

# JOGOS LITERÁRIOS EM *NOVE NOITES*, DE BERNARDO CARVALHO

**Déborah Scheidt** (deborahscheidt@yahoo.com.br)  
Universidade Estadual de Ponta Grossa (UEPG)  
Paraná, Brasil

**Resumo:** Este artigo examina a presença de jogos literários no romance *Nove noites*, de Bernardo Carvalho (2002). Extensiva e conscientemente, Carvalho faz uso de quatro estratégias narrativas que, segundo a definição de Peter Hutchinson, podem ser consideradas como “jogos literários”: (i) a manipulação da referencialidade e da ficcionalidade literárias, (ii) o estabelecimento de paralelismos em diferentes níveis da narrativa, (iii) o emprego de recursos narrativos que exploram formas não tradicionais de foco narrativo: narração vacilante, autoconsciência e narrador não confiável e (iv) a proposição de um enigma, com a simultânea adoção e subversão da fórmula da história de detetive. Paradoxalmente, ao brincar com as expectativas do leitor, Carvalho propõe uma reflexão séria sobre o papel da ficção na contemporaneidade.

**Abstract:** This article examines the adoption of literary games in the 2002 novel *Nine Nights*, by Bernardo Carvalho. In an extensive and conscious way, Carvalho makes use of four narrative strategies that, according to Peter Hutchinson, can be termed as “literary games”: (i) the manipulation of the referential and fictional aspects of the literary text, (ii) the establishment of parallelisms on different levels of the text, (iii) the employment of narrative resources that explore non-traditional forms of narrative focus: vacillating narration, self-consciousness and narrative unreliability and (iv) the proposition of an enigma, with the simultaneous adoption and subversion of the detective story formula. By playing with his readers’ expectations, Carvalho, paradoxically, proposes a serious discussion on the role of fiction in contemporaneity.

**Palavras-chave:** *Nove noites*. Bernardo Carvalho. Jogos literários.

**Keywords:** *Nine nights*. Bernardo Carvalho. Literary games.

*A literatura é um jogo de convenções tácitas; violá-las parcial ou totalmente é um dos prazeres (e dos muitos deveres) desse jogo de limites desconhecidos. Por exemplo: cada livro é um mundo idealizado, no entanto normalmente nos satisfaz que seu autor, no âmbito de algumas linhas, o confunda com a realidade, com o universo.<sup>1</sup>*

Jorge Luis Borges

No paratexto do final de *Nove noites*, publicado em 2002, Bernardo Carvalho chama a atenção para o fato de que sua obra é “um livro de ficção, embora esteja baseado em fatos e pessoas reais. É uma combinação de memória e imaginação – como todo romance, em maior ou menor grau, de forma mais ou menos direta” (CARVALHO, 2010, p. 151). Esse esclarecimento, além de tardio, não consegue elucidar várias das questões levantadas pelo romance, muito menos mitigar as sensações de desconforto, perplexidade ou até mesmo irritação que o leitor terá sentido ao longo do processo de leitura.

A trama gira em torno de uma figura histórica, um jovem e relativamente obscuro antropólogo estadunidense – Buell Quain – que na década de 1930 realizou um trabalho de observação participante com os índios Trumai e Krahô, na região do Xingu. As circunstâncias mal explicadas que envolveram a morte de Quain (que dilacerou o próprio corpo antes de se enforcar no meio da selva em 1939) figuram como o elemento deflagrador de uma obsessiva busca pela verdade por parte de um narrador que, apesar de anônimo, compartilha várias características com o autor. Para citar somente duas, o narrador é jornalista, como Carvalho, e tem um histórico familiar na região.

A certa altura, esse narrador começa também a mesclar suas descobertas sobre Quain com suas próprias reminiscências de viagens ao Xingu, onde, durante sua infância, seu pai possuía fazendas, bem como com algumas experiências mais recentes de contato com os índios. Uma hábil técnica narrativa, toda em primeira pessoa, alterna essas memórias e relatos do processo de pesquisa investigativa com a “transcrição” de cartas-testamento deixadas por um certo Manoel Perna, engenheiro contemporâneo de Quain com aspirações literárias e que pretende documentar seu convívio com o antropólogo em nove ocasiões (daí o título do romance). As cartas são destinadas a um desconhecido que eventualmente também visitaria a região à procura da verdade.

Fazem parte da narrativa, além das cartas de Perna, uma série de outras fontes extraliterárias, tais como depoimentos, entrevistas, artigos de jornal, documentos oficiais e fotos, sustentando a atmosfera de história verídica. À medida que a leitura transcorre, e mesmo que pretenda manter a objetividade, o leitor vai se emaranhando nessa teia de fatos históricos, biográficos e ficcionais, impelido tanto a conhecer o desfecho da história – Por que, afinal, Quain se matou? Quem é o destinatário das cartas de Manoel Perna? – quanto a tentar distinguir até que ponto os narradores exercem influência sobre os fatos narrados e quais ou em que medida esses personagens e fatos, são, efetivamente, reais ou ficcionais.

Até o desfecho do romance nada fica esclarecido e essas lacunas precisam ser preenchidas pelo próprio leitor. Cabe aqui a famosa metáfora de Umberto Eco (1979) para quem o texto “é uma máquina preguiçosa que exige do leitor um trabalho cooperativo para preencher espaços do não-dito ou do já dito que ficaram, por assim dizer, em branco” (p. 11). Percebe-se, logo de saída, que em *Nove noites*, Carvalho faz uso intenso e frequente desses jogos pressuposicionais que, em maior ou menor grau, são inerentes a todo texto.

Em se tratando de jogos literários, cumpre-nos defini-los. Em seu uso corriqueiro a palavra “jogo” é bastante imprecisa. Não parece haver muitas características afins entre a amarelinha, a canastra, o *paintball* e o hóquei e ainda assim, todos são classificados sob a mesma denominação. Nas *Investigações filosóficas*, Wittgenstein (1989, p. 38-39) já observava que as atividades chamadas de “jogo” não parecem ter algo verdadeiramente em comum, a não ser similaridades e parentescos. Também na literatura, como demonstra Peter Hutchinson, em *Games Authors Play* (1983, p. 14), os jogos podem assumir as mais diversas configurações com relação aos seus elementos constitutivos, objetivos, ou formas de execução, o que torna defini-los uma tarefa ingrata.

Após analisar as particularidades dos jogos no dia-a-dia e explorar algumas possibilidades de definição, baseadas, entre outras coisas, no nível de “seriedade” da atividade, nas relações entre os participantes e na existência ou não de regras, Hutchinson (1983) ressalta que uma definição muito particularizada poderia pecar, por um lado, por excluir muito do que se costuma classificar como jogo no âmbito da literatura ou, por outro, por necessitar de tantos qualificadores que se tornaria impraticável. Sugere, então, uma definição bastante genérica, porém eficaz, considerando jogo literário

“qualquer recurso lúdico, autoconsciente e extensivo pelo qual um autor estimula uma atitude especulativa ou dedutiva, ou pelo qual ele encoraja o leitor a observar uma relação entre diferentes partes do texto, ou entre o texto e um elemento externo” (p. 14)<sup>2</sup>

Neste trabalho, examinamos quatro aspectos presentes em *Nove noites* que, de acordo com a definição acima, podem ser considerados jogos literários: (i) a manipulação da referencialidade e da ficcionalidade literárias, (ii) o estabelecimento de paralelismos em vários níveis da narrativa, (iii) o emprego de recursos narrativos que exploram formas não tradicionais de foco narrativo: narração vacilante, autoconsciência e narrador não confiável e (iv) a proposição de um enigma, com a simultânea adoção e subversão da fórmula da história de detetive.

## **Jogo de faz de conta**

Do ponto de vista das relações entre os mundos ficcional e referencial, todo texto literário tem um caráter ambíguo, trafegando, mais ou menos indistintamente, entre o falso e o verdadeiro, a mentira e a verdade. Para que a leitura literária ocorra, o autor deve criar uma espécie de jogo de faz de conta, cujas regras são milenares, do qual o leitor deve propor-se espontaneamente a participar. Conceitos como “verossimilhança”, “suspensão voluntária da descrença”, “pacto romanesco” ou “teoria dos mundos possíveis” têm tentado explicar esse jogo ao longo da história da literatura.

Em *Nove noites*, os dados historicamente verificáveis têm um grande peso na construção da narrativa, até mesmo como uma estratégia comercial, segundo o autor esclarece em entrevista (CARVALHO, 2007): “Quando eu escrevi [*Nove noites*], 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” (p. 5). E, no entanto, o caráter de jogo fica explicitado na continuação da fala de Carvalho: “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” (p. 5).

Além de fotos de Buell Quain e outras figuras históricas dos círculos antropológicos do início do século XX, a orelha da primeira edição mostra, supostamente, o próprio Carvalho quando criança ao lado de um índio amazônico, parecendo reforçar a correspondência entre o romance e a realidade empírica. A presença de “depoimentos” de personalidades da comunidade científica – como os antropólogos Mariza Correia, a quem o livro é dedicado e Luiz de Castro Faria,<sup>3</sup> que teria conhecido Quain pessoalmente – não só corrobora o estilo testemunhal quanto, até mesmo por uma questão legal, (já que o autor se refere nominalmente a pessoas reais contemporâneas à narrativa), aumenta a sensação de veracidade dos acontecimentos relatados.

Em entrevistas, Carvalho dá várias pistas de fatos reais que teriam embasado sua obra. A decisão de adotar um duplo foco narrativo, por exemplo, é assim justificada:

Por outro lado, logo que comecei a fazer a pesquisa, deparei com as cartas de um sujeito, Manoel Perna, um homem do sertão, que havia conhecido Quain nos meses que precederam o seu suicídio, e logo percebi que ele tinha que ser um dos narradores, porque era a pessoa mais próxima do antropólogo quando ele se matou, o único que teria podido revelar alguma coisa sobre o suicídio do amigo, se ainda estivesse vivo. (CARVALHO, 2006, p. 24)

Outros excertos de entrevistas chegam até a se parecer com fragmentos do próprio romance. No trecho abaixo, Carvalho fala da extensa pesquisa biográfica para *Nove noites* e de seus receios legais:

Foi como se, retrospectivamente, a história de Buell Quain desse sentido ao que eu já tinha na cabeça. As coisas se encaixam. Conforme eu ia fazendo, percebia que talvez a história já estivesse pronta. Mas só tive certeza que seria ficção quando percebi que não encontraria a família dele. Ao longo do processo, porém, muitas cartas que eu tinha enviado começaram a ser respondidas. Então fiquei morrendo de medo: se a família aparecesse, ferrava com a minha história. (CARVALHO, 2012)

Compare-se com uma citação do romance, em que a mesma situação aparece exposta de forma mais literária:

Porque agora eu já estava disposto a fazer [da pesquisa] realmente uma ficção. Era o que me restava, à falta de outra coisa. O meu maior pesadelo era imaginar os sobrinhos de Quain aparecendo da noite para o dia, gente que sempre esteve debaixo dos meus olhos sem que eu nunca a tivesse visto, para me entregar de bandeja a solução de toda a história, o motivo real do suicídio, o óbvio que faria do meu livro um artifício risível. (CARVALHO, 2010, p. 141)

Mas se por um lado Carvalho explora, tanto intra como extratextualmente, as “referências a pessoas reais”, por outro faz questão de afirmar que “mesmo as partes em que elas aparecem podem ter sido inventadas. Em última instância, é tudo ficção” (CARVALHO, 2012) O autor está, assim, levando ao extremo uma característica própria do texto ficcional, ao mesmo tempo instigando e repelindo – ou pelo menos, negando-se a confirmar, quando lhe é conveniente – as relações com a realidade empírica, criando o que ele próprio chamou de “dispositivo labiríntico” (CARVALHO, 2012).

A complexidade da noção de ficcionalidade está incorporada *ipsis litteris* ao romance, no episódio em que o narrador-jornalista tenta explicar suas intenções literárias a Leusipo, um rapaz Krahô incomodado com o fato de que o narrador “vinha remexer no passado”:

As minhas explicações sobre o romance eram inúteis. Eu tentava dizer que, para os brancos que não acreditavam em deuses, a ficção servia de mitologia, era o equivalente dos mitos dos índios, e antes mesmo de terminar a frase, já não sabia se o idiota era ele ou eu. Ela não dizia nada a não ser: “O que você quer com o passado?” Repetia. E, diante da sua insistência bovina, tive de me render à evidência de que eu não sabia responder à sua pergunta. 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, 2010, p. 86)

Se por um lado, o argumento do narrador de que “seria tudo historinha, sem nenhuma consequência na realidade” parece simplificar demais a questão dos limites entre a realidade empírica e o ficcional, por

outro a reação de Leusipo, recusando-se a sequer contemplar as regras do jogo ficcional, também se torna emblemática. O episódio se assemelha a um jogo (ou até mesmo a uma batalha) metaficcional entre autor e leitor, suscitando questões controversas que têm povoado o universo literário há séculos e para as quais não há resposta fácil.

## Jogo de espelhos

Do ponto de vista da referencialidade/ficcionalidade, o jogo proposto por Carvalho consiste, então, como sintetiza Celiza Soares (2007) em “construir uma enunciação que nega e afirma, com a mesma intensidade, o caráter autobiográfico do romance” (p. 33). Cláudia Bergamim (2006, p. 57) retoma a afirmação de Soares para demonstrar que a ambivalência estende-se para além dos questionamentos ontológicos suscitados por *Nove noites*, afetando também os elementos tradicionais da narrativa: o tempo oscila entre 2001 e 1939, o espaço entre São Paulo e selva amazônica e o enredo entre o suicídio do antropólogo e a experiência do jornalista.

Esse ambiente dúplice é bastante favorável à existência de jogos literários. Hutchinson (1983) aponta para o paralelismo (ou espelhamento) como um mecanismo que tem sido largamente utilizado na história da literatura para enriquecer a experiência da leitura ao “sugerir uma perspectiva diferente por meio da qual a ação pode ser vista ou julgada” (p. 28). Uma instância de paralelismo é o fato de que as experiências do antropólogo aparecem, em alguns momentos, como um mero espelho das do narrador-jornalista. Ao relembrar as viagens de sua infância ao Xingu, o narrador observa que “Buell Quain também havia acompanhado o pai em viagens de negócios” (CARVALHO, 2010, p. 57). Também ao refletir sobre sua dificuldade em conviver com os Krahôs e compreender a dinâmica de suas relações familiares, o narrador constata que “o próprio Quain teve dificuldade em entender essas relações” (CARVALHO, 2010, p. 87).

Note-se que o foco principal desses paralelismos está em fatos vividos pelo narrador, que, anacronicamente, “também” são válidos para Quain e não vice-versa, como era de se esperar num romance cujo objeto principal é a figura histórica de Buell Quain. Essas técnicas narrativas e jogos literários que delas provêm, refletem, como constata Beatriz Sarlo (2007) uma tendência acadêmica que é fruto de um programa ideológico

bastante contemporâneo: a procura da reconstituição da “textura da vida e a verdade abrigada na rememoração da experiência, a revalorização da primeira pessoa como ponto de vista, a reivindicação de uma dimensão subjetiva, que hoje se expande sobre os estudos do passado e os estudos culturais do presente” (p. 18). Sarlo chama esse fenômeno de “guinada subjetiva”, que seria contemporânea e relacionada à “guinada linguística” das décadas de 1970 e 80.

Em *Nove noites*, a projeção da experiência pessoal vem acompanhada da problemática do contato com o outro, que é outra tendência da literatura contemporânea no Brasil e na América Latina. Diana Klinger (2006) denomina essa antropologização do campo intelectual de “virada etnográfica” (p. 13). Esse movimento inicia-se a partir do momento em que a literatura, assim como a etnografia, se dá conta da impossibilidade da objetividade na descrição do outro, ou seja, na tentativa de descrevê-lo, não só se constrói o outro, como também transforma-se (ou “transtorna-se”) o próprio agente da descrição (KLINGER, 2006, p. 87).

A concepção pós-estruturalista da etnografia e de suas consequências aparece claramente no relato do narrador-engenheiro a respeito de uma das angústias de Quain, em sua busca por um ponto de vista em que ele não estivesse “no seu próprio campo de visão.” Para Manoel Perna, “[a]o contrário dos outros, [Quain] vivia fora de si. Via-se como um estrangeiro e, ao viajar, procurava apenas voltar para dentro de si, de onde não estaria mais condenado a se ver” (CARVALHO, 2010, p. 100). O narrador-engenheiro presume que essa dolorosa consciência de sua própria alteridade seja a causa do ímpeto de fuga que acometeu o antropólogo anteriormente à sua morte, bem como do próprio ato suicida.

Também o confronto do narrador-jornalista com o outro – na figura tanto de Quain quanto do povo Krahô – acaba se transformando num encontro consigo mesmo: “Na busca de dados sobre Quain, o narrador volta ao Xingu para ouvir o que os índios lembram de Quain. Mas não consegue nenhuma informação, e em troca é ele quem lembra da infância, quando acompanhava o pai nas viagens pelas suas fazendas de Mato Grosso e Goiás” (KLINGER, 2012). Em grande parte, o relato do narrador-jornalista desfaz a idealização romântica do encontro entre culturas: sua estada com os Krahô revive seus traumas de infância (quando o Xingu representava o inferno), o *status* dos índios na sociedade é digno de pena, seu asseio deixa a desejar, sua comida é intragável, seus rituais embaraçosos

e sua índole interesseira. Também nesse aspecto existe um espelhamento na atitude de Quain, que em suas cartas teria revelado decepção ao comparar os Krahô aos nativos de Fiji, povo que pesquisara anteriormente e por quem sentira uma profunda admiração.

Além do paralelismo entre o narrador-jornalista e seu objeto de pesquisa, vale sublinhar os paralelismos entre o narrador-jornalista e o narrador-engenheiro, que serão examinados abaixo.

## Jogo de pôquer

A existência dos dois narradores já mencionados, o jornalista anônimo e o engenheiro Manoel Perna é uma outra instância de dualismo na narrativa de especial relevância para este trabalho, já que para Hutchinson (1983, p. 31) a perspectiva por meio da qual uma história é contada oferece a possibilidade de diversos tipos de jogos literários. As três modalidades de jogos listadas por Hutchinson sob esta categoria são: narração vacilante, narração autoconsciente e narrador não-confiável. Todas elas assumem uma posição crucial em *Nove noites*.

Uma narração vacilante entre diferentes focos narrativos é uma das técnicas pelas quais os autores “forçam o leitor a realizar um escrutínio muito maior do texto, a exercer muito mais sua capacidade de julgamento e também a ter que constantemente revisar suas conclusões” (HUTCHINSON, 1983, p. 35). Há, em *Nove noites*, uma divisão bem clara entre os narradores em termos estilísticos: um registro mais utilitário no relato do jornalista e “beletrista” nos trechos das cartas do engenheiro com ambições literárias. Estes últimos são até mesmo transcritos em itálicos para enfatizar seu caráter de citação.

Mas, principalmente, ao apresentar diferentes perspectivas, a narração vacilante confere realismo ao texto literário na medida em que reflete uma particularidade da convivência humana, que é “o problema de se conhecer alguém” (HUTCHINSON, 1983, p. 35). Como vimos, os vários mistérios que circundam a figura de Buell Quain, principalmente os motivos de seu suicídio, são o tema central de *Nove noites* e a técnica narrativa adotada vincula essa problemática à própria estrutura da obra. A narração vacilante aqui não é um efeito de diferentes pontos de vista gerados por diferentes narradores, mas de múltiplas perspectivas das próprias fontes de

informação que embasam o discurso de cada narrador. Ou seja, os próprios narradores não se sentem seguros sobre o que estão narrando.

No parágrafo de abertura do romance, Manoel Perna já acena para essa hesitação, ao afirmar: “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” (CARVALHO, 2010, p. 6). O próprio Carvalho reconhece o papel que esse aspecto narrativo “vacilante” da cultura indígena brasileira tem sobre o romance:

Você nunca sabe se os índios estão inventando ou dizendo a verdade. Não dá para confiar em nada. O cara te diz uma coisa hoje, depois é outra completamente diferente. É uma forma de narrar estranha, você não sabe se ele está querendo agradar, se está dizendo aquilo só porque acha que você quer ouvir. O fato é que você nunca sabe onde está pisando. De certa maneira, esse livro é uma literatura à maneira dos índios, pois mantém essa dúvida para o leitor. (CARVALHO, 2012)

No entanto, no romance, a ambiguidade não é prerrogativa dos informantes indígenas. Numa mesma página (CARVALHO, 2010, p. 30) as informações sobre a situação econômica de Quain, provenientes de várias fontes, se contradizem: primeiramente o narrador entrevista Castro Faria, que garante que o antropólogo “era muito rico. Era filho de médicos. Tinha muito dinheiro.” Em seguida, porém, o narrador ressalta que “nada na história familiar indica que Quain viesse de um meio especialmente abastado.” Mais abaixo, ainda, o narrador cita uma carta de Quain à sua supervisora no Museu Nacional, em que o antropólogo evidencia um estado de endividamento e de absoluta pobreza: “Mas prefiro não acumular dívidas. Voltei a Carolina sem sapatos e me sentia inseguro por causa de minha aparência pobre.” Várias outras informações conflitantes sobre Quain não são resolvidas no decorrer da obra.

Além dessa narração hesitante, os narradores compartilham de uma outra característica apontada por Hutchinson como propiciadora de jogos literários: a narração autoconsciente. Ao contrário das narrativas tradicionais em que o papel de narrador é normalmente concedido a um sujeito seguro, objetivo e bom conhecedor de seu ambiente, em muitas das novas “narrativas de si”, de maneira bastante perturbadora, o narrador tende a

tomar o leitor como confidente, desarmando-o com sua “franqueza” e constantemente referindo-se à falibilidade do que está narrando (HUTCHINSON, 1983, p. 32). Ambos os narradores de *Nove noites* são autoconscientes, no sentido de que admitem o papel proeminente que suas subjetividades exercem sobre os fatos narrados.

Várias das falas de Manoel Perna se referem à imaginação como componente inevitável da memória: “O que eu agora lhe conto é a combinação do que ele me contou e da minha imaginação ao longo de nove noites” (CARVALHO, 2010, p. 41); “Muitas vezes não entendi o que dizia, mas ainda assim compreendia o que estava querendo dizer. Eu imaginava” (p. 100). “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” (p. 119).

Já nos relatos do jornalista é a própria sanidade do narrador que é posta em questão: “O que eu queria dizer não fazia muito sentido, estava contaminado pela loucura dele” (CARVALHO, 2010, p. 102); “Confesso que por um instante, ao averiguar perplexo a carta devolvida, cheguei a cogitar, na minha mente paranóica... (p. 140). “Eu precisava ver um rosto, nem que fosse como antídoto à obsessão sem fundo e sem fim que me impedia de começar a escrever o meu suposto romance” (p. 140-41). “Ao vê-lo de olhos fechados contra a luz do sol de inverno, tive uma espécie de alucinação” (p. 145).

Ao escancarar a influência da subjetividade sobre os fatos narrados, seja por excesso de inventividade ou por uma suposta perturbação psíquica, ambos, engenheiro e jornalista, questionam não só a sua credibilidade como narradores, como a própria possibilidade de recuperar a experiência vivida por meio do relato, adentrando em outro dos grandes debates contemporâneos (SARLO, 2007, p. 23).

Tanto a narração vacilante quanto a autoconsciente estão diretamente ligadas ao aspecto da (não) confiabilidade do narrador. Também nesse quesito os narradores de *Nove noites* se assemelham: já no primeiro parágrafo da narrativa, o narrador-engenheiro adverte seu interlocutor misterioso: “Vai entrar numa terra em que a verdade e a mentira não têm mais os sentidos que o trouxeram até aqui” (CARVALHO, 2010, p. 6). Perna refere-se mais especificamente, como vimos acima, à noção de verdade dos índios. À medida que a leitura transcorre, no entanto, é o próprio leitor que se vê na posição incômoda do interlocutor de Perna, percebendo que a não-confiabilidade se aplica tanto às fontes de informação, indígenas ou não, quanto aos próprios narradores. Perna confessa alguns parágrafos abaixo

ter feito um esforço para esconder a verdade: “Era preciso que ninguém achasse um sentido. É preciso não deixar os mortos tomarem conta dos que ficaram” (CARVALHO, 2010, p. 8).

A existência dessa terrível verdade é reiterada diversas outras vezes no transcorrer do romance e descobri-la, como vimos, é a ideia fixa do narrador-jornalista, que acaba se convencendo que a resposta está numa das oito cartas que Quain teria escrito nos momentos anteriores à sua morte e que é assim descrita pelo engenheiro:

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 – nem correr o risco de pedir ao professor Pessoa que me traduzisse aquelas linhas. Foi a única que não remeti ao Rio de Janeiro. (CARVALHO, 2010, p. 10)

À falta de outras evidências, a resolução do mistério da morte do antropólogo passa, cada vez mais, a depender do conteúdo dessa carta, mesmo quando, já próximo do final da narrativa, o narrador confessa que grande parte da pesquisa (e, por conseguinte, seu relato e supostas citações) se baseia em documentos inexistentes: “Manoel Perna não deixou nenhum testamento e eu imaginei a oitava carta” (CARVALHO, 2010, p. 121). Mas como se nada de anormal tivesse acontecido, a carta e o testamento continuam a ter um papel importante no que resta do enredo:

Tudo o que eu precisava era do teor de uma suposta oitava carta, além das que o etnólogo enviara ao pai, a um missionário e ao cunhado antes de morrer (por que não teria escrito antes à irmã? Ou teria escrito uma oitava carta à irmã?), e de um eventual diário que, segundo a mãe, ele sempre mantinha. A oitava carta e o diário explicariam tudo. Tanto uma coisa como a outra, se é que ainda existiam, só podiam estar com a família. [...] A oitava carta e o diário explicariam tudo. (CARVALHO, 2010, p. 137)

Esse exemplo radical de não-confiabilidade narrativa confere ao romance o que Klinger (2006) chama de “paradoxo [...] de uma linguagem situada entre a hermenêutica do outro e a tautologia de si” (p. 71), ou seja, “uma linguagem dobrada sobre si mesma” (p. 73). Nesse aspecto o jogo

de Carvalho parece ser o de, em pontos cruciais da obra, lembrar ao leitor de que a ficção, ao mesmo tempo em que depende de acordos com o leitor, arquétipos e fórmulas (como veremos mais cuidadosamente abaixo), é uma estratégia discursiva e que o discurso pode facilmente invalidar as regras mais básicas da lógica e da verossimilhança.

## Jogo de gato e rato

Um último aspecto do jogo literário que nos interessa explorar é o aspecto altamente competitivo da narrativa. Hutchinson (1983, p. 1) esclarece que, em termos literários, competição implica no desejo do leitor de conhecer o desfecho de uma situação ao mesmo tempo em que o autor mantém-se determinado a, enquanto lhe for conveniente, impedir que isso aconteça. Hutchinson ressalta ainda que um elemento competitivo entre autor e leitor caracteriza grande parte dos textos literários e praticamente todos os textos ficcionais.

Esse tipo de conflito de interesses caracteriza especialmente bem o jogo classificado como “enigma” (HUTCHINSON, 1984, p. 24) que, por sua vez, fornece o substrato para a modalidade literária da história de detetive ou romance policial. Nesse tipo de literatura, ao contrário da ficção usual – que instiga o leitor a responder à pergunta *O que vai acontecer a seguir?* – a pergunta passa a ser *O que de fato aconteceu?* A fórmula da história de detetive, como explica o analista de fórmulas literárias John Cawelti (1976, p. 80), está centrada na elucidação de um mistério, decorrente de um crime ou transgressão ocorrido anteriormente ao tempo da narrativa.

Em *Nove noites*, o período de mais de 60 anos que separa o fato deflagrador da ação (a morte do antropólogo) do presente da narrativa (o momento em que o narrador-jornalista toma conhecimento do episódio num artigo de jornal e passa a investigá-lo) contribui para aumentar – se não para “fabricar” – o mistério. Os próprios motivos que levam o narrador-jornalista à investigação são obscuros, haja vista um de seus bordões: “Ninguém nunca me perguntou. E por isso também nunca precisei responder” (CARVALHO, 2010, p. 11; 23; 53; 121). No entanto, são as cartas-testamento do narrador-engenheiro que apontam, de forma mais contundente, para a existência de um segredo:

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, 2010, p. 6)

Além do mistério a ser desvendado, essencial para a fórmula detetivesca é, obviamente, a presença de um detetive como protagonista. De certo modo, o narrador-jornalista de *Nove noites* preenche esse requisito, se levarmos em conta que há um ramo específico do jornalismo, celebrado pelo caso Watergate nos EUA, cuja atuação é bastante semelhante à do investigador criminal. Luís C. Eblak de Araújo (2009) afirma que o jornalismo investigativo implica na busca de uma verdade oculta, ou mais especificamente, numa “apuração aprofundada de um tema ‘escondido’ por alguém ou por alguma instituição” (p. 69).

Como os detetives das histórias policiais, o narrador-jornalista persegue à exaustão quaisquer pistas documentais ou testemunhais em busca de evidências para a elucidação do caso: examina documentos aparentemente insignificantes tais como a certidão de nascimento de Quain e até fotos onde ele não aparece, escreve dezenas de cartas a pessoas desconhecidas na esperança de localizar um parente de Quain, viaja a vários lugares seguindo o rastro do antropólogo ou das pessoas que com ele porventura teriam convivido. Como muitos detetives, também recorre à improvisação e ao disfarce, fingindo-se, por exemplo, de entregador para entrar no apartamento de um americano que julga ser o filho perdido do antropólogo.

Várias teorias sobre as causas da morte de Quain com diferentes níveis de plausibilidade são aventadas e investigadas em decorrência das “pistas” levantadas: não se trataria de suicídio, mas de homicídio (CARVALHO, 2010, p. 17). O suicídio seria decorrência de transtornos da personalidade do antropólogo, afeita à perseguição de “miragens” e “mistificações” (p. 31), de uma “doença misteriosa” (p. 19), que poderia ter sido sífilis (p. 35) ou lepra (p. 36), ou meramente de uma crise de loucura (p. 101). Razões políticas também são levantadas – como sentimentos antiamericanos encorajados pelo regime militar que teriam sido a causa da solidão e da depressão que acometeram o antropólogo (p. 39). Possíveis problemas familiares também são considerados: decepção e vergonha por

ter sido vítima de traição amorosa por parte de um irmão ou amigo (p. 76), culpa devido a uma “relação ambígua” com a irmã (p. 77), ou “dificuldades de família” não especificadas (p. 120). Outra possibilidade é a de que Quain estivesse sendo perseguido por alguém imaginário decorrente de alucinações alcoólicas (p. 99) ou de carne e osso (p. 101).

Cawelti (1976, p. 86) esclarece que uma inquirição extensiva como essa, quase como um “desfile” de conjeturas que trespassa toda a narrativa, é típica da fórmula detetivesca clássica. Sua finalidade é influenciar o leitor emocionalmente e confundi-lo com hipóteses em demasia, enquanto prepara o terreno para a atuação final do detetive que, no momento certo, e tendo operado racionalmente durante todo o percurso, oferece a solução definitiva para o mistério.

Em *Nove noites*, no entanto, não pode haver uma solução baseada na racionalidade e na verossimilhança, haja vista que, como observamos acima, a solução se fundamenta na oitava carta e no “testamento” de Manoel Perna, ambas evidências confessadamente fabricadas pelo narrador. O embaralhamento da ordem cronológica dos acontecimentos faz com que só no final do livro o leitor descubra que o próprio fator motivador da trama é, na verdade, fruto da imaginação do narrador: enquanto cuidava do pai internado em um hospital anos antes de sua investigação sobre Quain, o narrador havia ouvido um velho fotógrafo americano na cama ao lado chamá-lo de “Bill Cohen”. Após ter contato com a história de Buell Quain em 2001, o narrador reinterpreta as palavras do americano, convencendo-se de que o que o americano realmente quis dizer era o nome do antropólogo. Ou seja, a pista mais relevante para a solução do mistério não passa de uma miragem.

Cuidadosamente, Carvalho estabelece o padrão de ação da história de detetive em suas primeiras fases – (i) apresentação de um detetive, (ii) crime e pistas e (iii) investigação – subvertendo-a, porém, nas fases finais – (iv) anúncio da solução, (v) explicação da solução, (vi) desfecho (CAWELTI, 1976, p. 82) – que não acontecem, pelo menos não com a coerência interna pressuposta pela fórmula tradicional. *Nove noites* anuncia um padrão de história de mistério, porém não proporciona os benefícios dessa modalidade literária: a reconfortante fantasia de que todos os problemas têm uma solução clara e racional, ou simplesmente o prazer do leitor em participar do triunfo do herói sobre obstáculos que à primeira vista pareciam intransponíveis (CAWELTI, 1976, p. 43).

## Considerações finais

Extensiva e conscientemente, como ficou claro na análise do texto e paratexto, nas falas autorais e nos estudos críticos sobre *Nove noites*, Carvalho faz uso de uma ludicidade um tanto maliciosa, que pretende, em primeiro lugar, criar relações duvidosas entre elementos do enredo e da realidade empírica ao manipular aspectos da referencialidade e da ficcionalidade literárias. Também são estabelecidas relações internas entre os narradores e entre o narrador-jornalista e o objeto de sua pesquisa, em jogos de paralelismo que exploram problemáticas levantadas pela literatura contemporânea, tais como o retorno do “eu” e a antropologização da esfera cultural. O foco narrativo é “transtornado” pela singularidade dos narradores, que se mostram permanentemente incertos sobre o que relatam, não demonstram pudor em exibir suas falhas e ficcionalizam os fatos abertamente, chamando a atenção para o papel da subjetividade no relato de experiências e para a própria linguagem em sua materialidade. A manipulação das expectativas do leitor é um outro artifício de Carvalho, que em alguns momentos acena para certos padrões literários, para frustrá-los logo a seguir. Por meio desses sofisticados jogos Carvalho atinge o seu objetivo – escrever histórias que “vendam” e de que “as pessoas gostem”, como o próprio autor declarou na entrevista citada neste trabalho – sem sucumbir, porém, à mediocridade ou ao lugar-comum.

---

### Notas

<sup>1</sup> Texto original em espanhol: “La literatura es un juego de convenciones tácitas; infringirlas parcial o absolutamente es una de las muchas felicidades (de los muchos deberes) de ese juego de límites ignorados. Ejemplo: cada libro es un orbe ideal, pelo suele agradarnos que su autor, en el ámbito de unas líneas, lo confunda con la realidad, con el universo.” (Citado em REST, 1997, p. 349, minha tradução.)

<sup>2</sup> Originalmente escrito em inglês. Todas as traduções de trechos deste autor neste trabalho são de minha autoria.

<sup>3</sup> Falecido em 2004, ou seja, dois anos após o lançamento do romance.

## REFERÊNCIAS

ARAÚJO, Luís C. Eblak de. “Jornalismo investigativo: dos muckrakers aos anos pós-Watergate”. *Materia Prima*. Ribeirão Preto, vol. 3, n. 3, 2º semestre de 2009.

BERGAMIM, Cláudia. *Nove noites*: o discurso do narrador e a construção do personagem na ficção contemporânea. Dissertação de mestrado em Literatura e Crítica Literária. PUC-SP, 2006.

CARVALHO, Bernardo. Entrevista concedida a Michel Laub. *Entrelivros*. São Paulo, n. 13. ano 2. 2006.

\_\_\_\_\_. Entrevista concedida a José Castello. *Rascunho/Paiol Literário*. Curitiba, agosto/ 2007.

\_\_\_\_\_. *Nove noites*. São Paulo, Companhia de Bolso, 2010.

\_\_\_\_\_. “A trama traiçoeira de *Nove noites*”. Entrevista concedida a Flávio Moura. Disponível em <<http://pphp.uol.com.br/tropico/html/textos/1586,1.shl>> Acesso em: 11 fev. 2012.

CAWELTI, John. *Adventure, Mystery and Romance*: Formula Stories as Art and Popular Culture. Chicago, University of Chicago Press, 1976.

ECO, Umberto. *Lector in fabula*. São Paulo, Perspectiva, 1979.

HUTCHINSON, Peter. *Games Authors Play*. New York, Methuen, 1983.

KLINGER, Diana. *Escritas de si, escritas do outro*: autoficção e etnografia na narrativa latino-americana contemporânea. Tese de doutorado em letras. UERJ, 2006.

\_\_\_\_\_. “*Nove noites* em liberdade.” Disponível em:<<http://www.dubitoergosum.xpg.com.br/orientando19.htm>>. Acesso em: 01 fev. 2012.

REST, Jayme. “Borges y el espacio literario.” In: SOSNOVSKI, Saul (ed.) *Lectura crítica de la literatura americana*: vanguardias y tomas de posesión. Caracas, Biblioteca Ayacucho, 1997.

SARLO, Beatriz. *Tempo passado*: cultura da memória e guinada subjetiva. São Paulo, Companhia das Letras/Editora UFMG, 2007.

SOARES, Celiza. “Território ocupado: real e ficção em Bernardo Carvalho.”  
In: DEALTRY, Giovanna et al. (orgs). *Alguma prosa: ensaios sobre a literatura brasileira contemporânea*. Rio de Janeiro, 7 Letras, 2007.

WITTGENSTEIN, Ludwig. *Investigações filosóficas*. São Paulo, Nova Cultural, 1989.

---

**Déborah Scheidt**

Doutoranda em Estudos Literários na Universidade Federal do Paraná (UFPR). Professora do Departamento de Línguas Estrangeiras Modernas na Universidade Estadual de Ponta Grossa (UEPG).

Artigo recebido em 20 de março de 2013.

Artigo aceito em 26 de junho de 2013.