cabeça, assume certo controle da interpretação do contexto a que se refere. Ao selecionar a matéria prima de seu texto, ele separa os elementos escolhidos do segundo plano aparentemente excluído e coloca sob uma disposição perspectivista a visibilidade do mundo reunido. Afirma Iser (1983) que a seleção possibilita apreender a intencionalidade de um texto, pois ela converte determinados sistemas de sentido do mundo e da vida em campos de referência do texto e estes em interpretação do contexto. O objeto intencional se realiza, então, a partir da irrealização das realidades que são incluídas no texto. Iser enfatiza que, sendo a seleção um ato de fingir, já que por ela os campos de referência do texto são assinalados com a finalidade de serem transgredidos, ela é responsável por revelar a intencionalidade do texto. Sobre intencionalidade afirma o autor:

Origina-se assim a intencionalidade do texto, cuja característica consiste em nem ser uma qualidade dos sistemas de referência em que interveio, nem tampouco materializar o imaginário como tal, porquanto possui uma determinação que não resulta dos sistemas a que se refere. Ela se mostra como “figura de transição” (“Übergangsgestalt”) entre o real e o imaginário, com o estatuto da atualidade. Atualidade é a forma de expressão do acontecimento, e a intencionalidade possui o caráter de acontecimento na medida em que não se limita a designar campos de referência, mas os decompõe para transformar os elementos escolhidos no material de sua auto-apresentação (Selbtpäsentification). A atualidade se refere então ao processo pelo qual o imaginário opera no espaço do real.
(ISER. 2002, p.963)

Em **Nove Noites**, Bernardo Carvalho deixa entender que joga ao operar com a realidade. Através do relato do jornalista não só explicita a forma como monta seu quebra-cabeça, como cita situações em que personagens reproduzem seu comportamento de tomar uma realidade (seja ela imaginária ou não) e selecionar alguns elementos para com eles articular novo contexto. Esse é inclusive um dos recursos usados por ele para atrair o leitor da narrativa, pois na medida em que o processo de seleção evolui e as perspectivas vão se abrindo, a objetividade esperada das informações vai desaparecendo e se transformando em possibilidades, probabilidades que o leitor pode manejar. Um dos episódios em que se percebe tal postura é apresentado no capítulo em que o jornalista encontra uma das cartas deixadas por Quain a Maria Júlia Pourchet.

O narrador afirma ter tido acesso a três das cartas que Buell teria deixado às colegas antropólogas D. Heloísa, Ruth Landes e Maria Júlia. A última carta é reproduzida no capítulo

em que o narrador questiona o estado civil do personagem. Entre os mistérios que o envolviam, este era um deles. Havia tantos indícios de que Buell era casado quanto de que era solteiro. Na tentativa de desvendá-lo, o narrador entrevista uma filha de Maria Júlia Pourchet que lhe garante que Quain se apresentara à sociedade do Rio de Janeiro como solteiro, já que tivera um *affaire* com a colega Maria Júlia. Para comprovar tal relação, a sobrinha lhe mostra uma carta que teria sido escrita por Buell. Nesse trecho duas situações despertam a atenção do leitor. A primeira refere-se ao fato de a filha ser apresentada simultaneamente como sobrinha, incoerência que coloca em dúvida a veracidade do relato. A segunda consiste no fato de o narrador descrever o processo de leitura da carta realizado pela filha e enfatizar o processo de interpretação que envolve seu ato de ler. Comenta o narrador:

Eu achava que uma história de amor explicaria tudo. Marcamos um encontro na universidade, onde ela me confirmou o que já havia dito no telefone e, antes que eu pudesse tocar na carta, fez questão de lê-la em voz alta, em inglês, intercalando a leitura de pausas e entonações para assinalar, enquanto olhava para mim e arqueava as sobrancelhas, coisas que a ela pareciam significativas e a mim não diziam nada: (CARVALHO, 2002, p.28)

Nesse fragmento, o jornalista capta o instante em que um leitor processa sua capacidade de seleção através do qual se revela a intencionalidade. A filha de Maria Júlia Pourchet lê a carta com a finalidade de transgredir o que foi nela escrito, pois o aparente objetivo do texto seria descrever as primeiras impressões de Carolina, cidade maranhense onde Buell Quain se encontra com Manoel Perna e mantém os primeiros contatos com os Krahô. No entanto, ao ser lida pela personagem, a carta teria sido usada para comprovar que Quain teria tido um flerte com a mãe. De acordo com o narrador, o fato de Buell ter escrito com mesuras poderia ser indício de intimidade. Para demonstrar esse relacionamento, a leitora enfatiza alguns trechos, modificando sua expressão facial e seu tom de voz. Esse episódio joga um foco de luz sobre o que Iser considera como característica da intencionalidade. A intenção não consiste em ser uma qualidade do sistema de referência em que interveio, nem em materialização do imaginário, pois possui uma determinação que não provém dos sistemas a que se refere. Isto é, a intencionalidade está na esfera do ser, do leitor, em seu estado mental.

Outro fator relacionado à intenção a ser destacado nesse fragmento é a questão da atualização, também comentada por Iser. A carta, que teria sido escrita em inglês em 8 de março de 1939, estava sendo traduzida em 2001 e isso implica uma nova realidade. É outra situação, ou seja, uma nova forma de expressão do acontecimento, que por sua vez se apresenta não como reprodução, mas como decomposição, já que os elementos serão alterados para se adaptar a outro tempo a partir de outro objetivo. Esse é um processo através

do qual, segundo Iser, o imaginário interfere no espaço do real.

Esse episódio assume uma função interessante nesse romance porque reproduz a postura assumida pelos dois narradores, tanto o jornalista quanto Manoel Perna. O romance consiste no relato do relato do relato do relato: Buell teria contado a Manoel Perna, que teria contado ao fotógrafo, que teria contado ao jovem leitor do asilo, que teria contado à jovem leitora, que o substituiu, que teria contado ao narrador-jornalista, que o repassa ao leitor do romance. Em cada um dos relatos certamente há um processo de seleção ao qual o narrador, através do processo de enunciação, vai dando ênfase.

Essa ênfase aparece no desenrolar da narrativa, quando o narrador-jornalista combina os elementos por ele retirados dos sistemas referenciais. A combinação é, para Iser (1983), assim como a seleção, um ato de fingir, pois consiste também em uma transgressão. Abrange tanto a relação estabelecida entre o significado verbal quanto o mundo introduzido e os esquemas responsáveis pela organização dos personagens e suas ações. A combinação que ocorre no plano lexical é muito evidente na linguagem poética, que se vale das figuras de linguagem, da rima e do ritmo, estratégias que rompem de alguma maneira as fronteiras do significado lexical. É notada igualmente em discursos como o de Guimarães Rosa, que supostamente cria neologismos empregando um vocábulo em determinada combinação, justamente para romper com a determinação semântica desse léxico.

Em **Nove Noites** não aparece o mesmo tipo de combinação presente na linguagem poética ou na de Guimarães Rosa. Em **Grande Sertão Veredas**, por exemplo, o autor brinca com o vocábulo fazendo com ele combinações que rompem com a convenção lingüística. Entre elas, podemos citar o processo de empregar vocábulos cognatos e sinônimos lado-a-lado em uma mesma oração, cujo efeito é puramente enfático. Podemos citar: “*Hermógenes, que - por valente e valentão -, ... os soldados, soldadesca, tantas tropas ... e isso de guerra é mesmice, mesmagem*”. (ROSA, 2001, grifo nosso).

Uma forma de combinação é também percebida no uso de um significante como *leitmotiv* como ocorre com as palavras negativas. *Nonada*, termo usado pelo autor para iniciar e concluir o discurso de Riobaldo, expressando o absurdo da vida representado pela figura do Diabo, é um composto de *não* e *nada*. O “não” aparece também de maneira sutil combinando com outros vocábulos como nos nomes que Riobaldo dá ao Diabo: “*o-que-não-fala, o que-não-existe, o-que-nunca-se-ri*”. (ROSA, 2001) No entanto, como veremos a seguir, não é esse o tipo de combinação através do qual se estrutura o texto de **Nove Noites**, apesar de se perceber que o processo de combinação, mesmo sendo estrutural e/ou semântico, não ocorre sem interferir, de alguma forma, no plano lexical.

3.3 Montando o quebra-cabeça

Enfim, ainda estou tentando a forma mais indolor de contar - para mim e para os outros - por que a dor de um filho já não é mais a nossa; a pele cortada é outra e assim podemos, no quinto degrau do anfiteatro, observar atentamente essa cirurgia. (DENSER, 2007, p.100)

O autor de **Nove Noites** manipula fatos da realidade e foge de algumas práticas consideradas poéticas ou tradicionalmente reconhecidas como literárias, tais como o uso freqüente de figuras de linguagem, inversões ou hipérbatos, o que pode dar ao discurso certa objetividade. Na segunda parte, em que o sujeito do discurso se apresenta como jornalista, alguns recursos da redação jornalística são evidentes. Ele se volta para um fato presente: a leitura de uma resenha, escrita por uma antropóloga e publicada pelo *Jornal da Resenha*, na manhã de 12 de maio de 2001.

Em poucas linhas, responde a questões abordadas geralmente pelo texto de informação: Buell Quain, antropólogo americano, suicidou-se entre os índios Krahô, em agosto de 1939, quando tentava voltar a pé da aldeia de Cabeceira Grossa para Carolina, na fronteira do Maranhão com o que, na época, ainda fazia parte de Goiás e hoje pertence ao estado do Tocantins. Tinha vinte e sete anos. Deixou sete cartas que escreveu nas últimas horas que precederam o suicídio. Além disso, o narrador revela uma postura investigativa, típica do repórter, ao se propor seguir as pistas oferecidas pela antropóloga autora do artigo.

Foi ela quem me indicou as primeiras pistas. Os papéis estão espalhados em arquivos no Brasil e nos Estados Unidos. Fiz algumas viagens, alguns contatos, e aos poucos, fui montando um quebra-cabeça e criando a imagem de quem eu procurava. Muita gente me ajudou. Nada dependeu de mim, mas de uma combinação de acasos e esforços que teve início no dia em que li, para o meu espanto, o artigo da antropóloga no jornal e, ao pronunciar aquele nome em voz alta, ouvi-o pela primeira vez na minha própria voz. (p. 14-15)

Não se pode ignorar, no entanto, a subjetividade existente no reconhecimento de que o relato é uma combinação de acasos. Não se pode negar o caráter intimista do texto. Os narradores recorrem a um discurso denso, expressivo para exprimir suas angústias, seus conflitos íntimos que nascem de seu contato com o mundo exterior, com uma sociedade organizada a partir de regras que ferem a individualidade do ser. O locutor revela seu olhar sobre o mundo com que se funde e aprofunda suas vivências emocionais sem se deter em detalhes que dêem ao espaço e ao tempo grande importância. Daí a fragmentação e

descontinuidade da organização dos capítulos.

Não se percebe, no texto, o predomínio da função poética, mas não se pode negar a presença de referências, analogias e alegorias através das quais os locutores reafirmam a expressividade. A individualidade é tão marcada na carta quanto no relato do narrador-jornalista que focaliza o processo de investigação sobre o suicídio de Buell Quain. Através de seu discurso, revela não só dados factuais acerca da vida do antropólogo, mas principalmente seu próprio estado de espírito e sua visão de mundo diante da situação em que se insere e das descobertas que faz. Após entrevistar a filha de D. Júlia, o narrador afirma:

A resposta me deixou mudo, ainda mais porque àquela altura eu vinha tentando descobrir, em vão, o nome de uma eventual mulher do jovem antropólogo, desde que havia batido com os olhos numa carta em que ele solicitava ao presidente do Conselho de Fiscalização das Expedições Artísticas e Científicas no Brasil a autorização para sua pesquisa de campo, ao chegar ao país, em fevereiro de 1938, e na qual se apresentava como “casado”, embora não houvesse nenhum outro indício ou referência a mulher alguma em nenhum outro documento ou correspondência anterior ou posterior à sua morte. Fiquei sem ação por um instante. [...] Eu achava que uma história de amor explicaria tudo. (CARVALHO, 2002, p.28, grifo nosso).

Se considerarmos como intenção dos relatos desvendar o mistério que envolve o suicídio de Quain, como sugere o texto, a presença da primeira pessoa consiste em uma fuga dos padrões, principalmente, quando o eu expressa suas próprias sensações. Diante disso, percebe-se que dentre as várias combinações que compõem esse texto, uma delas envolve a relação entre discursos jornalísticos e literários. Tal relação certamente interfere no potencial semântico do texto porque uma das prerrogativas da combinação é poder enfatizar aquilo que interessa em determinada situação. Em **Nove Noites**, ora destacam-se alguns procedimentos que se identificam como jornalísticos ora marcas que se revelam literárias. Os primeiros são mais evidentes no relato do narrador-jornalista, o segundo é predominante na carta testamento de Manoel Perna.

Mesmo assim não se pode negar o caráter literário do relato do narrador-jornalista, principalmente se observarmos sua função autobiográfica. O narrador-jornalista une a seu bel prazer sua experiência de repórter, de investigador e sua vivência familiar à trajetória de Quain rumo à morte. Para isso, combina a objetividade e o racionalismo do jornalista profissional à expressão de emoções e sensações pessoais; liga a pesquisa sobre o trabalho de Quain no Brasil às pressuposições do investigador acerca dos conflitos pessoais do antropólogo investigado. Coaduna linguagem referencial à emotiva e expressiva, infringindo o que é considerado como “regra” do discurso, seja ele literário seja informativo. Esses

relacionamentos intratextuais são para Iser uma criação da combinação.

A combinação, tanto para Iser quanto para Bacon (ISER, 2002, p. 964), tem sido compreendida como uma marca do poema, pois nesse texto há maior liberdade para se estabelecerem uniões e divórcios ilegais de coisas e assim ultrapassar a medida do natural. É comum a linguagem poética associar situações que na natureza nunca seriam relacionadas e introduzir nos versos realidades outras que jamais apareceriam no mundo natural. As imagens fantásticas criadas nesse contexto, fantásticas porque inexitem na natureza observável, são frutos da relação do real com o imaginário. Por isso, compreende-se que uma característica da combinação é a transgressão, o estranhamento causado por uma relação incoerente ou mesmo antinatural.

Em **Nove Noites**, a combinação é uma estratégia fundamental na estruturação do romance, apesar de se revelar de forma diferente da citada acima. Além da relação intradiscursiva, revela-se também através da associação entre o mundo da realidade e o universo da ficção. Esta ocorre principalmente em duas linhas mais importantes: entre os elementos retirados da realidade e os esquemas de organização de personagens e suas ações. Isso significa que ocorre igualmente em uma escala macro-estrutural, mais evidente, e em uma micro-estrutural, menos aparente, mas nem por isso menos importante. No nível da macro-estrutura, aparece a combinação entre os dois narradores — Manoel Perna e o jornalista — que assumem identidade e função divergentes. No nível da micro-estrutura, fatos e personagens da realidade combinam entre si, e fatos e personagens fictícias relacionam-se entre si. E simultaneamente fatos e personagens da realidade associam-se aos fatos e personagens fictícias.

E é nesse sentido que a combinação, para Iser (1983), consiste no ato de fingir, cujo produto é esse relacionamento que se revela como a intencionalidade que aparece também no processo de seleção, ou seja, como um fato oriundo da ficção. Tal relacionamento alcança *status* de fato real pelo seu grau de precisão, de especificação e pela influência que exerce nos elementos que conecta entre si. Essa relação por si só não é uma propriedade desses elementos, não compartilha de seu caráter de realidade, mas a forma como se organizam e vinculam os elementos gera a aparência de real, ou seja, cria o caráter factual que, por sua vez, se origina da relação, de seu grau de especificação, de determinação.

O fato é que no começo Quain achou os Trumai “chatos e sujos” (Essa gente está entediada e não sabe.), o contrário dos nativos com quem 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 têm nada mais importante a fazer além de me vigiar.”
(CARVALHO, 2002, p. 54)

O fragmento acima ilustra esse recurso. O narrador-jornalista reproduz depoimentos de Buell Quain, o antropólogo que ele mesmo apresentou como tendo se suicidado há sessenta e dois anos, e, portanto, com quem não teve o menor contato, com tal riqueza de detalhes que parece ter presenciado os fatos. Ele dá voz ao americano para apresentar informações que são organizadas e editadas segundo os objetivos do próprio narrador. Mesmo assim, esse recurso dá ao texto um grau de precisão e especificação próprio do discurso jornalístico ou informativo, quando, na verdade, não há qualquer garantia de que a apropriação tenha sido fiel.

Além disso, para Iser, cada relação estabelecida não só altera as posições que nela inter-relacionam, mas também tais vinculações condicionam de outro modo aquilo que da relação foi excluído. Isso significa que, como no processo de seleção, a combinação se reforça pelo que exclui. O excluído se oculta sob a relação realizada e traça o contorno dessa combinação. Afirma o autor que *“o relacionamento faz com que as posições interligadas sejam transgressoras de sua posicionalidade, mas também que as relações realizadas - de acordo com a exigência intencional do texto - transgridam as possibilidades rechaçadas”*. (ISER, 1983, p.393)

Em relação aos comentários sobre os índios Trumai, por exemplo, percebe-se que o narrador-jornalista os caracteriza para, através deles, focalizar a postura de Buell Quain em relação aos selvagens e seus costumes, que se contrapõem aos das sociedades civilizadas donde se origina o antropólogo. Tal contraposição ocorre, entre outras coisas, em relação ao comportamento sexual dos índios. Há referência ao homossexualismo e à pedofilia, ao incesto condenados pela civilização ocidental e aceitos pelos selvagens. Há ênfase no relacionamento conflituoso e agressivo entre eles e as outras tribos e ao clima de tensão e medo que permeia as relações entre os indivíduos. A inserção desses comentários, de alguma forma, aponta para o que é excluído no processo de seleção e combinação dos fatos: o que teria levado Quain a abandonar a civilização e a viver entre os selvagens? O que teria levado esse jornalista a buscar a verdade dos fatos relacionados ao antropólogo americano? Que transgressões ou interditos são camuflados nesse discurso?

Sublinha ainda Iser (1983) que esse modo de fingir assume múltiplas maneiras no texto ficcional, e dele resultam pelo menos três planos de rompimento de fronteiras: o primeiro refere-se à articulação de convenções, normas, valores, alusões e citações contidas no texto; o segundo refere-se ao tema que se constrói como ponto de interseção dos campos

de referência intertextuais resultantes dos elementos de que o texto se apropriou; o terceiro plano é o lexical, pois os significados se alteram em favor de certos relacionamentos. Todos os planos são por isso transgressores.

Esses três planos podem ser encontrados no processo de estruturação de **Nove Noites**. Em relação à macro-estrutura do romance, a articulação de convenções, normas e valores é especialmente percebida no fato de a trama envolver o depoimento de dois narradores: Manoel Perna, o narrador fictício, e o jornalista, o narrador da “realidade”. Tal combinação, como já vimos, relaciona a realidade e a ficção, rompendo com a concepção de que entre os discursos que as reproduzem exista uma contraposição, o que trai a convenção.

Para compor tanto o depoimento de Manoel Perna quanto o do jornalista, fatos são retirados da realidade, a partir de uma seleção em que se percebe a interferência do imaginário, que se revela, como vimos, através dos objetivos a partir dos quais os elementos são captados e através da forma como são associados. Manoel Perna, o único personagem a se relacionar com Quain do qual não se tem registro histórico, traz informações que podem ser encontradas nas fontes de pesquisa do jornalista, todavia são organizadas a partir de objetivos diferentes.

Que o antropólogo americano Buell Quain, meu amigo, morreu na noite de 2 de agosto de 1039, aos vinte e sete anos. Que se matou sem explicações aparentes, num ato intempestivo e de uma violência assustadora. Que se maltratou, a despeito das súplicas dos índios que o acompanhavam na sua última jornada de volta da aldeia para Carolina e que fugiram apavorados diante do horror e do sangue. Que se cortou e se enforcou. Que deixou cartas impressionantes mas que nada explicam. (CARVALHO, 2002, p 8)

Nem mesmo quando fui destituído das funções de encarregado do posto indígena Manoel da Nóbrega pelo Sr. Cildo Meireles, inspetor do Serviço de Proteção aos índios, três anos depois da tragédia, quando ele me recomendou que dali em diante eu deixasse o meu coração a cinco léguas de distâncias do posto e me afastasse para sempre dos índios [...] E nem mesmo o massacre da aldeia de Cabeceira Grossa, que o dr. Buell talvez tivesse podido impedir se ainda estivesse vivo e entre eles... (CARVALHO, 2002, p.p.10-11)

Alusões ao posto indígena e ao massacre da tribo Krahô pelos fazendeiros da região na década de 40 aparecem também no depoimento do jornalista onde inclusive são detalhadas, além, é claro, das informações sobre o suicídio de Quain. Os dados sobre os índios Krahô, sua origem, evolução, localização das aldeias, contato com a civilização branca, assim como os demais fatos retirados do contexto histórico, podem ser localizados em textos científicos e antropológicos, em uma rápida pesquisa via Internet.

Todos concordam em afirmar, tanto os craôs como os regionais, que no tempo de sua instalação o Posto Indígena Manoel Nóbrega (hoje Povoação Indígena Antônio Estigarríbia) tinha muito mais recursos que na atualidade. O S.P.I. tinha então "ap-

índios" (aprendizes índios), entre os quais se contavam também chefes de aldeia. Esses aprendizes eram remunerados, sendo daí a crença dos indígenas que os capitães recebiam salários por serem chefes, devendo distribuir, por conseguinte, seus vencimentos, em forma de dádivas entre os habitantes da aldeia. Entretanto, atualmente, o posto nada mais tem a oferecer: poucos são os remédios e, quando enviados pela Inspeção Regional de Goiânia, suas caixas são violadas antes de chegarem ao destino; brindes dificilmente chegam e nenhuma verba vai ao posto a não ser aquela destinada ao pagamento dos funcionários. Com isso os índios não mais conseguem trabalho no posto e os "capitães" nada mais recebem: não há mais "ap-índios". (MELATTI, 2007)³⁰

Isso mostra que a combinação do real e do imaginário ocorre em um nível de micro-estrutura, situado no interior do discurso de Manoel Perna e no do jornalista, mas também no nível de macro-estrutura, pois o jornalista aparentemente apresenta seu discurso como o da verdade, em oposição ao de Manoel Perna, que é confessadamente da invenção. Tal afirmação não parece de todo contraditória visto que cada um desses relatos mantém suas especificidades discursivas. No depoimento de Manoel Perna, dominado pela subjetividade e pela emoção, é criada, através da relação entre vários depoimentos, uma imagem intimista de Buell Quain e, logicamente, do próprio locutor.

Manoel Perna é confidante de Quain e como tal age durante o tempo em que conviveram e durante a escrita da carta testamento. Seu relato é marcado pelas sensações e sentimentos do próprio narrador, despertados aparentemente por duas situações: pelo seu contato com o antropólogo durante nove noites e pelo fato de estar escrevendo ao fotógrafo. Do contato com Quain, surge o relato do relato de Buell ao amigo, em que o cientista descreve suas sensações e sentimentos em contato com as hostilidades do mundo, um discurso marcado, segundo Manoel Perna, pelo desespero.

O relato de Perna, da mesma forma, traz as marcas de um locutor angustiado, sofrido, acuado pelo peso de se sentir responsável por algo. Essa culpa parece ser fruto de certa cumplicidade ligada a um mistério que, assim como o que envolve o suicídio de Quain, não pode ser desvendado. Tal sensação é análoga a de Buell em sua trajetória rumo à morte. Assim como o discurso do antropólogo, em seus relatos a Manoel Perna durante as nove noites que passaram juntos, o do locutor da carta é marcado por estranhamentos, lacunas e índices que não se confirmam. Perna afirma que enquanto Buell falava de uma coisa, ele via outra. Podemos dizer o mesmo do depoimento de Perna. Enquanto ele fala de Quain, nós o ouvimos falar de si, de seu medo, de sua angústia e de sua necessidade de simular, enganar e ocultar.

³⁰ MELATTI, 2007.

Passei anos à sua espera, seja você quem for, contando apenas com o que eu sabia e mais ninguém, mas já não posso contar com a sorte e deixar desaparecer comigo o que confiei à memória. Também não posso confiar a mãos alheias o que lhe pertence e durante todos estes anos de tristezas e desilusões guardei a sete chaves, à sua espera. Me perdoe. Não posso me arriscar. Já não estou em condições ou idade de desafiar a morte. (CARVALHO, 2002, p. 8)

O representante da Condor nos apresentou, mas o etnólogo não me viu. Apertou minha mão como a de qualquer outro e sorriu, sorria para todos, mas não notou a minha presença. Mal ouviu meu nome. Se o tivesse entendido, teria na certa caçoado, porque apesar de tudo não lhe faltava humor. O meu nome é motivo de chacota fora daqui. E ele tinha acabado de chegar. [...] Não guardo rancor de ninguém, muito menos do Dr. Buell, meu amigo, a despeito de tudo o que possa ter pensado ou escrito e a que só tive acesso pela incerteza das traduções do professor Pessoa a procurar nos papéis do morto uma explicação que eu mesmo fiz o que pude para esconder. Era preciso que ninguém achasse um sentido. (CARVALHO, 2002, p. 9-10)

Desde então o esperei, seja você quem for. Sabia que viria em busca do que era seu, a carta que ele lhe escrevera antes de se matar e que por segurança, me desculpe, guardei comigo, desconfiado, já que não podia compreender o que ali estava escrito – embora suspeitasse – nem correr o risco de pedir ao professor Pessoa que me traduzisse aquelas linhas. (CARVALHO, 2002, p.12)

A polícia tomou conhecimento do caso e fez o inventário dos fatos e do espólio a pedido dos americanos. Não me julgue mal. Não teria podido responder a nada. O silêncio foi um peso que carreguei durante anos, enquanto estive à sua espera. (CARVALHO, 2002, p.24, grifo nosso).

Esse discurso movido pela emoção da confissão, do desejo de reparação de uma culpa sufocada por seis anos não traz as marcas de um texto informativo, as quais aparecem com frequência no discurso do narrador jornalista, ainda que, como vimos, faça alusão a fatos que se encontram em seu depoimento. Apesar de também se apoiar em versões dos episódios, Manoel Perna se apresenta como testemunha, como alguém envolvido emocionalmente com o suicídio de Quain. Seu discurso é um desabafo intimista, marcado pelo lirismo literário.

Nada me entristeceu tanto quanto o fim de meu amigo, cuja memória decidi honrar. Eu o acolhi quando chegou. Nada do que tenha pensado ou escrito pode me causar rancor, nunca esperei nada em troca, porque sei que no fundo, fui a pessoa com quem ele pôde contar. (CARVALHO, 2002, p.11, grifo nosso).

Em situação diversa, o jornalista apresenta-se como investigador, repórter, como um profissional que não mantém vínculos de amizade com Quain. Seu relato revela-se mais objetivo e racional. As marcas da subjetividade são menos evidentes e as emoções parecem ser filtradas pela razão, apesar de aparentemente o estado mental do locutor não ser disfarçado pelo discurso, como já vimos na primeira parte deste trabalho. Os fatos retirados dos sistemas contextuais preexistentes são combinados de forma a dar ao discurso certa imparcialidade.

Buell Quain se matou na noite de 2 de agosto de 1939 – no mesmo dia em que Albert Einstein enviou ao presidente Roosevelt a carta histórica em que alertava sobre a possibilidade da bomba atômica, três semanas antes da assinatura do pacto

*de não-agressão entre Hitler e Stalin, o sinal verde para o início da Segunda Guerra e, para muitos, uma das maiores desilusões políticas do século XX. (p.15) Buell Quain foi aceito na pós-graduação do Departamento de Antropologia de Columbia depois de se formar em zoologia, em 1934, pela Universidade de Wisconsin, em Madison.[...] No prefácio do livro **The Flight of the Chiefs**, em que o jovem escreveu a transcrição das lendas e canções que havia coletado numa aldeia de Vanua Levu, nas ilhas Fiji, no Pacífico sul, ao longo do seu primeiro trabalho de campo, quando tinha apenas vinte e quatro anos, e que foi publicado em 1942, após a morte dele, seu antigo professor de inglês em Madison, Willian Ellery Leonard, autor de uma versão em inglês do poema épico babilônico Gilgamesh, cujo tema da amizade, da morte e da busca de imortalidade atraiu especial atenção de Buell nos anos de faculdade, exalta o espírito aventureiro e faz o inventário das viagens do ex-aluno pelo mundo, ao mesmo tempo que lamenta a sua morte prematura no interior do Brasil. (CARVALHO, 2002, p.18)*

Buell Halvor Quain nasceu em 31 de maio de 1912, às 11h53 da noite, no hospital de Bismark, capital da Dakota do Norte. A certidão de nascimento diz que foram tomadas as devidas precauções contra oftalmia neonatal, àquela altura um procedimento de praxe contra a transmissão de doenças venéreas aos recém-nascidos. (CARVALHO, 2002, p.19)

Devido a isso, outro aspecto se destaca como especificidade dos discursos de Perna e do jornalista: é o fato de um desautorizar o outro. O de Manoel Perna é apresentado como discurso da mentira, pois, de acordo com o jornalista, foi inventado; o do jornalista assume *status* de verdade, como vimos, pela forma como combina seus elementos. No entanto, o discurso da verdade usa o discurso da mentira para autenticar-se. Manoel Perna é apresentado como a pessoa que certifica ou atesta a veracidade da trajetória de Quain rumo ao suicídio. Ele teria conhecido o antropólogo e convivido com ele por nove noites durante as quais, Buell lhe teria feito confidências pessoais e relacionadas ao seu trabalho de pesquisa. Apesar do caráter emocional que envolve o depoimento, e de Manoel Perna assumir claramente a impossibilidade de se recuperar o passado e encontrar a verdade que envolve o suicídio do amigo, seu relato aparece no romance como o testemunho de que precisa o jornalista para montar seu quebra-cabeça.

No dia 9 de agosto daquele ano, cinco meses depois de ele ter chegado a Carolina, uma comitiva de vinte índios entrou na cidade no final da tarde. Traziam a triste notícia e, na bagagem, os objetos de uso pessoal do dr. Buell, que eu mesmo recebi e contei, com lágrimas nos olhos: dois livros de música, uma Bíblia, um par de sapatos, um par de chinelos, três pijamas, seis camisas, duas cuecas e um envelope de fotografias. O seu retrato não estava entre elas. (CARVALHO, 2002, p.11)

É preciso estar preparado. Vai entrar numa terra em que a verdade e a mentira não têm mais os sentidos que o trouxeram até aqui. [...] A verdade está perdida entre todas as contradições e os disparates. [...] Virá escorado em fatos que até então terão lhe parecido incontestáveis. (CARVALHO, 2002, p.7)

Que deixou cartas impressionantes mas que nada explicam. [...] Mas antes deixo este testamento para quando você vier e deparar com a incerteza mais absoluta. [...] As histórias dependem antes de tudo da confiança de quem as ouve, e da capacidade de interpretá-las. (CARVALHO, 2002, p.8)

Ainda que demonstre não ignorar a impossibilidade de desvendar o mistério e chegar à

verdade, o jornalista dedica-se à pesquisa para recuperar os fatos que envolvem o suicídio. Revela-se inserido em um processo obsessivo em que várias de suas atitudes parecem negar a crença na impossibilidade da recuperação do passado ou pelo menos parecem mostrar que ele não se conforma com ela. Seu profissionalismo o leva a reproduzir entrevistas, fatos históricos, versões e versões do mesmo fato, como se assim conseguisse chegar a um consenso. Ele percebe as incoerências, distorções, o caráter impressionista dos depoimentos, mas deixa-se levar por uma necessidade inexplicável de recapitular os fatos. Essa postura pode ser observada no episódio em que faz referência às fotos que examina. Sua análise evidencia a forma como real e imaginário se misturam para compor uma versão do fictício: a do narrador.

Há em toda fotografia um elemento fantasmagórico. Mas ali isso é ainda mais assombroso. Todos os fotografados conheceram Buell Quain, e pelo menos três deles levaram para o túmulo coisas que nunca poderei saber. Na minha obsessão, cheguei a me flagrar várias vezes com a foto na mão, intrigado, vidrado, tentando em vão arrancar uma resposta dos olhos de Wagley, de Dona Heloísa ou de Ruth Landes. Aos oitenta anos, Castro Faria é um homem lúcido muito articulado e com uma memória às vezes melhor do que a minha, embora sujeita às distorções das impressões subjetivas, como a de qualquer um. (CARVALHO, 2002, p.32)

Dessa maneira, no plano da macro-estrutura, o discurso de Perna é revelado como produto da experiência vivida, como relato do cotidiano, como aquele que assegura a verdade enquanto testemunha ocular dos fatos, aquele em que se baseia o jornalista para construir a sua versão profissional dos fatos. E contraditoriamente é o discurso da mentira, da invenção, é aquele que denuncia a impossibilidade da verdade. Manoel Perna, apesar de ser engenheiro e, portanto, um homem estudado, confessa ser um humilde sertanejo nordestino. Mesmo assim, em sua simplicidade, é capaz de tornar visíveis as imprecisões de sua carta.

O jornalista, homem culto e viajado, exerce sua profissão entre Rio de Janeiro, São Paulo e Paris, o que deveria implicar racionalidade e objetividade, mas é contaminado pelo desejo obsessivo de encontrar uma verdade. E para isso, ele é capaz de inventar, criar personagens e compor testemunhos e depoimentos. Através da combinação do discurso desses dois narradores, o romance desmascara uma das concepções do jornalismo tradicional. Aponta para a hipocrisia das convenções e dos valores, pois focaliza o fato de o jornalista, aquele profissional a quem caberia reproduzir a realidade do que acontece no mundo com imparcialidade ao público, ser levado pela obsessão de se apoiar em testemunhos incapazes de assegurar a verdade dos fatos.

No segundo plano de rompimento de fronteiras mencionado por Iser está o tema que se constrói como ponto de interseção dos campos de referência intertextuais resultantes dos

elementos de que o texto se apropriou. Diante disso, pode-se pensar que dentre os temas abordados por **Nove noites**, a impossibilidade de aceitar a concepção de que exista uma relação de oposição entre realidade e ficção ou entre verdade e mentira talvez seja um dos mais importantes. A trajetória de Quain rumo ao suicídio, a necessidade de Manoel Perna de se reparar diante dos olhos do fotógrafo, a obsessão do jornalista em busca dos motivos que levaram Buell Quain à morte e os mistérios que envolvem um suicídio aparecem como pretexto para elencar outros conflitos. Entre eles, há o fato de o discurso dos jornalistas situar-se em um entre-lugar onde verdade e mentira se relacionam, onde realidade e imaginação se associam na produção do discurso.

Antes, porém, de seguir adiante em relação ao tema, analisemos o processo de combinação que se realiza na micro-estrutura do romance. Nesse nível, fatos e personagens da realidade combinam entre si, e fatos e personagens da ficção relacionam-se entre si. E simultaneamente fatos e personagens da realidade associam-se aos fatos e personagens da ficção. Ao mencionar esse recurso não pretendo identificar o que é real e o que é ficcional, já que, como vimos, este é fruto da relação triádica que envolve o real, o fictício e o imaginário. O que se pretende é observar os efeitos de sentido gerados pela combinação de elementos retirados da realidade comprovada pelo romance com aqueles que não são a ela, por ele, relacionados.

A associação entre fatos e personagens da realidade ocorre com mais intensidade no discurso do jornalista, em que há um desfile de autoridades da Antropologia internacional. Como já vimos anteriormente, o jornalista cita praticamente todos os antropólogos que praticavam pesquisas no Brasil na década de 30 do século passado e os insere no enredo de forma a evidenciar uma possível relação entre eles e Buell Quain. Para o narrador qualquer pista encontrada nos documentos relacionados à ação dos antropólogos no país poderia ser esclarecedora do mistério que envolve o suicídio do americano.

Todavia, ao se referir a eles, o narrador não acrescenta informações úteis ao confessado objetivo, mesmo assim os dados são apresentados e relacionados à trajetória de Quain. Nessas situações, na maioria das vezes, a relação estabelecida levanta possibilidades, gera dúvidas e uma série de suposições que não levam a conclusão alguma. Diante disso, pode-se perceber que esse recurso provoca dois efeitos: o primeiro está relacionado às práticas jornalísticas de investigação e comprovação dos fatos; o segundo relaciona-se à tendência do texto de criar um clima de tensão. Ambas são coerentes com o enfoque dado aos temas abordados e com os conflitos vividos pelo jornalista.

Ainda que o narrador não discuta claramente as funções de um jornalista, ele age

conforme alguns preceitos considerados pelo senso comum como adequados a esse tipo de profissional. Segundo Traquina, poeticamente pode-se definir “*o jornalismo como a vida tal qual ela é, tal como é contada nas notícias de nascimentos e de mortes. É a vida em todas as suas dimensões, como uma encyclopaedia*”. (TRAQUINA, 2005, p.19) Tal concepção aponta para a visão de que o jornal deve ser um retrato da realidade e, para isso, o jornalista precisa agir como um intermediário vazio entre o fato e a notícia ou a reportagem. Como isso não é possível, ele usa artifícios cuja função seria atestar a verdade de seu relato, comprovar sua visão e mostrar que sua versão é a mais confiável. Para isso, ele se cerca de informações detalhadas que se não são capazes de atender ao objetivo de garantir a veracidade dos fatos, mostram a capacidade de observação do profissional. Esse grau de especificação, mesmo não atestando a verdade factual, desperta a credibilidade do leitor, pois estimula seu imaginário e ele passa a compor uma nova versão dos fatos com os dados oferecidos pelo jornal, que por serem detalhados e datados passam a ser vistos como a realidade, a verdade.

Ao traçar a evolução do jornalismo ocidental, Nelson Traquina (2005) apresenta as diversas concepções que orientaram a prática jornalística e mostra o quanto ainda hoje a relação estabelecida entre jornal e realidade é mantida. Respondendo à questão “O que é o jornalismo?” afirma o autor:

Os jornalistas responderiam prontamente, como define a ideologia profissional desta comunidade, que o jornalismo é a realidade. Há verdade nesta afirmação. Existe um acordo tácito entre os que escolhem esta profissão de jornalista e o leitor/ouvinte/telespectador que torna possível dar credibilidade ao jornalismo: principal produto do jornalismo contemporâneo, a notícia, não é ficção, isto é, os acontecimentos ou personagens das notícias não são invenção dos jornalistas. A transgressão da fronteira entre realidade e ficção é um dos maiores pecados da profissão de jornalista, merece a violenta condenação da comunidade e quase fim de qualquer promissora carreira de jornalista. No entanto, dever-se-ia acrescentar rapidamente que muitas vezes essa “realidade” é contada como uma telenovela, e aparece quase sempre em pedaços, em acontecimentos, uma avalanche de acontecimentos perante a qual os jornalistas sentem como primeira obrigação dar respostas com notícias, rigorosas e se possível confirmadas, o mais rapidamente possível, perante a tirania do fator tempo. (TRAQUINA, 2005, p. 20)

Essa concepção é, de certa forma, adotada pelo narrador de **Nove Noites**, se considerarmos os artifícios por ele utilizados. Ao relacionar Buell Quain a outros antropólogos conhecidos na realidade e detalhar a vida pessoal e profissional desses personagens, ele tenta despertar a credibilidade do leitor na veracidade de sua pesquisa e no fato de Buell Quain ter realmente existido. Envolvido pelos detalhes, pela leitura de cartas e documentos que teriam sido recolhidos em museus e arquivos de órgãos do Estado, o leitor é levado a crer que aquilo que o relato apresenta é a realidade, apesar de o próprio texto

demonstrar, a todo o momento, seu caráter ficcional.

Além disso, o fato de Buell Quain ser relacionado a antropólogos renomados no Brasil e no exterior, como Lévi-Strauss, agrega ao discurso do narrador-jornalista um valor maior. A autoridade dos cientistas citados passa automaticamente a valer também para o discurso que os cita. Na fantasia do leitor, se em sua pesquisa o narrador se deparou com cientistas dos quais ele já ouviu falar, é porque na certa seu trabalho realmente existe e os resultados dele também merecem crédito. Se o narrador parece sincero ao afirmar que fez uma pesquisa que é comprovada pelos resultados apresentados, torna-se confiável também quando combina elementos e os apresenta como realidade. Isto é, se o estudo parece ser uma produção da realidade, o discurso do narrador também pode ser visto como tal.

Tal interpretação não é de todo paradoxal ou incoerente, pois esse é o recurso usado também pelos historiadores. Eles pesquisam documentos e recuperam versões dos fatos e assim constroem a história oficial de uma nação. Se considerarmos o texto pelo texto, e o valor documental que ele assume, não há qualquer diferença entre a carta de Pero Vaz de Caminha e as cartas de Buell Quain. Assim um dos efeitos dessa combinação é criar uma situação que agrega ao discurso valor de realidade.

Em **Nove noites**, a preocupação com tal relação é evidenciada também não só pela presença de fotos como pela combinação que se faz entre elas. O autor, além de inserir fotos de um homem e sugerir que ele seja Buell Quain, relaciona tal imagem à da foto dos antropólogos da época e à da foto de um garoto ao lado de um índio. Esta última é divulgada na contracapa da primeira edição e assume também a função de dar credibilidade ao discurso do narrador. No relato, não há uma relação explícita entre as fotos. Todavia, o fato de o narrador-jornalista apresentar como um dos personagens do conflito o etnólogo e o outro a si mesmo, e, simultaneamente, inserir uma foto de um homem que sugere ser Quain e a de um garoto com um índio na contracapa, leva o leitor a estabelecer uma relação entre elas.

Na verdade, o efeito de sentido é o mesmo. Ao apresentar as fotos que seriam de Quain, o narrador-jornalista não afirma que o fotografado é o etnólogo. A foto sem qualquer legenda, através da qual se vê o olhar de um homem, é inserida ao final de um dos capítulos em que fala Manoel Perna: *Ele não podia me ver entre a massa apinhada no interior e em volta do prédio da escola, espremendo-se pelas portas e nas janelas, tentando ouvir, sem compreender, o que se dizia lá dentro. Mas foi ali, pela segunda vez, que eu vi os olhos dele.* (CARVALHO, 2002, p.26)

No capítulo seguinte, afirma o narrador-jornalista em relação à filha de Maria Júlia Pourchet:

A professora também me mostrou a reprodução de um retrato de Quain que eu já conhecia dos arquivos de Heloísa Alberto Torres e cuja cópia ele teria dado de presente à mãe dela. Na foto, ele está de frente para a câmara, sentado numa cadeira, de camisa branca. Tem uma expressão irônica e desafiadora. (CARVALHO, 2002, p.29)

O fato de publicar uma foto depois da fala de Manoel Perna e fazer relação a uma foto logo em seguida à reprodução pode ser percebido como recurso de combinação, em que fatos retirados da realidade se misturam com fatos fictícios, para produzir subentendidos. Se prestarmos atenção veremos que a descrição da foto que o narrador-jornalista viu em poder de Maria Júlia não coincide com a foto publicada. Todavia não se pode ignorar que o artifício gera um efeito interessante, pois a tendência do leitor apressado é ser levado pela sugestão de que a foto reproduzida seja a tal comentada pelo narrador-jornalista e provavelmente o homem da foto seria o antropólogo. Assim se Buell Quain é apresentado como um personagem da realidade e isso pode ser comprovado por uma fotografia, as outras relações com ele estabelecidas também tendem a fazer parte desse patamar de realidade.

O mesmo recurso é utilizado em relação à foto publicada na contracapa de **Nove Noites** em que se menciona a experiência do autor Bernardo Carvalho com os índios em uma viagem ao Xingu, quando criança. Não há referência do narrador-jornalista a essa foto reproduzida, mas a uma em que posa com o pai em frente ao Palácio do Planalto em construção. No entanto, um dos capítulos focaliza a experiência do narrador com os índios quando acompanhava o pai em suas viagens à Amazônia. Tal fato assume importância na trama, pois está relacionado a um dos conflitos do narrador-jornalista: seu desconforto diante da necessidade de manter contato com os Krahô.

A combinação desses elementos estimula o leitor a não só relacionar o homem da foto a Buell Quain, como também a relacionar o narrador-jornalista ao autor. Isso tem sido inclusive responsável pela crença de que o narrador-jornalista seja o autor do livro, Bernardo Carvalho, situação por ele reforçada através da citação de traços autobiográficos como, por exemplo, seu parentesco com Rondon. Não sei o que ocorreu, mas da segunda edição em diante a foto desapareceu. Teria esse efeito causado problemas ao autor? Considerando que Bernardo Carvalho é um jornalista carioca como o narrador de seu romance, teriam suas estratégias de construção textual interferido em sua imagem de jornalista profissional?

Como isso não faz parte dos objetivos deste trabalho, voltemos ao romance e a suas artimanhas de estruturação. Estas retomam, principalmente no discurso do jornalista, as condições de produção do texto histórico e do jornalístico ao tentar obsessivamente captar a

credibilidade do leitor. Tal tentativa parece estar intimamente relacionada à necessidade de criar suspense, pois simultaneamente esse narrador assume a postura de despertar a desconfiança do leitor, enfatizando a ambigüidade do discurso. Ao apresentar uma entrevista ou uma foto, ou mesmo citar Lévi-Strauss, o jornalista aponta para o discurso da realidade; no entanto, usa com frequência um léxico que está diretamente relacionado à dúvida, a suposições e a possibilidades. Isso ocorre no relato dos dois narradores, mas é mais freqüente em relação à trajetória de Quain do que em relação à do jornalista. Na reprodução da entrevista com Castro Faria, abaixo transcrita, isso é facilmente perceptível.

Talvez por discrição e por sentir que, de alguma forma e por uma experiência que ela não teria podido conceber, eu também havia intuído naquele caso algo que mais tarde ela própria me revelaria ter suspeitado desde sempre, quando por fim nos encontramos e ela me fez a pergunta. (CARVALHO, 2002, p.14)

Não podia ter pensado que quanto mais o homem tenta escapar da morte mais se aproxima da autodestruição, não podia lhe passar pela cabeça que talvez fosse esse o desígnio oculto e traiçoeiro da ciência, sua contrapartida, embora muito do que observou entre os índios e associou por intuição à sua própria experiência. (CARVALHO, 2002, p.15)

No início, deixei-me levar pela suposição fácil de que aquela só podia ter sido uma morte passional e concentrei a minha busca nesses vestígios. [...] Consegui o telefone e liguei para a professora, que embora ignorasse uma suposta visita da tia a Fannie Quain logo depois do suicídio do filho... (CARVALHO, 2002, p.27)

“Até onde eu sei, ele não era casado. Talvez fosse. Veja bem, era um americano da classe média alta, podia ter sido casado e depois se divorciado. Aliás sempre ouvi dizer que os pais eram divorciados, o que talvez fosse a razão da instabilidade dele.” (CARVALHO, 2002, p.38)

Perguntei se Lévi-Strauss e Buell Quain tinham se conhecido ou mesmo se não teriam ficado mais próximos em Cuiabá, afinal ambos eram antropólogos e estrangeiros numa terra estranha, e eu supunha que pudesse ter havido algum tipo de cumplicidade entre os dois. Ele riu. “Não. Isso era uma coisa muito difícil. Estivemos juntos, eu, Lévi-Strauss e o Quain, mas só em ocasiões sociais.” [...] A mim, parecia improvável que, a despeito do que me dizia Castro Faria, Lévi-Strauss e Buell Quain não tivessem estabelecido algum vínculo nessa ocasião, uma vez que ficaram hospedados no mesmo hotel... (CARVALHO, 2002, p.41, grifo nosso)

Observam-se inclusive, vocábulos e expressões não diretamente relacionados à dúvida ou incerteza, “(Não podia ter pensado, não podia lhe passar pela cabeça)” que ao serem inseridos nesse contexto passam a levantar suspeita. A forma como os vocábulos são combinados na frase “(Estivemos juntos, eu, Lévi-Strauss e o Quain, mas só em ocasiões sociais)” e mesmo a posição que as sentenças ocupam na estruturação do período ou do parágrafo relativizam o sentido denotativo dos termos, ampliando-o e criando uma situação em que ressalva, sugestão, advertência ou mesmo atenção podem ser percebidas, dependendo do ângulo de visão assumido pelo leitor. A afirmativa de Castro Faria de que o contato com Quain teria sido só em ocasiões sociais desperta a desconfiança do leitor em relação a seus depoimentos, pois o antropólogo sugere não ter conhecido profundamente Buell Quain, o que,

inserido nesse contexto estimula a fantasia do leitor.

Podemos perceber que o implícito desempenha um papel essencial nesse discurso. Tem-se a impressão de que o narrador enuncia o explícito para fazer o leitor entender o não-dito, invertendo a hierarquia convencional, para atingir seus objetivos. Para Maingueneau (1996, p.89), no texto literário, encontra-se o implícito em dois níveis: no diálogo entre personagens e na comunicação entre obra e leitor. Em **Nove Noites**, o segundo nível é predominante pela forma como se estrutura a narrativa e pelo fato de o jornalista assumir a função de autor de um romance, além de explicitar que monta um quebra-cabeças, que joga com o leitor.

Essa estratégia de construção do texto é percebida também em outros trechos da entrevista. Ao relatar que Buell Quain teria desabafado com Lévi-Strauss, acerca de sua suspeita de ter se contaminado por sífilis, o narrador-jornalista reproduz um trecho de uma carta de Quain a dona Heloísa em que o antropólogo anunciava sua partida para a tribo Trumai: “*A senhora terá notícias minhas antes da chegada das chuvas*”. (CARVALHO, 2002, p.40) A frase é apresentada descontextualizada e por isso assume um sentido polissêmico. Pode ser interpretada como uma promessa amistosa ou cordial, mas inserida no contexto do relato, parece também uma ameaça de Quain à tranquilidade de D. Heloisa, pois poderia ser uma premonição do fracasso de sua empreitada.

Afinal, ela era a responsável pelo sucesso da missão do antropólogo. Quain teria enfrentado problemas em relação a sua possível doença, em relação à autorização do Serviço de Proteção aos Índios, a um possível conflito sexual que poderia ter sido a causa de sua expulsão da tribo Trumai pelo Senhor Tenente-coronel Vicente de Paulo Teixeira da Fonseca Vasconcelos. Além disso, era uma personalidade depressiva e dissimulada. Esses episódios afetariam o relacionamento de Quain com d. Heloísa, de quem era protegido.

Tais suposições podem ser elaboradas a partir do relato do narrador-jornalista, pelo fato de determinadas situações serem aproximadas ou distanciadas, no processo de combinação dos elementos retirados da realidade ou mesmo daqueles que não estabelecem uma relação explícita com a realidade. Podem ser elaboradas pela escolha de determinados vocábulos em detrimento de outros. Tudo isso interfere nos sentidos que podem advir do texto, abre possibilidade para ambigüidades, polissemias e variadas interpretações.

Outro exemplo pode ser apontado no capítulo que se segue à frase citada, quando o narrador-jornalista reproduz um trecho de uma carta que Quain teria escrito a Ruth Landes através da qual comenta a aparência dos índios Trumai. O antropólogo reconhece neles características consideradas típicas da sífilis congênita, os chamados “dentes de Hutchinson”.

Além de frisar que Quain demonstra dúvidas em relação à veracidade de tal sintoma, o narrador afirma que Quain teria lamentado “*não ter dado mais atenção àquelas informações, como se de posse delas tivesse podido melhor se defender ou evitar alguma coisa*”. (CARVALHO, 2002, p.41)

No capítulo anterior, o narrador afirma que Quain teria se aproximado de Lévi-Strauss e confessado que teria tido um relacionamento com uma enfermeira no Rio de Janeiro através do qual teria contraído sífilis. No entanto, o fato de os sintomas da doença terem sido percebidos nos índios Trumai e não na enfermeira ou nas índias e o fato de esse comentário ser inserido logo depois da confissão de Quain, leva o leitor a suspeitar que se houve uma contaminação, essa poderia ter sido fruto do contato com os índios Trumai. Afinal segundo o relato, eram eles aqueles que apresentavam sintomas que poderiam ser relacionados à doença.

Assim a frase na carta a D. Heloísa pode ser vista também como uma advertência de Quain que, conhecendo as situações em que se inseria, já previa ter problemas com os índios. Estes poderiam estar relacionados à falta de autorização oficial para sua pesquisa, ao relacionamento do antropólogo com os selvagens. Poderiam também estar relacionados, inclusive, à doença que Quain teria levado aos índios ou contraído com eles. Todas as possibilidades de sentido encontram apoio no texto pela forma como os elementos retirados da realidade são combinados entre si e associados aos ficcionais que, por sua vez, coadunam-se entre si. Tal combinação certamente interfere na escolha do léxico utilizado. O uso da expressão “desabafar” sugere que a conversa entre os antropólogos envolvia algo mais sério que um encontro casual e a discussão sobre uma doença venérea; implicava uma franca expansão de sentimentos íntimos. Outro exemplo a ser destacado são termos como “segundo ele”, indicando que o narrador não se responsabiliza por certas afirmações, o que também levanta suspeitas em relação à realidade dos fatos.

Passaram noites conversando, em Cuiabá, o que explica o fato de o jovem americano ter procurado o antropólogo francês para desabafar quando mais precisou. Estava muito angustiado na ocasião. A julgar por certos sintomas na pele, achava que tinha contraído sífilis em consequência de uma aventura casual com uma moça que teria encontrado durante o Carnaval no rio. Segundo ele, a moça em questão havia lhe inspirado confiança ao se dizer enfermeira. (CARVALHO, 2002, p.40, grifo nosso).

Dessa maneira, percebe-se que, se por um lado, o jornalista usa artifícios para despertar no leitor credibilidade, tais como a reprodução de testemunhos, entrevistas e fotos, por outro, ele tenta despertar sua desconfiança, suscitando busca de um sentido além dos conteúdos literais. Ao se valer da presença constante de termos como “talvez”, “intuição”,

“vestígios”, “suposta”, “improvável”, de verbos no subjuntivo ou no futuro do pretérito, os quais se negam a asseverar suas conclusões, o relator cria um clima de ansiedade. Essa tensão se deve ao fato de o leitor manter-se na expectativa de uma definição, de um desvendamento que esclareça todo o conflito armado por essa rede de fatos e versões que vão sendo associados. E ao serem ligados, vão criando novas possibilidades de associação que criam novas versões em um jogo infinito, em que *“a realidade se transforma em signo e o imaginário em um efeito do que é referido”*. (ISER, 1983, p.385)

Isso nos leva a retomar outra afirmação de Iser acerca da seleção e combinação já mencionada. Para ele, quando um narrador seleciona determinados elementos e os combina a partir de seus interesses, ele destaca esses elementos do contexto original, o que por si só os altera, porque eles passam a ser também alvo da percepção, que implica a interferência do imaginário. Mesmo assim retirá-los do contexto não os isola de sua origem, como se poderia imaginar, pois tal contexto acaba por sofrer também a ação do imaginário e apesar de ter sido preterido pela seleção é também colocado em destaque. No processo de seleção e combinação, os elementos captados apontam para seu contexto de origem e o trazem consigo para o novo espaço do qual passam a fazer parte. E o que é mais importante: essa relação é reforçada justamente por aquilo que foi por ela rechaçado. Afirma Iser:

O que ela rechaça se oculta sob a relação realizada e lhe dá o seu contorno; dessa maneira, o que se ausenta ganha presença. Se a relação realizada vive do que rechaça, então o relacionamento, como produto do ato de fingir, apresenta o realizado e o ausente, principalmente em um campo de co-presença, que faz com que as relações realizadas incidam sobre sua zona de sombras e possibilitem a diversa estabilização desta. (ISER, 1983, p. 393)

Tal efeito pode ser percebido nos relatos que estruturam **Nove Noites**. Tanto Manoel Perna quanto o jornalista, ao selecionarem os dados acerca da trajetória de Quain a serem usados em seus discursos, destacam o contexto de que foram retirados e criam possibilidade para que esse contexto que está aparentemente ausente interfira na construção do relato.

Manoel Perna escreve uma carta ao fotógrafo, segundo ele mesmo, para se justificar diante do fato de ter escondido a missiva que lhe foi endereçada. Para isso, reproduz os episódios que envolveram a morte de Quain e ao fazê-lo coloca em evidência a impossibilidade de se recuperar a verdade dos fatos, o que vai sendo responsável pelo contorno que o relato assume. As referências explícitas vão carregando consigo um mundo de sugestões que passa a ser responsável pelos inúmeros sentidos que o relato pode adquirir.

Conforme seu relato, várias situações poderiam ter levado Quain ao suicídio: problemas familiares, traição da mulher e de um amigo, contaminação por doença incurável,

conflitos sexuais, incapacidade de se adaptar ao mundo selvagem. Essas possibilidades são discutidas, reafirmadas e negadas por vários depoimentos enquanto a desconfiança do leitor na intenção do narrador de chegar à verdade dos fatos vai ganhando força. A incapacidade da linguagem de reaver a verdade e a intenção do autor de mostrar que o discurso consiste em um jogo de palavras aparece nos depoimentos de maneira disfarçada, como se o tema surgisse de forma não intencional, como um ato falho, como um descuido do locutor. No entanto, o tema assume importância no enredo, o que se deve à recorrência das insinuações, à insistência com que o relato aponta para a direção a que deve se voltar o olhar do leitor. Ainda que o engenheiro de Carolina aponte para essa abordagem, ele não se refere a ela como objetivo do relato.

Da mesma forma se estrutura o relato do narrador-jornalista. Ao se apresentar como um profissional da informação, ele coloca em evidência a problemática que envolve o processo de investigação e produção do texto de jornal. O objetivo do relato é apresentado como ficcional, mas os recursos utilizados para compor tal texto apontam para o processo de produção da reportagem, como já vimos. O jornalista não revela como objetivo de seu relato a dessacralização do ofício de repórter ou da forma como se produzem as notícias e reportagens, mas as relações por ele estabelecidas incidem sobre tal processo e certamente traçam o contorno da narrativa.

O fato de o narrador se apresentar como repórter investigativo traz para o contexto do romance todo o aparato que diz respeito a tal profissão e a suas artimanhas. Não importa que o seu relato seja subjetivo e tenha como alvo sua vida particular e familiar. Não há como separar nesse sujeito o comportamento profissional do familiar se ele mesmo reconhece que as experiências estão intrincadas. Segundo o jornalista, o *leitmotiv* de sua investigação sobre a vida do antropólogo é a morte do pai, sua experiência constrangedora no hospital. Contudo, seu procedimento diante da resenha de Marisa Corrêa e da pesquisa sobre a vida do antropólogo americano reflete uma postura profissional.

Ainda que o narrador confesse desconhecer o motivo que o impulsiona a dedicar-se ao trabalho de desvendar o mistério que envolve o suicídio de Quain e, muitas vezes, o relacione à elaboração de um romance, o fato de se apresentar como jornalista e agir como tal joga um foco de luz sobre a relação desse profissional com sua função de procurar a verdade. A forma como estrutura seu relato, como seleciona e combina as informações a que tem acesso destaca a trajetória de Quain como antropólogo e a sua como repórter, da mesma maneira que, ao apontar para a relação de Quain com a família, ele revela sua convivência com o pai e a irmã.

Como um repórter cioso de sua responsabilidade, o narrador procura, investiga,

descobre relações imperceptíveis, personagens desconhecidos, viaja a Carolina, à tribo Krahô, tentando reconhecer, captar e recompor os pedacinhos de Quain deixados por acaso pelos lugares por onde ele teria passado sessenta e dois anos atrás. A consciência de que encontrar a verdade é impossível porque o passado é irrecuperável ou porque as testemunhas são contraditórias ou ocultam informações, já que visam a um interesse oculto, ou porque o segredo dos suicidas é inviolável percorre todo o relato. É frequentemente apresentada como justificativa para a desconfiança do jornalista naquilo que lhe é apresentado.

Independente disso, o relato do narrador-repórter não deixa de ser um relato de jornalista, se considerarmos que a combinação por ele feita oculta, sob a relação realizada, aquilo que no processo de seleção foi rechaçado e colocado em segundo plano: o narrador é uma mão que escreve e em seu processo de apropriação e criação misturam-se verdade e ficção. Ora ele age como jornalista, ora como ficcionista. Do primeiro aparece a obsessão pela verdade, a necessidade de encontrar dados para compor a informação, a preocupação com detalhes que localizem os fatos, tais como nomes completos, filiação, nacionalidades, datas e locais definidos.

Duas vezes entrevistei Lévi-Strauss em Paris, muito antes de me passar pela cabeça que um dia viria a me interessar pela vida e pela morte de um antropólogo americano que ele conheceu em sua breve passagem por Cuiabá, em 1938. Muito antes de ouvir falar de Buell Quain. (CARVALHO, 2002, p. 52)

Na minha busca por informações sobre os Krahô, acabei encontrando um casal de antropólogos que, tendo estudado e vivido entre eles por mais de dois anos, decidiu criar uma organização independente de assistência aos índios, com subsídios nacionais e internacionais. Marcamos um encontro em São Paulo. (CARVALHO, 2002, p.74)

Fiquei com a manhã livre para ir atrás das pistas de uma eventual investigação sobre a morte do etnólogo, algum documento que tivesse restado arquivado nos cartórios ou no fórum da cidade. Não achei nada entre os papéis que esfacelavam como pó entre os dedos, processos de homicídios, crimes passionais e por dinheiro... (CARVALHO, 2002, p.77)

Tirei o gravador do bolso. Foi o tempo de o velho apontar para o aparelho e dizer sem a menor cerimônia: “estou precisando de um desses.” Fiquei sem ação. Olhei para o antropólogo, desamparado. Mal acabava de chegar e já não sabia como reagir. “É o único que eu tenho, e eu preciso dele para trabalhar”, respondi [...] (CARVALHO, 2002, p.79)

Simultaneamente, a postura do segundo se revela na intenção de compor um romance, na confissão acerca do caráter obsessivo e da interferência da imaginação, da subjetividade e da memória na composição dos relatos e, sobretudo, pelo fato de o texto ser estruturado através da enunciação. Esse recurso permite estabelecer o jogo de espelhamento que envolve a trama. Os índios, em seu primitivismo, são espelhados por Buell Quain, representante de uma civilização avançada, que por sua vez se reflete em Manoel Perna, cujo perfil é

reproduzido pelo jornalista. Da mesma forma, o romance mira-se no jornal, em sua forma de produção, de abordagem do tema, em suas técnicas de elaboração textual e em suas artimanhas para seduzir o leitor.

Não me lembro nem da cara do Chiquinho da Vitorosas, mas guardei a notícia da sua morte num acidente de avião. Não sei se agora apenas imagino, mas tenho a impressão de ter visto o meu pai debruçado sobre alguém, talvez a viúva, a lhe dar esperanças, a lhe dizer que ainda havia chances de encontrarem o aviãozinho desaparecido fazia dias. (CARVALHO, 2002, p.62)

Tudo dependia do que tivesse feito na aldeia. Para mim, a resposta só podia estar numa das cartas que escreveu antes de morrer, as quais desapareceram com os seus destinatários. Ainda assim, me parecia pouco provável que se houvesse uma explicação numa das cartas que o etnólogo deixou ao pai, ao cunhado ou ao missionário Thomas Young, ela pudesse não ter vindo a público. Foi quando comecei a acalantar a suposição de que devia haver (ou ter havido) uma oitava carta. (CARVALHO, 2002, p.114)

Queria ter certeza de que meus objetivos não eram acadêmicos. Mas mesmo se de início chegou a desconfiar do meu interesse por aquele homem, não me perguntou as minhas verdadeiras intenções. Ou, pelo menos, não insistiu em saber as minhas razões. Supôs que eu quisesse escrever um romance, que meu interesse fosse literário, e eu não a contrariei. A história era realmente incrível. (CARVALHO, 2002, p.14)

Tentei lhe explicar que pretendia escrever um livro e mais uma vez o que era um romance, o que era um livro de ficção (e mostrava o que tinha nas mãos), que seria tudo historinha, sem nenhuma consequência na realidade. (CARVALHO, 2002, p.95)

Não conseguia fazê-lo entender o que era ficção (no fundo, ele não estava interessado), nem convencê-lo de que o meu interesse pelo passado não teria consequências reais, no final seria tudo inventado. (CARVALHO, 2002, p.96)

Esses fragmentos fazem parte do capítulo onze, o mais longo do romance, em que o narrador-jornalista relata seu contato com os índios no Xingu em sua infância e mais tarde com os Krahô às margens do rio Tocantins. Em vários momentos, ele se refere ao fato de as pessoas estranharem sua postura, fato evidenciado inclusive pela frase “*Ninguém nunca me perguntou, e por isso nunca precisei responder [...]*” Tal estranhamento se deve em parte ao fato de ele sugerir que pretende escrever um romance, mas agir como um repórter, situação que é coerente com seu discurso.

Ao confessar que sua memória, assim como a das testemunhas, é falha e contraditória e não é confiável, assume que, diante da ausência de provas que argumentem suas conclusões, ele as inventa. O narrador se utiliza de marcas textuais frequentes e aceitas como naturais em um texto literário, pois no informativo, são tachadas de inadequadas e ameaçam a credibilidade do jornal. Afirma Traquina:

A compreensão teórica que este manual pretende oferecer aos futuros jornalistas é ver as notícias como uma “construção” social, resultado de inúmeras interações entre diversos agentes sociais, que pretendem mobilizar as notícias como um recurso social em prol das suas estratégias de comunicação, e os profissionais do

campo, que reivindicam o monopólio de um saber, precisamente o que é notícia. A promoção das estratégias de comunicação é legítima e só é “manipulação” quando métodos ilegítimos, como a mentira ou documentos forjados, são utilizados. (TRAQUINA, 2005, p. 28)

Outro aspecto do texto jornalístico que é destacado através dessa confluência de dados é o fato de o narrador se apresentar como um contador de histórias. Ao se lembrar de suas aventuras infantis na selva amazônica, o narrador reproduz as peripécias do pai, não só as que com ele vivenciou, mas também aquelas de que foi informado por terceiros.

Há várias histórias que, passado o pavor do momento, entraram para o folclore familiar e que, se não depõem contra a perícia aeronáutica do meu pai, denunciando a sua própria imprudência, também não deveriam ser vistas como prova da sua bravura, mas antes como resultado de uma dose de atabalhoamento na condução das questões aéreas. Segundo relato do meu cunhado, que uma vez vinha com o meu pai sem enxergar quase nada diante do nariz, pô dentro de um cúmulo-nimbo, um “CB”, que era como ele chamava os pesadelos arroxeados em forma de catedrais o meio do céu, de repente foram pegos de surpresa por um morro mais à frente [...] (CARVALHO, 2002, p. 63)

Tal concepção é inclusive aceita por teóricos da comunicação social. Ao responder à questão o que é o jornalismo, Traquina cita outros estudiosos do ramo que reconhecem os jornalistas como “*modernos contadores de ‘estórias’ da sociedade contemporânea*”. Afirma o autor:

Poder-se-ia dizer que o jornalismo é um conjunto de ‘estórias’, ‘estórias’ da vida, ‘estórias’ das estrelas, ‘estórias’ de triunfo e tragédia. Será apenas coincidência que os membros da comunidade jornalística se refiram às notícias, a sua principal preocupação, como ‘estórias’? Os jornalistas vêem os acontecimentos como ‘estórias’ e as notícias são construídas como ‘estórias’, como narrativas, que não estão isoladas de ‘estórias’ e narrativas passadas. [...] O ex-jornalista e atualmente professor Jack Lule (2001) vê nos acontecimentos do dia-a-dia ‘estórias’ eternas que ecoam narrativas mais antigas que, ao longo do tempo, criaram figuram míticas sob a forma de arquétipos como o herói, o vilão ou a vítima inocente. (TRAQUINA, 2005, p.21)

Pode-se assim perceber que, dentre as outras temáticas, **Nove Noites** desvela a existência da relação simbiótica entre a literatura e o jornalismo. De forma vantajosa, o narrador une o jornalista e o ficcionista jogando com as estratégias de ambos para proveito próprio. As informações do primeiro são usadas como recurso para despertar o interesse do leitor e sua credibilidade no relato. As artimanhas do outro são meios utilizados para possibilitar o detalhamento das informações, o que também funciona como critério de sedução e cria a tensão advinda da desconfiança, das sugestões e dos mistérios que vão envolvendo os episódios relacionados à realidade extratextual. A combinação dos dois aponta para o fato de o discurso ser fruto de um jogo em que locutor e alocutário tornam-se parceiros.

A cada jogada, cabe ao narrador camuflar, disfarçar e levar o leitor a perceber que por trás do aparente existe o recôndito, e cabe ao leitor perseguir o implícito. Este pode ser sinalizado através de alegorias, de metáforas, de simbolismos, os quais indicam claramente ao leitor que há possibilidades de outros sentidos, pois o explícito causa estranhamento, é inadequado e, muitas vezes, transgride a ordem natural das coisas. Em **Nove Noites**, porém, essas artimanhas são articuladas por outros meios, em alguns momentos mais sutis, em outros mais explícitos. E uma das estratégias mais interessantes é a composição de relatos estruturados através de um processo especial de enunciação que estimula a polissemia e destaca a impossibilidade do discurso de ser fiel aos fatos.

3.4 Desnudando o ato de fingir

[...] a ação dos interlocutores uns sobre os outros não é um efeito acidental da fala, mas está prevista na própria organização da língua [...] (DUCROT, 1987).

As estratégias utilizadas em **Nove Noites** não são novidades na literatura universal, muito menos na brasileira. Se analisarmos os romances documentais, tanto os realistas-naturalistas, os da terceira geração modernista, quanto os romances-reportagem da década de 70 do século passado, veremos que a relação informação/invenção sempre apareceu como tema ou como um conflito para escritores e críticos, sejam eles jornalistas ou ficcionistas. Haja vista textos como **Lúcio Flávio, o passageiro da agonia**, de José Louzeiro, **Olga** de Fernando Moraes e muitos outros.

Essas narrativas, como **Nove Noites**, podem ser consideradas documentos da realidade, pois se apóiam em pesquisas históricas, mantendo uma relação obrigatória entre as artimanhas da literatura e as do jornalismo. O que se destaca na estruturação de **Nove Noites** é o fato de esse texto confessar-se ficcional, enquanto os romances naturalistas, realistas e documentais negam a ficção. O romance de Bernardo Carvalho aborda como uma de suas temáticas o processo de criação que envolve o gênero narrativo. Nesse contexto, não só afirma o ficcional da literatura, como desperta a desconfiança do leitor em relação à realidade do jornalismo.

Ao estruturar-se através da Enunciação e abrir espaço para que o discurso literário volte-se para si mesmo, **Nove Noites** expõe as concepções do jornalista acerca do relato. No processo de desmontagem do texto, percebe-se que, para esse narrador, a composição do texto jornalístico envolve os mesmos processos que compõem o ficcional, já que suas investigações teriam como finalidade um texto que só se define como romance ao final do relato. Aquilo que é apresentado como notícia da morte de Buell Quain e como referência documental ao seu trabalho é fruto de uma pesquisa, tal qual a feita pelo narrador, apoiada em versões mal traduzidas, incoerentes e duvidosas. Manoel Perna, ao se dirigir ao fotógrafo, refere-se ao processo de construção do texto como uma combinação entre realidade e imaginação, o que, como já vimos, é responsável pelo ato de fingir.

Falou dos Trumai, e eu os imaginei. Tudo que ele contou daí em diante eu procurei imaginar. [...] O que agora lhe conto é a combinação do que ele me contou e da

*minha imaginação ao longo de nove noites. (CARVALHO, 2002, p.46-47)
O mundo ficou diferente. O mundo já não era ali. Estava em outro lugar. É preciso entender que cada um verá coisas que ninguém mais poderá ver. E que nelas residem as suas razões. Cada um verá as suas miragens. (CARVALHO, 2002, p.48)*

Tal idéia é, de certa forma, partilhada pelos estudiosos do jornalismo. Para Traquina, a prática jornalística não envolve apenas a função de escrever um *lead* ou fazer a cobertura de uma manifestação ou os truques de uma investigação. O jornalismo não pode ser reduzido ao domínio técnico de uma linguagem e seus formatos, nem os jornalistas podem ser reduzidos a meros empregados, trabalhadores de uma fábrica de notícias. O jornalismo é uma atividade intelectual:

Basta um olhar distraído aos diversos produtos jornalísticos para confirmar que é uma atividade criativa, plenamente demonstrada, de forma periódica, pela invenção de novas palavras e pela construção do mundo em notícias, embora seja uma criatividade restringida pela tirania do tempo, dos formatos, e das hierarquias superiores, possivelmente do próprio dono da empresa. (TRAQUINA, 2005, p.22)

Digo de certa forma, porque Traquina não faz essa afirmação para relacionar jornalismo à literatura ou à ficção, mas para destacar a necessidade de o jornalista exercer sua função em uma democracia, em que tenha liberdade para criar. Todavia, o reconhecimento de que o jornal é uma atividade de criação que envolve as palavras é suficiente para se pensar a relação do jornalismo com o mundo como uma relação discursiva, o que o aproxima de outros discursos, inclusive o literário. Tal concepção, na história do jornalismo, ora se destaca ora se disfarça, dependendo das teorias e das ideologias que regem os manuais da matéria.

Antônio Olinto (1968)³¹, ao estabelecer uma relação entre esses discursos, afirma que o jornalismo é uma espécie de literatura sob pressão e tem as mesmas possibilidades que a literatura de produzir obras de arte. Para ele, só o fato de a palavra ser a matéria-prima de ambos é suficiente para se estabelecer tal relação. Apesar de reconhecer que nem tudo que se publica em um jornal é literatura, discorda de André Gide para quem a diferença entre ambos se pauta no fato de o discurso jornalístico ser marcado pelo imediatismo e pela efemeridade, enquanto o literário seria atemporal.

Para ele, assim como para Traquina (2005), o jornal conta sempre as mesmas histórias, fato de que não se pode discordar. Varia o tempo, o local e o nome das personagens, mas os temas são os mesmos: violência, preconceito, corrupção, transação política, comercial e conjugal em busca de poder de dominação. Antônio Olinto (1968) não vê diferenças

³¹ Escritor, filósofo e teólogo, é o quinto ocupante da cadeira número oito da Academia Brasileira de Letras, cujo patrono é o poeta Cláudio Manuel da Costa. Foi eleito em 31 de julho de 1997, na sucessão de Antônio Callado. Escreveu em 1955 o ensaio *Jornalismo e Literatura*.

acentuadas entre um e outro relato. Pelo contrário, afirma que *as divergências entre uma obra histórica particular, o relato de ficção e jornalismo dos tempos modernos, são frágeis e acidentais, dissipam-se ao primeiro exame*. Isso se deve principalmente ao fato de ambos se nutrirem do mesmo material: a realidade.

Para esse estudioso, existe a realidade em ato e a realidade em potência, a atual e a potencial. O discurso ficcional pode tirar seu material tanto de uma quanto de outra, ainda que sua configuração seja mais do real possível que do atual. O do jornalismo situa-se quase exclusivamente no âmbito do real atual. Além disso, o aspecto formal de estilo, ritmo e linguagem pode também manter essa ligação. O texto de jornal estrutura-se, com frequência, através da descrição e da narração, o que permite estabelecer uma relação de semelhança principalmente com o conto.

A reportagem [...] divide, relaciona, separa. Procura o objetivo, o importante, o significativo, o que de válido possa existir num fato. Toda reportagem é, de início, um conto, um conto que o jornalista escreve baseado em coisas presentes atuais. (OLINTO, 1968, p. 31-32)

Nove Noites não nega tais concepções. Como vimos, o processo de seleção e combinação através do qual se estrutura nada mais é que o *divide, relaciona, separa* a que se refere Olinto (1968). A grande diferença entre o discurso dos narradores de **Nove Noites** e o dos jornalistas está no fato de os primeiros revelarem o avesso da montagem e reconhecerem a fragilidade que tal recurso envolve.

Para Manoel Perna, o relato é, sobretudo, um discurso passível de credibilidade. *As histórias dependem antes de tudo da confiança de quem as ouve, e da capacidade de interpretá-las.* (p.8) Se o leitor é incrédulo, o texto perde sua função de informar e passa a ser um estímulo à desconfiança, ao desejo de investigação. *É preciso ter razões para acreditar*, afirma ele, principalmente quando o relato é fruto do olhar retrospectivo. Como o seu ocorre supostamente seis anos depois da morte de Quain, Manoel Perna assume simultaneamente duas posturas. Relata o que ocorreu, detendo-se em detalhes mínimos, o que reforça seu papel de testemunha ocular; desperta a desconfiança do leitor em relação a suas afirmativas, ao confessar que sua memória é falha e por isso imagina situações. Assim vai desnudando o ato de fingir, pois sugere que seu discurso é fruto da combinação de realidade e imaginação.

[...] já não posso contar com a sorte e deixar desaparecer comigo o que confie à memória. [...] para quando você vier e se deparar com a incerteza mais absoluta. [...] Terá que contar com o imponderável e a precariedade do que agora lhe conto, assim como tive que contar com o relato dos índios e a incerteza das traduções do professor Pessoa. (CARVALHO, 2002, p.8)
... a despeito de tudo o que possa ter pensado ou escrito e a que só tive acesso pela

incerteza das traduções do professor Pessoa a procurar nos papéis do morto uma explicação que eu mesmo fiz o que pude para esconder. (CARVALHO, 2002, p.9) ... a ignorar bicicletas e pedestres, que também os ignoravam naquela cidade morta, como ele a descreveu, se formos confiar nas traduções do professor Pessoa. (p.11) Quando ele decidiu que não podia mais ficar na aldeia e comunicou aos índios a sua decisão (“Já pedi às nuvens que me tirem daqui e nada aconteceu”, ele teria dito a uma índia, mas não lhe peço que acredite em mais nada – a verdade depende apenas da confiança de quem ouve), alegou ter recebido más notícias de casa. Para uns disse que o pai tinha abandonado a sua mãe, idosa e sem recursos – mas se já havia me falado daquilo da última vez que estivera em Carolina, não podia ser essa a má notícia que o deixara naquele estado. Para outros, disse que a mulher o traía com o irmão dele – mas eu sabia muito bem que não havia irmão nenhum. Não falou aos índios sobre nenhuma doença. [...] Foi a razão que deu a dona Heloísa e, pelo que eu soube, também a sua professora nos Estados Unidos. (CARVALHO, 2002, p.25)

Através desses fragmentos, pode-se perceber que, para Perna, o passado só pode ser recuperado enquanto ficção, pois não só a própria memória é ato criador, mas as traduções não são confiáveis e os relatos podem estar a serviço de uma ocultação ou disfarce. Tanto os índios quanto Quain são incoerentes e manipulam os fatos. Perna assume literalmente que oculta informações e disfarça depoimentos.

No capítulo oito, a interferência do imaginário no processo de captura da “realidade” é evidenciada pelo número de vezes que o locutor da carta repete palavras como *sonho*, *miragem*, *pesadelo*, *imaginação*. Em apenas quatro páginas, a idéia é repetida dezoito vezes. Nesse capítulo, Perna descreve a experiência de Quain com os Trumai e com os habitantes de Nakoroka, uma ilha no Pacífico, e o quanto essa vivência estaria relacionada às fantasias do etnólogo. Aborda a vida íntima do personagem envolvida em constrangimentos, dissimulações e lacunas, que passam a ser preenchidas pelas fantasias do relator e, certamente, do leitor. Todavia, tal procedimento pode ser identificado também no discurso do narrador-jornalista.

No delírio do seu pesadelo, devem ter visto um condenado com correntes nos pés e nas mãos, saindo de dentro de algum pântano da Louisiana ou do Mississipi. Ou pelo menos foi assim que imaginei as visões febris e apavoradas dos pobres missionários quando li a carta da mãe do etnólogo. (CARVALHO, 2002, p.50)

O interessante é o narrador-jornalista assim como o engenheiro de Carolina reconhecerem que suas descrições estão contaminadas pela imaginação. As cenas, apesar de serem retratadas por locutores, que se revelam como observadores à distância, são agregadas de detalhes que certamente não permaneceriam na memória do engenheiro por seis anos. Em primeiro lugar porque elas não foram vivenciadas por ele, em segundo, porque ele as ouviu de um desconhecido com quem se encontrou por apenas nove noites. Uma delas consiste na reprodução dos relatos de Quain acerca de suas experiências em Chicago, ainda adolescente.

Será demais lembrá-lo de que, em março de 1931, depois de passar pelos primeiros exames, e para comemorar o final do semestre, ele pegou um ônibus com alguns colegas até Chicago, onde beberam até cair e foram ao cinema? Como uma palavra de Deus, ele não podia esperar por aquilo. E até a noite em que me contou ainda não sabia o quanto havia do efeito da bebida no que viu. Na escuridão da sala do cinema, a luz de prata se acendeu na tela e uma vida impensada se descortinou diante dele, uma nova possibilidade e uma saída, como se um caminho inexplorado se abrisse á sua frente. Não fazia idéia do filme a que assistiria quando entrou no cinema, assim como não fazia idéia do destino que ali lhe era apresentado. Assistiu vidrado a uma história de amor no Pacífico Sul. A um amor proibido pelas leis de uma sociedade de nativos. Um amor condenado pelos deuses. Um tabu. Até a noite em que me contou não sabia o quanto havia do efeito daquele amor proibido na própria vocação. (CARVALHO, 2002, p.47)

Outra é a que se refere ao suicídio de Quain, ao qual ele confessa não ter assistido e ter tomado conhecimento através do relato duvidoso dos índios.

E hoje, ao lembrar as palavras do dr. Buell, só me vem à cabeça a imagem do seu corpo enforcado, cortado com gilete no pescoço e nos braços, coberto de sangue, pendurado sobre uma poça de sangue, que foi como os índios o encontraram e o descreveram ao chegarem à minha casa. (CARVALHO, 2002, p.57)

Da mesma forma acontece com o narrador-jornalista, que dificilmente seria capaz de detalhar cenas a que não assistiu e que ocorreram sessenta e dois anos antes de sua pesquisa.

Eram dezessete homens, dezesseis mulheres e dez crianças. Instalaram-se ali fazia dois anos, basicamente porque tinham medo, acuados, com o objetivo de se afastarem de tribos inimigas, em especial dos Kayabi e dos Nahukwá, cujo chefe era um poderoso xamã.[...] temiam sobretudo os Kamayurá, seus vizinhos mais próximos, que no passado chegaram a raptar todas as moças da aldeia e que também tentaram amedrontar Quain, dizendo que o poderoso xamã, chefe dos Nahukwa, viria pegá-lo. (CARVALHO, 2002, p.51)

Nove noites, ao dividir os relatos entre o da testemunha e o do pesquisador, aponta justamente para dois procedimentos comuns aos jornalistas para reproduzir a vida como ela é. E conseqüentemente, tanto o relato do testemunho quanto o apoiado na pesquisa se revelam ficcionais pela forma como foram estruturados. Tanto Perna quanto o jornalista carioca demonstram claramente as interferências sofridas por seu relato. O segundo confessa a importância de sua experiência pessoal na produção de um discurso que oscila entre a reportagem, a autobiografia e a confissão. Afinal, ele é o redator da carta-testamento.

Pode-se notar que o relato do jornalista se aproxima do romance-reportagem. Em sua pesquisa sobre esse tipo de narrativa, Neila Bianchin (1997)³² tenta determinar qual o lugar

³² Professora, coordenadora do Curso de Jornalismo e Chefe do Departamento da Universidade Federal de Santa Catarina. Implantou a Oficina de Produção Gráfica, que inaugurou a prestação de serviços de editoração a terceiros propiciando a realização de estágio interno para os alunos do Curso. Aposentada em 1998, continua vinculada ao Projeto Universidade Aberta, coordenando a área de jornalismo gráfico. Autora de **Romance-**

ocupado pelo romance-reportagem e para isso enumera os traços que o caracterizam. Para ela, um texto só pode ser considerado como tal se apresentar como elementos estruturadores a verdade factual no nível semântico, os processos narrativos realistas no nível sintático e a denúncia social em nível pragmático. Além disso, essa produção seria uma consequência da ditadura da década de 70 do século passado e da censura imposta por ela, o que explica o fato de serem seus autores jornalistas.

Como o objetivo desse tipo de romance é contar uma história imediata, reconstruir acontecimentos do cotidiano, desvendar a realidade, o que é uma função do jornalismo, esses textos se querem realistas e se afirmam como verdade, pois relatam casos que tiveram grande repercussão pública. Isto é, alicerçam-se em acontecimentos comprovados e comprováveis. Segundo a pesquisadora, invariavelmente trazem notas, introduções, pequenos textos de abertura que fazem questão de lembrar ao leitor a veracidade dos fatos narrados e a existência real dos personagens. Para exemplificar, ela cita vários trechos que se assemelham à introdução de **A menina que comeu césio**, de Fernando Pinto. citado por Neila (1997)

Aqui não cabe a desculpa da mera coincidência. Os personagens deste livro são reais. Ainda estão vivos ou semivivos. Mas quatro já morreram... Quem vai pagar por isso?

As situações descritas, as frases reproduzidas e as informações que formam este trabalho de repórter-escritor refletem fielmente as dezenas de horas gravadas com depoimentos colhidos em Goiânia e no Rio. (PINTO, 1988, p. 4-12)

Neila Bianchin (1997) considera que negar a ficção é uma estratégia de controle do imaginário, o que se, por um lado, não assegura ao texto a condição de jornalístico, por outro provoca um efeito de verdade. O escritor, ao compor uma história para ser publicada em livro, tem consciência de que é impossível libertar-se da influência da imaginação para reconstituir cenas e diálogos, situações que se encontram em romances. Da mesma forma, o compromisso com a verdade factual não pode ser rompido, sob pena de perder a credibilidade do leitor em sua função de documentar os fatos. Assim a afirmação da realidade passa a ser um elemento de controle a que o jornalista se sujeita.

Essa aparente rejeição à literariedade, para a autora, é uma exigência desse tipo de romance. Como, na verdade, a semelhança existente entre o discurso informativo e o ficcional é muito tênue, e o relato, apesar de feito por um jornalista, não é publicado pelo jornal que lhe garantiria o estatuto de “verdade”, o jornalista precisa explicitar seu compromisso de ser fiel aos fatos, contando como ele os viu e percebeu. Para Bianchin (1997), a diferença entre esses discursos está no fato de o jornalista não poder inventar o fato memorável, enquanto o

reportagem- onde a semelhança não é mera coincidência.

ficcionalista tem liberdade para tal.

Assumindo uma visão ligeiramente diversa, Adriano Piekas (2007) comenta em seu artigo *Imaginário X realidade: a representação ficcional*³³ que, sob o ponto de vista da ética, jornalismo não é literatura nem literatura é jornalismo. Este não tem a liberdade de inventar que possui aquela. Todavia reconhece que para a construção de uma matéria cotidiana, o jornalista também lança mão de certa quantia de ficção, ainda que seja uma ficção necessária para que sua história chegue às mãos do leitor.

Afinal, ele não assiste aos fatos e muito poucas vezes participa deles. Para recompô-los, baseia-se no depoimento de terceiros, sejam envolvidos sejam observadores, que podem estar emocionalmente alterados. E, portanto, cabe a ele escolher, selecionar e combinar aqueles depoimentos que considera importantes para serem divulgados.

Este é um exemplo de que, mesmo sendo distintos, jornalismo e literatura andam lado a lado e, conscientemente ou não, trocam ferramentas para a construção de narrativas. O que faz parte da realidade e o que faz parte do imaginário? Depende de diversas situações e também dos autores, que podem – uns, mais do que outros – usar pitadas maiores de ficção na construção de suas narrativas, sejam elas de cunho jornalístico sejam elas de caráter literário. Ao reproduzirem o "real" a posteriori, valendo-se da linguagem, ambas as formas narrativas são construções discursivas, que se diferenciam mais pela intenção do discurso do que pela sua própria natureza, e colidirão num mesmo ponto: o leitor. Cabe a ele a tarefa final da reconstrução da coerência narrativa, podendo ocorrer ambigüidades e até inversões: que o texto jornalístico, objetivo e neutro, seja lido como pura ficção e imaginação e, por outro lado, que o texto literário artístico seja tomado como "verdade" absoluta. (PIEKAS, 2007)

É interessante perceber como **Nove Noites** se posiciona em relação a essas questões. A narrativa apresenta como elementos estruturadores a verdade factual no nível semântico — o suicídio de um antropólogo americano no Brasil na década de 30 do séc. passado —, os processos narrativos realistas no nível sintático — valoriza a linguagem clara e linear e um discurso mais objetivo, aproximando-se do jornalístico — e a denúncia social no nível pragmático — denuncia o discurso do jornalista como uma produção do imaginário. Além disso, é escrita por um jornalista que afirma empenhar-se na tentativa de recompor fatos, pesquisando e investigando.

Entretanto, a ênfase na enunciação e na subjetividade, o fato de reafirmar a ficção do relato e de não ter como tema um fato discutido e divulgado pela imprensa contemporânea nos impedem de classificá-lo como romance-reportagem. O jornalista revela, durante todo o relato, estar envolvido em um conflito: o desejo de manter-se fiel à verdade dos fatos e,

³³ Adriano Piekas é jornalista catarinense, pós-graduando em Letras. Escreve para jornais, revistas e para o "Observatório de Imprensa".

simultaneamente, a crença na impossibilidade de controlar seu imaginário. É assim que desnuda o ato de fingir, propondo ao leitor participar de um jogo em que o prazer está em dar asas à imaginação. Como a palavra é incapaz de assegurar a veracidade dos fatos, resta ao escritor usá-la a seu bel prazer, como se percebe no fragmento abaixo transcrito.

À falta de quinino, e com os homens morrendo de malária, os americanos começaram a rezar. “Foi quando viram um homem com a cabeça raspada, calças esfarrapadas e uma velha jaqueta vindo do rio na sua direção. Acharam que fosse um prisioneiro em fuga, até que ele lhes sorriu.” No delírio do seu pesadelo, devem ter visto um condenado com correntes nos pés e nas mãos, saindo de dentro de algum pântano da Louisiana ou do Mississipi. Ou pelo menos foi assim que imaginei as visões febris e apavoradas dos pobres missionários quando li a carta da mãe do etnólogo. Segundo ela, Quain lhes teria dado um novo remédio, que, como por milagre, logo os tirou daquele estado – o que, aos olhos dessa gente, fez dele naturalmente uma espécie de salvador enviado em resposta às preces e à fé dos desesperados. (CARVALHO, 2002, p.50)

Muitos fatos citados podem ter sido retirados do livro que foi publicado após a morte de Quain, no qual estão registradas suas notas. Todavia, a forma como são apresentados no romance evidencia que as informações retransmitidas sofrem a interferência do imaginário do escritor. Outras situações merecem destaque. Uma delas refere-se ao comportamento da mãe de Quain em relação à morte do filho. O narrador sempre se refere a ela, lançando suspeitas, pois sugere que ela saberia o motivo que levava o filho ao suicídio, mas por se sentir culpada em relação a isso tentava ocultá-lo. Ao relatar sentimentos, sensações e impressões, esse jornalista está se deixando levar pelo imaginário e o faz abertamente.

Descontando-se a dificuldade do momento, em que de repente se viu sozinha no mundo, recém-divorciada e com o filho morto, há nessas cartas uma estranha ansiedade, como se, mais do que querer saber a razão do suicídio do filho, temesse que alguém já a conhecesse ou viesse a descobri-la. (CARVALHO, 2002, p.21)
De alguma forma, nem que fosse à distância, ela tentava ser útil e acompanhar os desígnios do filho em sua descida aos infernos. No final de 1940, ainda atormentada pela morte de Buell e tateando no seu luto em busca de uma resposta, Fannie Dunn Quain foi a Chicago assistir a uma palestra dos missionários Thomas e Betty Yong no Moody Institute. A palestra foi ilustrada por fotos tirados por Buell entre os Trumai. O mais provável, porém, é que, ao se apresentar e cumprimentá-los entre os outros convidados, ela não tenha lhes perguntado nada, em parte por constrangimento, em parte por temer que lhe revelassem o que não podia ouvir. [...] Depois da morte do filho, manifestou mais de uma vez na correspondência com dona Heloísa a vontade de recompensar os índios, ajudá-los com o dinheiro que Buell deixara. Sua insistência atormentada dá a impressão de que tentava ainda que inconscientemente, sob um véu de filantropia, comprar o silêncio dos índios ou subornar a própria consciência. (CARVALHO, 2002, p.51)

Não se percebe no relator o menor constrangimento ao dar suas impressões nem ao fazer suas inferências. Assim, ao contrário dos jornalistas dos romances-reportagem, esse narrador aponta para a liberdade com que lida com o imaginário enquanto simultaneamente

afirma ser o relato produto de uma pesquisa jornalística e histórica. Isto é, se por um lado, seu texto se vale dos recursos de composição da reportagem, por outro transgredir esse discurso ao reconhecê-lo como invenção.

O desvendar da ficção ocorre também pelo caráter autobiográfico que o narrador parece querer conferir ao discurso. O narrador se apresenta como jornalista carioca, relata sua experiência de infância e usa a conflituosa morte do pai como justificativa por seu interesse por Buell Quain. Além disso, assume a postura de um repórter investigativo que produz um romance. Esse recurso reforça a proposta de recompor a realidade, afinal o texto autobiográfico é um relato que deve ser baseado em fatos comprováveis. No entanto, o caráter confessional que assume o relato evidencia a subjetividade do narrador, que é impedido pela emoção a recuperar da memória individual cenas dolorosas, das quais não se lembra com nitidez. Confessa inclusive, em determinadas situações, recusar-se a imaginá-las. Em relação à morte do pai afirma:

As enfermeiras viam o que o esperava. Mas eu não fazia idéia. Minha irmã arcou sozinha com a responsabilidade e o ônus emocional desses três meses de espera. Quando afinal me telefonou para comunicar a morte, na véspera do enterro, ela me disse que, nas últimas horas, ele tinha chorado sangue. E eu procurei não imaginar. (CARVALHO, 2002, p.142)

Eu devia ter uns dez anos quando presenciei um ataque de malária que ele teve ao chegar uma vez a Barra do Garças, onde fora receber dinheiro da Sudam. Tremia descontroladamente. Achei que fosse morrer e me deixar sozinho naquele fim de mundo de onde eu mal sabia como sair. Não só não morreu, como escapou de outro ataque que acabou sofrendo enquanto pilotava sozinho o bimotor sobre a selva. E eu prefiro não imaginar o seu pavor e desespero. (CARVALHO, 2002, p.64)

Sua experiência de infância e a profissional, durante sua pesquisa com os índios, é retomada para relacionar seus sentimentos às impressões de Quain acerca dos nativos. Mesmo que o etnólogo tenha deixado em suas notas essas impressões, só o fato de elas serem avaliadas e mesuradas a partir das experiências do narrador já evidencia a ruptura dos limites impostos pelo relato jornalístico, pois se revela a interferência do imaginário, responsável pelo fictício. Depois de relatar suas viagens com o pai pelo Xingu, afirma o narrador:

Buell Quain também havia acompanhado o pai em viagens de negócios. Quando tinha catorze anos, foram a uma convenção do Rotary Club na Europa. [...] E daí em diante nunca mais parou de viajar. Mas se para Quain, que saía do Meio-Oeste para a civilização, o exótico foi logo associado a uma espécie de paraíso, à diferença e à possibilidade de escapar ao seu próprio meio e aos limites que lhe haviam sido impostos por nascimento, para mim as viagens com o meu pai proporcionaram antes de mais nada uma visão e uma consciência do exótico como parte do inferno. (CARVALHO, 2002, p.64)

Além disso, em sua trajetória de jornalista em busca da verdade dos fatos, ele se

defronta com as mais grotescas incoerências e os mais evidentes equívocos. Isso pode ser visto como elemento que fortalece a veracidade do processo de pesquisa, já que certamente os jornalistas se encontram em tais situações. Todavia é de se esperar que em uma reportagem que vise a informar ao leitor, o jornalista revele apenas os depoimentos coerentes e as certezas incontestáveis. Assim, se documentos que comprovam a idéia de Quain estar contaminado por uma doença contagiosa, como cartas e depoimentos de cientistas, são colocados lado a lado àqueles que negam a patologia ou a relativizam, a estratégia aparece também como uma forma de desnudamento do ato de fingir, pois evidencia a ação do imaginário, o que pode ser observado no trecho abaixo:

*Prezada dona Heloísa,
 “Estou morrendo de uma doença contagiosa. A senhora receberá esta carta depois de minha morte. A carta deve ser desinfetada. (CARVALHO, 2002, p.22)
 Segundo os índios, o etnólogo não mostrava nenhum sintoma de doença física. A prostração era psicológica e já se prolongava por dias, desde que recebera a última correspondência de casa. (CARVALHO, 2002, p.23)*

O mundo representado não é o mundo dado, mas pode ser entendido como se fosse. Como afirma Iser, o fato de desnudar o ato de fingir evidencia que o mundo organizado no texto é apresentado entre parênteses. Isso significa que todos os critérios naturais quanto a esse mundo representado estão suspensos e outros objetivos passam a definir as relações estabelecidas entre os fatos e os personagens. Esse é também um traço que afasta **Nove Noites** do romance-reportagem ou do documental. Nesse gênero, o mundo é freqüentemente organizado a partir dos critérios naturais: o narrador se apresenta em terceira pessoa ou como observador à distância, os fatos freqüentemente se organizam em ordem cronológica e não se revela a noção de totalidade dos episódios. Estes são o alvo do texto e vão sendo encenados diante do leitor. Diferentemente, em **Nove Noites**, os relatos assumem o papel principal, o que implica que o mundo aí posto não é um objeto graças a si mesmo, mas é objeto de uma enunciação. A realidade repetida no texto é ofuscada por estar posta entre parênteses, isto é, por ser apresentada como uma percepção.

Outra característica desse tipo de relato, segundo Iser, é o aspecto de totalidade ser sempre assinalado, o que não é possível na realidade. Esse é um traço perceptível no romance em questão. Tanto no depoimento de Perna quanto no do jornalista, às primeiras informações, o leitor toma conhecimento de todo o conflito que aparentemente seria o responsável pelo romance, além de ser alertado de que não encontrará o sentido e a verdade que busca ao ler o texto. Buell Quain, um antropólogo americano suicidou-se entre os índios Krahô, em 2 de agosto de 1939, sem que ninguém tivesse descoberto e/ou possa descobrir o motivo do

incidente. Tal estratégia é também considerada uma forma de apontar para o caráter ficcional do discurso.

Essa noção de totalidade é aspecto não natural, pois não existe no mundo empírico. Portanto, para Iser, é uma característica da ficção que destaca sua função de uso, ou seja, a utilidade para a qual o mundo real é tomado pelo imaginário para compor uma ficção. Nesse romance, o mundo montado através do quebra-cabeça não se sujeita apenas à função designativa, não se revela apenas como exemplificação de uma realidade empírica, mediante a forma de um mundo determinado.

O universo relatado se caracteriza *como se fosse* um mundo real e desse modo se envolve em duas situações. A primeira se refere ao fato de o ato de remissão ter o poder de ser algo perceptível, o que é também uma característica do fingir. A segunda diz respeito à intenção, à finalidade, que se esboça pelo ato remissivo. Tal intenção está relacionada ao fato de o mundo do *como se* poder ser transgredido a partir de atividades que são por ele orientadas. Isto é, como não é uma experiência ou vivência, mas uma representação, tal mundo provoca uma impressão afetiva nos receptores. Essa reação do leitor é fruto da estimulação de seu imaginário, ainda que este seja dirigido pelo texto, já que está preso aos elementos que o determinam e estruturam. Assim o próprio ato de representação sofre uma transgressão, na medida em que o leitor preenche de vida o mundo do texto e assim mantém contato com o mundo irreal.

Nove noites convida o leitor a entrar nesse jogo de imaginários ao ser estruturado a partir da composição de relatos e testemunhos que vão se revelando como uma construção que envolve real, imaginário e fictício. A presença de dois narradores que contam a mesma história e a reprodução dos documentos pesquisados estimula o leitor a se sentir no direito de compor sua versão. O texto oferece a ele mais elementos que aos narradores, pois estes não só voltam ao passado para recuperar fatos memorialísticos ou não, mas os atualizam, inserindo-os no tempo da enunciação. Essa atualização, traço do ficcional, é um dos efeitos de sentido gerado pelo fato de a narrativa ser estruturada através do processo de enunciação e constituir-se como um recurso de sedução do leitor.

Por outro lado, o fato de Manoel Perna e o jornalista assumirem a postura de leitores do mundo e intérpretes de relatos e documentos é também uma forma de desnudamento do ato de fingir. O engenheiro toma os fatos que envolvem a vida de Quain para se redimir com o misterioso leitor da carta testamento. O jornalista retoma a mesma história para, entre outras coisas, falar de si mesmo e de seu trabalho como jornalista. Por conseguinte, ambos os discursos parecem assumir direções diferentes. Portanto, o mundo descrito por Manoel Perna

e pelo jornalista não seria idêntico ao mundo empírico, pois a intencionalidade e o relacionamento que constituem a base de sua organização não são qualidades dos fatos retomados da realidade.

Dotado dessas informações, o leitor percebe o mundo do texto como analogia ou reflexo do mundo real, exemplificação produzida pelo ato de fingir. O leitor observa que a intenção através da qual os fatos são recolhidos e combinados revela que a realidade foi tomada a partir de uma ótica que não lhe pertence. Por essa razão, esses fatos podem ser vistos de forma diversa do que são, ou seja, como irrealidade, o que não impede que eles sejam também vistos como espelho da realidade. Para Iser, uma das funções de uso produzidas pelo *como se* é causar reações sobre o mundo empírico.

Dentre as diversas funções apontadas por **Nove Noites**, uma delas leva o leitor a refletir sobre o universo do jornalismo, cuja essência é a palavra, a linguagem, a escrita. Certamente é uma escrita que vai além da frase e do texto, se considerarmos a concepção de Ducrot (1983), pois é comunicação. Como discurso, sua produção está sujeita às mesmas condições que qualquer outro enunciado, depende da enunciação. Por isso pode ser relacionado à concepção de Blanchot, para quem o discurso é produção que recorre à palavra para mostrar que a palavra não basta, pois quem se dispõe a escrever um texto ou um livro não sabe aonde vai chegar. Se isso é verdade, podemos considerar que a relação entre o jornalístico e o literário é muito mais íntima do que se pensa. Bernardo Carvalho trabalha sob essa perspectiva e mostra através de **Nove Noites** que, se existe diferença, essa consiste em o texto literário ser capaz de confessar sua fragilidade e impossibilidade de fazer afirmações, isto é, de se reconhecer ficção.

Diante disso, o autor joga com o leitor, colocando à sua disposição um texto que, pretende antes de qualquer coisa chocá-lo, despertar-lhe a atenção para a capacidade de dissimulação da linguagem. Em relação a **O Medo de Sade**, seu quinto livro, publicado em 2000, Bernardo Carvalho explica:

*foi um livro de encomenda: escrever um romance policial, cujo personagem principal era um dos grandes nomes da literatura. Mas não é um romance policial e o Sade não aparece em momento algum. É apenas uma sombra na primeira parte. Não tem Sade e não é um romance policial. Então, comecei a jogar com isso, a fazer uma literatura do contra. O negócio do jogo está em tudo o que eu faço (CARVALHO, **Paiol Literário**. 2007).*

Nove Noites está em sintonia com essa postura. É um jogo em que o curinga é a inacessibilidade da linguagem e também da língua, já que um dos conflitos consiste na dificuldade de Manoel Perna lidar com o inglês e as traduções do Prof. Pessoa. A tentativa de

interação entre locutor e alocutário, como já vimos, é uma situação que se repete, estimulando a reação do leitor, em um processo que Iser chamou de pragmatização do imaginário.

Para Bernardo Carvalho toda expressão verbal cria a expectativa de um sentido constante, pois tudo que é dito significa algo. Todavia, ao considerar que quem deseja compreender a língua deva compreender mais do que a língua (ISER, 1983:370), o autor chama atenção para o fato de o sentido do texto ser uma pragmatização do imaginário do leitor e não algo inscrito no texto ou que lhe pertença como sua razão final.

Nesse sentido, a semantização produz, do lado dos receptores, o mesmo processo de tradução que o fictício efetua no lado dos produtores. Se o fictício é a tradução do imaginário na configuração concreta para o fim de uso, a semantização é a tradução de um acontecimento experimentado na compreensão do produzido. [...] O texto ficcional teria uma compreensão estreita desta dimensão se as operações de semantização inevitáveis dos receptores já conduzissem a interpolar no texto o sentido, como se ele fosse sua razão constitutiva originária. (ISER, 1983 p. 409)

Percebe-se que a função do imaginário no processo de produção do texto, especificamente do relato, é digna de nota. O imaginário foi concebido por longo tempo como aquilo que existe apenas como produto da imaginação, como uma faculdade criativa do pensamento cuja função seria produzir representações de objetos existentes, portanto, não teria função cognitiva. Tal concepção talvez tenha sido responsável pela relação do homem com o imaginário ou com a imaginação sempre ter tido uma conotação um pouco negativa.

Costa Lima (1984)³⁴ analisa diversas produções artísticas e críticas do Renascimento ao Romantismo e Realismo e observa que muitos artifícios e estratégias utilizados para a estruturação do texto literário tinham como objetivo negar a interferência do imaginário na composição. Dentre essas artimanhas estariam a ênfase na subjetividade, demonstrada através do interesse pela epistolografia, pela autobiografia, pela popularidade das experiências religiosas pessoais e pelo aparecimento dos heróis singulares da épica tardia e das formas satíricas, entre outros. A verdade era vista, nesse contexto, como relativa e dependente do “eu” ser ou não enganador. Por isso, para que fosse reconhecida, teria que estar subordinada à razão, instrumento de resgate da verdade contida nos fatos. Nesse período, o discurso da história distanciava-se do discurso da retórica, que estava, de forma negativa, reservado às belas-letas. A isso se somava a classe social a que pertencia o indivíduo; a verdade do discurso se apoiava na capacidade de dominar a eloquência, o que significava falar e escrever bem, talento dos que pertenciam à elite.

³⁴ Luiz Costa Lima, professor de Literatura Comparada na Universidade Católica do Rio de Janeiro, é um teórico da literatura. Estudioso da *mimesis* é autor de vários livros, sendo o mais recente **História. Ficção: Literatura**.

Outro recurso apontado por Costa Lima (1984) como forma de controle do imaginário é o princípio de verossimilhança que surge da preocupação de diminuir o abismo existente entre os propugnadores da *imitatio* e da Poética. A verossimilhança implica a sujeição do poético a princípios coerentes com a realidade, portanto se tornou a mola propulsora da credibilidade. O nacionalismo é também apontado como um princípio defensivo já que, por sua representação política, não pode admitir a presença da imaginação. A esse recurso apega-se o Romantismo, que considerava o imaginário responsável pelos desregramentos dos jovens e ingênuos. Fruto da adolescência, se despertado no adulto, a imaginação provocaria reprovação e exigiria cautela. Para analisar o ficcional no Realismo, esse autor retoma o conceito de *mimesis*: “*o decisivo na constituição da mimesis é a produção de uma encenação que menos repete um modelo do que implica a organização de uma resposta ao mesmo*”. (COSTA LIMA, 1984:65) Essa técnica não deixa de ser, para ele, uma negação do imaginário como elemento de composição.

A partir daí, pode-se acreditar que o veto ao imaginário consiste, de certa forma, em rejeição à ficção por se acreditar que tal discurso não é confiável. Podemos concluir que negar a ficção significa não aceitar que o imaginário seja um elemento estruturador do discurso. A esse respeito, Iser, ao analisar as teorias em que se apóiam os críticos literários, comenta que a ficção é a configuração apta para o uso do imaginário.

A ficção é também uma configuração do imaginário na medida em que, em geral, ela sempre se revela como tal. Ela provém do ato de ultrapassar as fronteiras existentes entre o imaginário e o real. Por sua boa forma, ela adquire predicados de realidade, enquanto pela elucidação de seu caráter de ficção, guarda os predicados do imaginário. Nela, o real e o imaginário se entrelaçam de tal modo que se estabelecem as condições para a imprescindibilidade constante da interpretação.
(ISER, 1983, p. 379)

Para esse autor, o imaginário não é de natureza semântica, pois o sentido se torna sentido pelo seu caráter de precisão, enquanto o imaginário tem um caráter difuso, informe, fluido e abre possibilidade para a diversidade de configurações. É nesse sentido que o imaginário é visto, por ele, como típico do discurso literário. Este não se deixa determinar como uma correspondência contrafactual da realidade existente, já que, como vimos, o que por ele se representa tem apenas a qualidade de *como se*.

Iser destaca também o fato de a figuração do imaginário — assim como a da ficção — impor a necessidade da interpretação, cujo objetivo é abolir o abismo existente entre a dimensão do imaginário e a da semântica. Através da interpretação, será evidenciada a estrutura do duplo sentido, já que aquilo que a ficção representa não é o que é manifestado

pelo verbal, que se estrutura *como se fosse*, precisando, portanto, ser desvelado. Esse processo de desvelamento consiste então em transpassar a dimensão semântica para se atingir a dimensão do imaginário, considerada pelo autor a última dimensão do texto.

A partir disso, Iser destaca a diferença entre recepção e interpretação. A primeira consiste em um processo de experimentação da configuração do imaginário projetado no texto. À segunda, cabe a função de converter esse objeto imaginário em uma dimensão semantizada. Por isso, a recepção está mais próxima da experiência do imaginário e pode inclusive ser objeto da interpretação.

Pode-se perceber que, ainda que Iser (1983) discuta a relação do imaginário apenas com o texto ficcional, não se pode desconsiderar que suas conclusões não possam ser estendidas a qualquer discurso. Como ele mesmo afirma, toda expressão verbal cria a expectativa de sentido e, em qualquer situação que a língua seja usada como instrumento de comunicação, é preciso que o ouvinte ou leitor a ultrapasse para ter uma compreensão mais profunda dos fatos.

Portanto, mesmo em relação ao discurso informativo, a semantização torna-se necessária, já que esse processo é imprescindível para a compreensão. Se, como afirma Iser, a semantização e os atos de doação de sentido são resultantes da tensão que se apossa do interlocutor do discurso, em virtude do caráter de acontecimento do imaginário, o sentido não estaria no texto, ou no discurso, mas em uma operação inevitável de tradução, provocada e tornada necessária pela força de acontecimento da experiência do imaginário.

Isso nos permite inferir que todo discurso é objeto de recepção e de interpretação, o que nos aproxima da visão de Cornelius Castoriadis. Para ele, o imaginário não é um privilégio da ficção; o imaginário é similar a um espaço aberto que, sem indicar limites, permite a invenção do possível como prenúncio de outra realidade. Apenas *porque há imaginação radical e imaginário instituinte, há para nós realidade, e esta realidade*³⁵, afirma o autor.

Bernardo Carvalho, através de **Nove Noites**, destaca a interferência do imaginário na produção do texto, ao estruturar sua narrativa através do processo de enunciação. Em primeiro lugar, tanto Manoel Perna quanto o jornalista se envolvem com o processo de recepção e interpretação de relatos orais e escritos e revelam que a tensão provocada pela necessidade de compreender além da língua os leva a ultrapassar os sistemas de referência.

³⁵ De origem grega, Castoriadis (1922-1997), foi psicanalista, filósofo, pensador político, crítico social, que se dedicou a estudar o imaginário e o socialismo soviético sob diversas perspectivas que eram inspiradas em um projeto de autonomia.

Em segundo plano, como locutores, esses narradores assumem a função de semantizar os acontecimentos. Isto é, configuram o fictício, já que transformam o episódio do suicídio de Buell Quain em pretexto. E assim mostram ao locutário ou leitor que o sentido do texto não passa de uma pragmatização do imaginário e, portanto, não é algo inscrito no próprio texto ou que lhe pertence como uma razão final. Se, como afirma Iser, o imaginário pode se apresentar como a dimensão última do texto, podemos concluir que **Nove Noites** se insere no conceito de obra aberta de Umberto Eco, já que abrir possibilidades para a imaginação do leitor faz parte da intencionalidade do autor.

O romance focaliza a intenção de um jornalista de mostrar o quão tênue é a linha que separa o relato da ficção do relato jornalístico ou informativo, já que o imaginário é matéria prima de ambos. Para ele, a verdade, seja ela textual seja extratextual, não pode ser apreendida, pois é uma construção do discurso e, portanto, sofre a interferência do imaginário. Isso não implica afirmar que o texto ficcional seja jornalístico e vice-versa, como já vimos, mas aponta para o fato de que a diferença entre eles está na intencionalidade com que é produzido.

Nesse sentido, **Nove Noites** é inovador, pois se contrapõe a uma concepção aceita pelo senso comum em relação a jornalismo e literatura, mostrando que ambos são discurso e como tal são produzidos a partir da interação dos mesmos elementos: realidade e imaginação. Reforça a idéia de que não há marcas específicas no texto que o identifiquem como verdade ou como mentira, de que existe uma distância entre fatos e versões, entre experiência e relato e que, se isso vale para o texto ficcional, vale também para o informativo.

Isso implica aceitar que o discurso é uma troca de palavras feita através de esforços cooperativos. Cada participante, afirma Grice (1975), reconhece em si e nos demais um propósito ou um conjunto de propósitos comuns, que seguem uma direção mutuamente aceita. Nesse contexto, a enunciação assume mais importância que o enunciado, pois este está ligado à historicidade do que se produz e não tem relação com a indeterminação lingüística porque cabe a ele conferir certa estabilidade ao que se fala ou escreve.

Por outro lado, a enunciação está inserida no turbilhão da atividade lingüística e permite não só a descrição do discurso de uma pessoa, indicando o que ela proferiu, mas também, e principalmente, em que nível o dito foi proferido, o que estimula a percepção dos níveis de significação implícitos ao sentido explícito. Sob esse ponto de vista, a enunciação pode ser considerada uma das artimanhas mais importantes utilizadas por **Nove Noites**. Essa estratégia abre espaço para a multiplicidade de significações fundamentada nas intenções comunicativas percebidas através da atividade inter-individual realizada no discurso.

Não se pode negar que Bernardo Carvalho destaca a pluralidade de sentidos como uma marca do discurso literário, mas é fato também que chama atenção para a interferência do imaginário como ato inerente à linguagem, ao focalizar a ação dos interlocutores uns sobre os outros. Talvez seja esse um importante aspecto a que aponta a obra desse autor, considerada por alguns críticos como niilista porque “*retira a nobreza que existia em nossa literatura*” (ALMEIDA, 2004). De fato, esse romance dessacraliza a arte ao jogar com os artifícios mais banais da língua cotidiana.

Nove Noites tem sido lido como uma crítica ao paternalismo cultural brasileiro, como “*uma mistura bizarra de impulsos homossexuais reprimidos e de tendências autodestrutivas*”,(ALMEIDA,2004) como um quiproquó metódico em que *a própria “experiência do real pelo autor — ou melhor, a que ele afirma como tal — é explicitamente submetida ao reexame pela lente da arte*”(AUGUSTO, 2004), como espaço da morte, da idéia de finitude, de impossibilidade, de imponderabilidade que a morte carrega consigo e que se revela nos narradores, nos personagens, nos espaços e na linguagem,(BARCELOS, 2008) entre outras interpretações.

Pode ser lido igualmente como um estímulo à reflexão sobre a postura equivocada da crítica contemporânea que valoriza mais a arte como um conceito ou como uma forma de recepção do que como uma produção intencional do artista, da mão que escreve. Pode ser lido como um jogo em que o ato de fala é um recurso traiçoeiro e a palavra, um curinga que assume vários sentidos, dependendo da seqüência em que se insere. Pode ser lido como uma tentativa do eu de se apegar à palavra para encobrir sua fragilidade, sua necessidade de encontrar uma verdade capaz de garantir sua sustentabilidade. Pode ser lido como um relato que, ao contrário de levar o leitor a acreditar nele, denuncia seu artifício de história inventada. Pode ser lido como “*um labirinto cujas paredes são feitas de pura linguagem*” (COUTO, 1998). Pode ser lido como um artifício para atingir o leitor, jogar com ele, manter com ele uma parceria para testar/desafiar sua perspicácia. Pode ser lido como uma paranóia *em que aquele que procura um sentido, e não o acha, cria o seu próprio, tornando-se autor do mundo.* (CARVALHO, 1998)

[...] *a construção de uma sedução permanente porém jamais realizável, virtual* [...] (CARVALHO, 1998,p.97)

4 COMO SE FOSSE POSFÁCIO

Bernardo Carvalho nasceu no Rio de Janeiro, em 1960, em São Paulo, tornou-se um jornalista conhecido. Atuou em Nova York e Paris como repórter, editor e correspondente da **Folha de S. Paulo**, função que abandonou recentemente por temer interferência em sua produção literária. Apesar da pouca distância percorrida, tem nove livros publicados. A sua estréia na literatura aconteceu em 1993, com o livro de contos **Aberração**.

Sua carreira veio se firmando em um crescendo até **Nove Noites** (2002), seu romance mais bem elaborado. O livro recebeu o Prêmio Portugal Telecom de Literatura e colocou o escritor entre os grandes autores nacionais. Em 2003, ele lançou **Mongólia**, outro romance em que exercita uma característica marcante de seu trabalho: a impossibilidade de explicitar fronteiras através da linguagem. **Mongólia** foi premiado pela Associação Paulista dos Críticos de Arte, na categoria romance e recebeu o prêmio Jabuti em 2004.

Além desses foram publicados pela Companhia das Letras **Medo de Sade** (2000), **As Iniciais** (1999), **Teatro** (1998), **Os Bêbados e os Sonâmbulos** (1996), **Onze** (1995), **O Mundo fora dos Eixos – Crônicas, Resenhas e Ficções** (2005), **O Sol Se Põe em São Paulo** (2007), romance. Atualmente trabalha em outro romance cujo cenário será a Rússia.

Como afirma em uma entrevista ao Paiol Literário,³⁶ em seu primeiro livro de contos, Bernardo Carvalho já revela seu jeito de escrever. As onze narrativas apresentam-se como relato cujo narrador reproduz a experiência de alguém a que teve acesso através de um imprevisto: uma carta, uma fotografia, um encontro inesperado. Apenas um apresenta o ponto de vista narrativo em terceira pessoa. Todos os outros, inclusive os seus romances, são estruturados em primeira pessoa. Nesses contos aparecem também outros recursos que são aperfeiçoados em **Nove Noites**, mas que nem por isso perdem a importância, tais como a interlocução, a repetição de frases feitas, o freqüente uso dos pronomes demonstrativos e dos indefinidos, a ausência de nomes próprios, inclusive dos narradores.

Temas como morte, assassinato e suicídio, homossexualismo, memórias da infância, conflitos familiares, história de frustração amorosa, paranóia, mania de perseguição, suspeitas e desconfianças aparecem em **Aberração** e são recorrentes em sua obra. O discurso metalingüístico, que antecipa de forma criativa as artimanhas que compõem **Nove Noites**, é destacado principalmente em dois contos: “O Arquiteto” e “Uma civilização”.

³⁶ PAIOL Literário - Racunho o Jornal de Literatura no Brasil, 2007.

No primeiro, um arquiteto que teria projetado uma cidade analisa a reação das pessoas em relação a sua obra e comenta a tendência dos moradores de valorizar, de divinizar a sua obra e a incoerência desse comportamento. Como projetista, o narrador sabe que, na verdade, foi inspirado por um banheiro. Enquanto tentava resolver uma prisão de ventre, ele observou o desenho da cerâmica que cobria o chão e imaginou que aquelas formas poderiam ser usadas para compor uma urbanização. *Ninguém reconhece também nesses imensos edifícios as formas de um banheiro.* (CARVALHO, 1993, p. 45)

Tanto o conto quanto seu título apontam para a postura de Bernardo Carvalho em relação à literatura. A dessacralização da criação artística como algo funcional que, segundo o autor, vem sendo cultivada durante séculos é uma marca da arte contemporânea. Ele acredita que a arte literária sempre esteve a serviço de uma ideologia ou de um grupo religioso ou político. No feudalismo, a arte funcionava para a Igreja, com representações de coisas que servissem para a prática religiosa, em outros momentos esteve submetida às ideologias ou interesses de uma classe social ou de um estado nacional autoritário. Essas situações de alguma forma enaltecem a arte que causa reações positivas nas sociedades, tais como a contemporânea que, movida pelo capitalismo, vê na literatura uma forma de alimentar o mercado financeiro. Para ele, no entanto a literatura não pode ser funcional.

A idéia de que a literatura não serve para nada surgiu na modernidade; e a considero muito importante. É uma idéia política. É essa idéia que vai fazer a literatura de verdade sobreviver. A literatura que serve para alguma coisa é a que o mercado quer. Se vivêssemos na Idade Média, a literatura serviria para a Igreja. Se vivêssemos num país comunista, faríamos literatura oficial. Não servir para nada é um negócio radical e muito importante; permite que se faça uma literatura de ruptura, que não obedece a demandas preexistentes; cria uma nova demanda. Não é o novo pelo novo. Não é isso. É criar um mundo que ainda não existe. Criar uma vontade nas pessoas que elas ainda não têm. Isso é genial. É uma oferta para ver se germina. É lógico que eu acho que a literatura serve para alguma coisa. Mas preciso manter esta idéia, porque é uma idéia política, de resistência: literatura não serve para nada mesmo. Mas eu vou continuar fazendo. A ilusão de que não tem função é superimportante. Para mim, é fundamental; me dá um alento; me deixa respirar.(CARVALHO, 2008)

Esta é uma das marcas que se percebe na obra de Bernardo Carvalho: há deliberação, direcionamento e intencionalidade de mostrar que a narrativa não tem um função social, pois nada mais é que um jogo de palavras. E isso é feito principalmente através da escolha do foco narrativo. O processo de enunciação, a interlocução e a estratégia de colocar sempre o

narrador como alguém que reproduz relatos enfatizam a importância da linguagem em detrimento da reprodução do fato. Este está sempre em segundo plano, pois o texto não se propõe a representar uma cena, mas a compor um enunciado com todas as fragilidades que envolvem a sua produção. Nisso consiste o jogo a que se refere o autor. Sua literatura é, como o próprio título da coletânea de contos sugere, uma aberração porque se estrutura através de inversões, que aparentemente são uma desordem na composição, mas na verdade são apenas uma forma de quebrar a monotonia, de esconder imperfeições, de confundir o leitor.

Assim como a cidade de “O Arquiteto” que nasceu da banalidade da observação de um banheiro, os livros de Bernardo Carvalho surgem de situações do cotidiano, como a leitura de um artigo em um jornal, que são transformadas, alteradas através do discurso de forma a abrir várias possibilidades para a imaginação. O banheiro transforma-se em uma cidade onde muitos vivem felizes ou não, trabalhando ou não, enfim em um espaço que funciona como cidade, mas há um buraco na mata que poucos descobrem. De vez em quando, alguém, no conto, sempre uma mulher, entra no buraco, acreditando que aquilo é uma saída e se perde para sempre.

As narrativas de Bernardo criam um espaço em que os leitores transitam, convivendo com as personagens, envolvendo-se na trama até o momento que descobrem um ponto cego e percebem que dali não há saídas, não há respostas, que aquilo é um jogo. O contato com esse ponto cego pode acarretar a destruição de toda a trama e é essa a intenção do autor. Nisso consiste a literatura, como afirma ele: *alguém (o leitor) caminhar com uma lanterna entre as moitas, buscando alguma coisa [...] na direção de um ponto que, arquetonicamente, nunca consegui resolver* (1993:49).

Afirma ainda o narrador de “O Arquiteto”:

Já disse que a culpa é minha, por ter deixado aqueles pontos cegos. Nunca imaginei que alguém pudesse ver num ponto cego. Mas elas viram. Só que não entenderam que era apenas uma marca, que revelava toda a fragilidade da cidade. Acharam que era uma saída. Mas era toda a fragilidade.
(CARVALHO,1993, p.54)

O ponto cego dos textos de Bernardo Carvalho está na linguagem que permite ao autor, a partir de uma frase, levar o leitor a pensar, estimulando sua imaginação para que ele crie um mundo que pode ser desdobrado em vários, um mundo em que as peças que o compõem aceitam ser encaixadas de várias formas nas mais diversas posições. Isto é, o ponto cego é a palavra que guarda sempre algo recôndito, que não pode ser decifrado.

No conto “Uma civilização”, o narrador relata a descoberta de uma civilização antiga, destruída no meio de uma mata, da qual restaram apenas alguns sinais em pedra que indicavam a existência de uma escrita. Grupos de lingüistas trabalham na tentativa de decifrar essa linguagem. E como não poderia deixar de ser, quando se trata de Bernardo Carvalho, descobriram que as letras podiam ser trocadas de posição e a cada composição apareciam novas possibilidades de interpretação. Depois de longo debate entre os grupos, afirma o narrador:

É este o pomo da discórdia. Chegamos a um beco sem saída porque nossos cientistas se reuniram basicamente em dois grupos com posições radicalmente opostas e cujo desenlace eu temo não poder lhes apresentar tão cedo. Hoje, neste momento em que me dirijo aos senhores, eles estão reunidos, cada qual com o seu respectivo grupo, planejando uma forma de destruir para sempre a versão dos oponentes. Não vai sobrar muita coisa. Talvez não sobre nada. Todo o drama da nossa humanidade hoje é sem dúvida, que não poderemos resolver nunca. É por isso que somos humanos. (1993:144)

Essa visão é o ponto de partida das obras de Bernardo Carvalho. Ele trabalha com a frase para que essa seja sempre uma nova pista, para que remeta o leitor a outra direção até perceber que o sentido é uma miragem, até perceber que ao se dispor a ler um texto está se tornando parceiro de um jogo em que deve se valer, sobretudo do imaginário. A linguagem é recurso de sedução. E se há sedução é porque há alguém para ser seduzido e esse é o leitor. O trabalho de Bernardo explicita essa tática de forma realista a tal ponto que choca quem acredita que a literatura é fruto de um talento nato e irresistível, cuja função é ser nobre. Sob a ótica desse autor essa arte é uma forma de interlocução direta em que tanto narrador quanto leitor participam da criação.

*É importante que o leitor participe de forma ativa da leitura, que seja empurrado para dentro do texto não de maneira meramente passiva, queria deixar isso claro. Então, o jogo em meus livros é importante. Tem a função de cooptar o leitor, de fazê-lo ter uma participação ativa no livro.*³⁷

Em **Teatro**, o narrador, que é também leitor, comentando a estratégia de sedução do texto, sugere que o autor nutre uma obsessão por manter a ameaça e a mágica do próprio desaparecimento junto aos fãs de seus filmes, pois essa era uma forma de despertar o desejo. Nesse romance, duas histórias se entrelaçam através da busca paranóica pelo sentido, pelo desejo de esclarecer o mistério que envolve o desaparecimento de um astro de filmes pornô e de um político. Em meio às mais inusitadas e contraditórias versões dos fatos que envolvem

³⁷ PAIOL Literário - Racunho o Jornal de Literatura no Brasil, 2007.

os episódios, o narrador e autor da história, possivelmente um policial louco, assume a postura do leitor ideal de Bernardo Carvalho:

Eu oscilava entre o mercenário, ao me surpreender de boca aberta ouvindo suas histórias, quando voltava à realidade graças à perspectiva financeira da minha missão, sem dúvida das mais escusas, e o crédulo, ao ser carregado pelo que ele contava para dentro de um mundo que, se tinha contradições, eu lhes dava outro nome, menos gritante, antes mesmo de chegar a vê-las. (CARVALHO, 1998, p. 113)

Bernardo critica o fato de a literatura contemporânea estar a serviço do mercado. Considera que isso não só inibe o artista, mas também massifica a arte que deve ser moldada conforme o gosto de quem domina a rede editorial. Todavia sua escrita está inserida em um contexto que a influencia inteiramente; afinal seu alvo é o leitor, e a interação com ele é feita através do mercado que não deixa de ser uma resposta do leitor. O autor reconhece que **O sol se põe em São Paulo** foi escrito como uma resposta aos leitores de **Nove Noites** e **Mongólia**, principalmente àqueles que ao descobrirem o ponto cego, tentaram entrar no buraco buscando uma saída.

*Escrevi **O sol se põe em São Paulo** como reação à recepção a **Nove noites** e **Mongólia**. **Nove noites** é baseado na história real de um antropólogo americano que se matou no Brasil entre os índios, em 1939, quando tinha 27 anos. O livro foi construído a partir desse dado, mas não é um livro sobre história real. Quando eu o escrevi, tinha escrito uns livros esquisitos, que não vendiam, que as pessoas não gostavam. Então, eu fiquei irritado e entendi o que as pessoas queriam: história real, livro baseado em história real. Pensei: "se é isso que eles querem, é isso que eu vou fazer". Mas resolvi fazer algo perverso para enganar o leitor, criar uma armadilha. O leitor acha que está lendo uma história real, mas é tudo mentira. Tinha foto, autobiografia, etc. E não é que funcionou. (CARVALHO, Paiol Literário, 2008)*

A concepção de literatura de Bernardo Carvalho se coaduna com a impressão de Pascoal Farinaccio sobre os romances contemporâneos. Para ele, essas narrativas comportam uma natureza específica que as distingue: não estão obcecadas em dignificar mundos, em descrever adequadamente a realidade, em prescrever um comportamento ou elaborar um sentido que explique ou justifique o mundo exterior. Esses textos sequer reivindicam para si a fidelidade a qualquer referente preexistente. Concebem a representação literária como uma *encenação* de um mundo imaginário, pois este se apresenta *em um palco artificial em que luzes e sombras são lançadas pelo escritor segundo critérios particulares*. (2004:11) E como só existe espetáculo se houver platéia, nos contos e romances de Bernardo Carvalho, o leitor é peça importante inclusive na estruturação do texto, o que é enfatizado pelo processo de

enunciação.

Nove Noites é um romance adequado para se analisar essa concepção de literatura, que certamente interfere não só na estruturação da narrativa, mas também na escolha dos temas abordados. É possível discutir através dessa leitura dentre outros aspectos a formação do sujeito, a questão da identidade, a relação entre fato e relato, entre memória e imaginação, entre o literário e o não literário, tudo isso sob a ótica de que a linguagem envolve simulação e máscaras, pois é parte de um jogo. Enfim, minha escolha por **Nove Noites** se justifica por esse romance discutir não só temas relacionados à contemporaneidade, mas também se estruturar de forma a apontar questões, tais como as de gênero textual, ponto de vista do narrador e principalmente o caráter polêmico que envolve a linguagem: se, por um lado a palavra se revela incapaz de reproduzir os fatos e de dar sustentabilidade ao homem, por outro é expert em seduzi-lo.

REFERÊNCIAS

- ALMEIDA, Martim Vasques da Cunha d'Eça e. **A arte da fuga**. Disponível em: <<http://www.midiasemmascara.com.br/colunistas.php?aid=32>> Acesso em: 10 mar. 2004
- AUGUSTO, Daniel. **Um quiproquó metódico: os romances de Bernardo Carvalho, NOVA FICÇÃO**. Disponível em <<http://p.php.uol.com.br/tropico/html/index.shl>> Acesso em: 06 jun.2004
- AUSTIN, J. L. **Quando dizer é fazer: palavras e ação**. Trad. Danilo Marcondes de Souza Filho, Porto Alegre: Artes Médicas, 1990.
- AUTHIER-REVUZ, J. Heterogeneidade enunciativa. **Cadernos de Estudos Lingüísticos**, n.19. Campinas: UNICMAP/IEL, jul. /dez, 1990.
- BALLONE, Geraldo J. **O Indivíduo, o Ser Humano e a Pessoa** - 2001. Disponível em:<<http://gballone.sites.uol.com.br/voce/pessoa.html>> Acesso em: 05 maio 2008.
- BAKHTIN, M. Interação Verbal In: **Marxismo e filosofia da Linguagem**. 6. ed. São Paulo: Hucitec, 1992.
- BARCELOS, Janaina Dias. **Morte e narração em nove noites, de Bernardo Carvalho** Disponível em: <http://www.fluxos.com/izabela/NUCLEO_PUBLICACAO/tecer/TEXTOS_TECER0/IMGS/PDFS/MORTE_JANAINA.pdf> Acesso em: 26 maio 2008.
- BENEDICT, Ruty. Disponível em: <http://en.wikipedia.org/wiki/Ruth_Benedict_-_> Acesso em: 12 out. 2007.
- BENEDICT, Ruty. Disponível em: <http://en.wikipedia.org/wiki/Ruth_Benedict_-_> Acesso em: 12 out. 2007.
- BENJAMIM, Walter. **Magia e técnica, arte e política: ensaios sobre literatura e história**. São Paulo: Brasiliense, 1985. p. 202-203.
- BENVENISTE, Émile. **Problemas de lingüística geral I** Trad. Maria da Glória Novak e Maria Luisa Neri. 5ª ed. Campinas, S.P. Pontes Editora, 2005.

BENVENISTE, Émile. **Problemas de lingüística geral II**. Trad. Eduardo Guimarães 2ª ed. Campinas, S. P., Pontes Editores, 2006.

BIANCHIN, NEILA T. ROSO. **Romance-reportagem**: onde a semelhança não é mera coincidência. Florianópolis: Ed. Da UFSC, 1997.

BLANCHOT, Maurice. **O livro por vir**. Trad. Leyla Perrone-Moisés. São Paulo: Martins Fontes, 2005.

BLANCHOT, Maurice. **A parte do fogo**. Trad. Ana Maria Scherer. Rio de Janeiro: Rocco, 1997

BOAS, Franz. **Biografias**. Disponível em:
<http://www.netsaber.com.br/biografias/ver_biografia_c_2021.html> Acesso em: 12 OUT. 2008.

CASTRO Sandra de Pádua. *O imaginário na construção da realidade e do texto ficcional*. **TXT: Leituras transdisciplinares de telas e textos** Disponível em
<<http://www.letas.ufmg.br/atelaetexto/revistatxt5/sandraartigo.html>>
Acesso em: 20 mar. 2008.

CARVALHO, Bernardo. **Nove Noites**. 2 ed. São Paulo: Companhia das Letras, 2002.

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

CARVALHO, Bernardo. **Aberração**. São Paulo: Companhia das Letras, 1993.

CARVALHO, Bernardo. **Mongólia**. São Paulo: Companhia das Letras, 2003.

CARVALHO, Bernardo. **Medo de Sade**. São Paulo: Companhia das Letras, 2000.

CARVALHO, Bernardo. **Onze**, São Paulo: Companhia das Letras, 2005.

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

CARVALHO, Bernardo. **O Sol se põe em São Paulo**. São Paulo. Companhia das Letras, 2007.

CARVALHO, Bernardo. **Entrevista concedida ao Paiol Literário**. 2007. Rascunho o jornal de Literatura do Brasil. Disponível em:
<http://rascunho.rpc.com.br/index.php?ras=secao.php&modelo=2&secao=45&lista=0&subsecao=0&ordem=1504> Acesso em: 12 out. 2008.

CHARAUDEAU, P. Uma teoria dos sujeitos na linguagem. In: MARI, H. *et al.* **Análise do discurso: fundamentos e práticas**. Belo Horizonte: FALE/UFMG, 2001, p.23-38.

CHAUÍ, Marilena de Souza. A destruição da subjetividade na filosofia contemporânea In: **Jornal de Psicanálise**. São Paulo, ano 8, n.20, 1976, p.29-36.

CORREIA, Mariza. **Traficantes do excêntrico: os antropólogos no Brasil dos anos 30 aos anos 60**. Disponível em:
<http://www.anpocs.org.br/portal/publicacoes/rbcs_00_06/rbcs06_05.htm 10> Acesso em: 10 out. 2007.

COSTA LIMA, Luiz. **O controle do imaginário**. Razão e imaginação no Ocidente. São Paulo: Brasiliense, 1984.

COUTO, José Geraldo, In: CARVALHO, Bernardo. **Teatro**. São Paulo: Companhia das Letras, 1998.

CULLER, Jonathan D. Identidade, Identificação e o Sujeito In: **Teoria literária: uma introdução**. São Paulo: Beca, 1999. p.107-117.

DAVIDSON, D. Actions, raisons et causes, In: **Actions et événements**. Paris: PUF, 1993, p. 15-36.

DELEUZE, Gilles. **Conversações**. Rio de Janeiro: Ed. 34, 1992.

DELEUZE, Gilles. **Lógica do Sentido**. Trad. Luiz Roberto Salinas Fortes. São Paulo: Perspectiva, 2006.

DENSER, Márcia. “Relatório final”, In:VAN STEEN, Edla (org.) **O conto da mulher brasileira**. 3 ed. São Paulo: Global, 2007, p.99.

DUCROT, O. Enunciação. In **Enciclopédia Einaudi -Linguagem e enunciação**. Porto: Imprensa nacional-Casa da Moeda. 1984, p. 368-393.v.2.

DUCROT, Oswald. **O dizer e o dito**. Campinas, SP: Pontes Editores, 1987.

DURAND, Gilbert. **As estruturas antropológicas do imaginário**. São Paulo: Martins Fontes, 1997.

FARINACCIO, Paschoal. **A Questão da Representação e o romance Brasileiro Contemporâneo** (Tese) doutorado em Teoria e História Literária. UNICAMP, 2004.

FOUCAULT, Michel. **A verdade e as formas jurídicas**. 3. ed. Rio de Janeiro: Nau, 2002.

FOUCAULT, Michel. **A arqueologia do saber**. 2. ed. Rio de Janeiro: Forense-Universitária, 1986.

FOUCAULT, Michel. **A Hermenêutica do sujeito**. São Paulo: Martins Fontes, 2004.

FOUCAULT, Michel. O que é um autor? In: **O que é um autor?** 2.ed. Porto: Veja/Passagens, 1995, p.30-71.

FRATESCHI, Yara Vieira. Refração e Iluminação em Bernardo Carvalho In: **NOVOS ESTUDOS, CEBRAP**, n.70, Nov. 2004, p.195-206.

GUATTARI, Félix; ROLNIK, Suely. **Micropolítica: cartografias do desejo**. 6. ed. Petrópolis: Vozes, 2000.

GRICE, Paul. Logic and Conversation, In: P. Cole and J.L. Morgan (eds), **Syntax and Semantics**, New York. Academic Press. 1975, p.41-58. v.3

GRYZINSKI, Vilma, Este é o Homem. Edição especial de **VEJA**, Ed. Abril- Ed.2051, ano 41, n.10, 12 mar.2008.

GHIRALDELLI JR., Paulo, Richard Rorty: A subjetividade contemporânea. **Revista Mente Cérebro & Filosofia**, n.10, s.d.p.41-63.

HEIDEGGER, M. O conceito de tempo. Trad. Marco Aurélio Wer. **Cadernos de Tradução**, n.2, DF/USP, 1997, p.07-70.

ISER, Wolfgang. **O fictício e o imaginário: perspectivas de uma antropologia literária**. Trad. Johannes Krestschmer. Rio de Janeiro: Eduerj, 1996.

ISER, Wolfgang. Problemas da teoria da literatura atual: o imaginário e os conceitos-chaves

da época. Trad. Luiz Costa Lima. In: COSTA LIMA, Luiz. (org.) **Teoria da literatura em suas fontes**. v. II., Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1983, p. 359-383.

ISER, Wolfgang. Os atos de fingir ou O que é fictício no texto ficcional. Trad. Luiz Costa Lima. In: COSTA LIMA, Luiz. **Teoria da literatura em suas fontes**. v. II., Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1983, p.384-416.

KOLECZA, Bertrand. A dedução transcendental da comunicação segundo H. Paul Grice. **Anais de Filosofia**, n.2, p.51-64, jul. 1995.

KOVADLOFF, Santiago. **Acontecer na palavra**. 2005. Disponível em: < http://www.sbpsp.org.br/ide2/entrevistas%5Centrevistas_ide42.html> Acesso em: 24 out. 2008.

LANDES, Ruth. Disponível em: < http://pt.wikipedia.org/wiki/Ruth_Landes. Acesso em: 12 out. 2007.

MAINGUENEAU, D. **Novas Tendências em análise do discurso**. Campinas: Pontes, 1989.

MAINGUENEAU, Dominique. **Pragmática para o discurso literário**. Trad. Marina Appenzeller, São Paulo: Martins Fontes, 1996.

MARI, Hugo. A promessa como ato de fala: suas implicações no discurso “político”. In: GERAES- revista de comunicação social, nº48, julho/97, Publicação do Departamento de Comunicação Social da UFMG.

MARI, Hugo. Atos de Fala: notas sobre origens, fundamentos e estrutura In: MARI, Hugo et al. UNIVERSIDADE FEDERAL DE MINAS GERAIS. Faculdade de Letras. **Análise do discurso: fundamentos e práticas**. Belo Horizonte: UFMG, Faculdade de Letras, 2001. p.93-131.

MARI, Hugo, MENDES, Paulo Henrique. Produção do sentido e leitura: gênero e intencionalidade, In: MARI, Hugo; WALTY, Ivete Lara Camargos, FONSECA, Maria Nazareth Soares (org.). **Ensaio sobre leitura 2**. Belo Horizonte: Ed. PUC Minas, 2007. p. 11-53.

MELLATTI, Julio Cezar. **A Antropologia no Brasil: um Roteiro**. Disponível em: < <http://www.geocities.com/RainForest/Jungle/6885/artigos/a-roteir.htm> > Acesso em: 12 out. 2007.

MELLATTI, Julio Cezar. **Índios e criadores**: a situação dos craôs na área pastoril do Tocantins Disponível em:
< <http://www.geocities.com/RainForest/Jungle/6885/livro67/cria2.htm>> Acesso em: 12 out. 2007.

MOURA, Flávio. *A trama traiçoeira de "Nove Noites"*, Entrevista revista **Trópico - idéias de norte a sul**. Disponível em: <<http://pphp.uol.com.br/tropico/html/textos/1586,1.shl>> Acesso em: 15 maio 2004.

MUZZI, Eliana Scotti. Do enunciado à enunciação: Benveniste, In: **Fundamentos e dimensões da Análise do Discurso**: Belo Horizonte: Carol Borges-Núcleo de Análise do discurso. Fale-UFMG.1999 p.201-208.

NIETZSCHE, Friedrich W. Sobre a Verdade e a Mentira no Sentido Extra-moral (1873) In: **NIETZSCHE**. Os Pensadores. São Paulo: Ed. Nova cultural, 1999, p.53-60.

OLINTO, Antônio. **Jornalismo e Literatura**. Rio de Janeiro: Ediouro, 1968.

PAIOL Literário - Rascunho o Jornal de Literatura no Brasil, 2007. Rascunho>> O jornal de Literatura do Brasil > Disponível em:
<<http://rascunho.rpc.com.br/index.php?ras=secao.php&modelo=2&secao=45&lista=0&subsecao=0&ordem=1504>> **Acesso em: 12/10/2008**

PÉCORA, Alcir. Segredos e distorções. **Folha de São Paulo**, v.1, Disponível em:
<<http://www1.folha.uol.com.br/fsp/resenha/rs0803200312.htm>> Acesso em: 08 mar. 2003.

PÊCHEUX, M. A forma-sujeito do discurso, In: **Semântica e Discurso. Uma crítica à afirmação do óbvio**. Campinas: Editora da UNICAMP, 1988, p.159-185.

PIEKAS, Adriano. *Imaginário X realidade: a representação ficcional no jornalismo* In: **Jornalismo e Literatura**, Observatório da Imprensa - 25/09/2007. Disponível em
<http://www.germinaliteratura.com.br/literatura_set2007_adrianopiekas.htm> Acesso em: 12 nov. 2007.

PÊCHEUX, M. A forma-sujeito do discurso, In: **Semântica e Discurso: uma crítica à afirmação do óbvio**. Campinas: Editora da UNICAMP, 1988, p.159-185.

ROSA, João Guimarães. **Grande Sertão Veredas**. 19ª ed. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2001.

RORTY, Richard. A subjetividade contemporânea, In: **Mente. Cérebro & filosofia**. Ed.nº10, São Paulo: Duetto Editorial. s/d., p.41-55.

SAFRA, Gilberto. **A face estética do self**: teoria e clínica. Aparecida, SP: Idéias & Letras: São Paulo: Unimarco Editora, 2005.

SEARLE, J.R. Basic structure of intencionality. Action and meaning, In: **Rationality in Action**. Cambridge, Mass: MIT Press, 2001, p. 33-61.

SEARLE, J.R. Estrutura dos atos ilocucionais, In: **Actos de fala**, Coimbra: Almedina, 1984, p.73-96

SEARLE, J.R. **Intencionalidade**. São Paulo: Martins Fontes, 1995.

SCLIAR, Moacyr. Apenas o nada é contemporâneo ao tempo. **Diário do Tempo**. 2007. Disponível em:
<<http://sergiovilar.blogspot.com/search?q=Moacyr+Scliar>> Acesso em: 27 nov. 2007.

SCHWICHTENBERG, Holly **Buell Halvor Quain, 1912-1939**, Minnesota State University, Mankato. Disponível em
<http://www.mnsu.edu/emuseum/information/biography/pqrst/quain_bell.html>
Acesso em 14/10/2007.

SIGNORINI, Inês. Figuras e Modelos Contemporâneos da Subjetividade In: **Linguagem e Identidade**: elementos para uma discussão no campo aplicado. São Paulo: FAPESP, 1998. p. 333-380.

STEZ, Lucien. **Ditos & Pitos**. Disponível em: <<http://www.igutenberg.org/ditos.html>>
Acesso em: 28 ago. 2008.

TEIXEIRA, Jerônimo. TRAMBIQUEIROS LITERÁRIOS, In: Revista **VEJA**, Ed. Abril - ed. 20052, ano41, nº11, 19/03/2008. p.130-131.

TODOROV, T. & DUCROT, O. **Dicionário Enciclopédico das Ciências da Linguagem**. São Paulo: Perspectiva, 1977. p. 303-307.

TORRES, Heloisa Alberto. **Ciências sociais**. Disponível em:
<http://www.mulher500.org.br/biografia_detalhada.asp?busca=Helo%20> Acesso em: 12 out. 2007.

TRAQUINA, Nelson. **Teorias do jornalismo:** porque as notícias são como são. Florianópolis: Insular, 2 ed., 2005.

UNKNOWN. "Notes and News," **American Anthropologist**, 42:180, 1940 Anthropologising, p. 63-74, Bishop Museum Press, 1965. Brazil Memory, May, 2006. Disponível em: <http://www.anthropologising.ca/_fidji/admin.htm> Acesso em: maio 2006.

VANDERVEKEN, Daniel. O que é uma força ilocucionária. Trad. João Wanderley Geraldi. **Cadernos de Estudos Linguísticos**, n.9, 1985. p. 173-194.

WRITTEN BY: Holly Schwichtenberg, 2006. Disponível em: <<http://www.brazzil.com/p119jan03.htm>>. Acesso em: maio 2006.