


UNESP  UNIVERSIDADE ESTADUAL PAULISTA
"JÚLIO DE MESQUITA FILHO"
Faculdade de Ciências e Letras
Campus de Araraquara - SP


Marcílio Gomes Júnior



Hibridismo, Solvência e Fratura

Gêneros Literários, Identidades Cambiantes e Narrador Fraturado em
Mongólia, de Bernardo Carvalho

Araraquara
2009

UNESP  UNIVERSIDADE ESTADUAL PAULISTA
"JÚLIO DE MESQUITA FILHO"
Faculdade de Ciências e Letras
Campus de Araraquara – SP
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM ESTUDOS LITERÁRIOS

Marcílio Gomes Júnior

Hibridismo, Solvência e Fratura

**Gêneros Literários, Identidades Cambiantes e Narrador Fraturado em
Mongólia, de Bernardo Carvalho**

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Estudos Literários da Faculdade de Ciências e Letras da Universidade Estadual Paulista - UNESP – Campus de Araraquara, como parte dos requisitos para a obtenção do título de Mestre em Estudos Literários.

Orientadora: Prof^ª. Dr^ª. Maria Lúcia Outeiro Fernandes

**Araraquara
2009**

Marcílio Gomes Júnior

Hibridismo, Solvência e Fratura

**Gêneros Literários, Identidades Cambiantes e Narrador Fraturado em
Mongólia, de Bernardo Carvalho**

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Estudos Literários da Faculdade de Ciências e Letras da Universidade Estadual Paulista - UNESP – Campus de Araraquara, como parte dos requisitos para a obtenção do título de Mestre em Estudos Literários.

Apresentada em 11 de Março de 2009.

BANCA EXAMINADORA

Prof^ª. Dr^ª. Maria Lúcia Outeiro Fernandes _____

Prof. Dr. Fabio Akcelrud Durão _____

Prof^ª. Dr^ª. Márcia Valéria Zamboni Gobbi _____

Prof^ª. Dr^ª. Maria das Graças Gomes Villa da Silva _____

Prof^ª. Dr^ª. Rejane Cristina Rocha _____

Dedico este trabalho:

Aos deuses que constituem meu sistema de crença, os mesmos que podem, a um só tempo, atravessar, com seus estranhos veículos, campos infinitos de estrelas ou vastidões de palavras. Em qualquer deles há muito inscrevemos nossos outros nomes.

À Fabiula Neubern pela transcendência, que pode dar luz às estrelas e vida às palavras. Possivelmente seja essa a substância intraduzível dos entre-lugares por onde os mesmos deuses vagam, silenciosamente.

AGRADEÇO:

À Prof^ª. Dr^ª. Maria Lúcia Outeiro Fernandes, minha orientadora, antes de tudo pela coragem de comprometer-se com este projeto e de ensinar um aprendiz a caminhar com os próprios pés pelos entre-lugares instáveis do conhecimento (teórico-crítico-filosófico) e da própria vida, assim como Virgílio fizera outrora ao perplexo Dante – guardadas, claro está, as disparidades de comparação entre os aprendizes.

Pela paciência com que preencheu as lacunas de formação teórica; pela precisão de suas orientações, sugestões e indicações bibliográficas; pela humanidade com que compreendeu este espírito aflito que, ao fazer constatações pouco adequadas, tentava na verdade aproximar-se do objeto de estudo e conhecê-lo, assim como diz o narrador de *Mongólia* a respeito do Ocidental. Minhas sinceras reverência e admiração.

À Prof^ª. Dr^ª. Maria das Graças Gomes Villa da Silva pela sensibilidade ao voltar os olhos e contemplar este projeto, enriquecendo-o com sugestões de inestimável valor; pela aguda percepção com que identificou aspectos que poderiam passar despercebidos, perdendo-se no misterioso campo do esquecimento; pela alegria espontânea com a qual tem-se mostrado disposta a colaborar com aqueles que buscam, em suas palavras e orientações, referências seguras e confiáveis. Minhas sinceras reverência e admiração.

À Prof^ª. Dr^ª. Márcia Valéria Zamboni Gobbi por co-protagonizar os primeiros passos da vida acadêmica deste aprendiz tantas vezes exaustivo e aflito; pela segurança com que sugeriu caminhos e possibilidades que agora se concretizam, ampliando horizontes, multiplicando descobertas; pela paciência com que soube mostrar como a Literatura torna-se um legítimo campo de enfrentamentos; pela sensibilidade com que se converteu em referência para este e para tantos outros projetos, para este e para tantos outros aprendizes. Minhas sinceras reverência e admiração.

A viagem é, assim, e antes de mais, a fuga a uma identidade fixa e estável, que o movimento incessante ajuda a deixar para trás, permitindo a construção de outra que, necessariamente, será, tal como a natureza do próprio movimento, fluida e instável.

Jacinta Maria Matos – Pelos espaços da pós-modernidade

RESUMO

Neste estudo pretendemos refletir sobre hibridismo de gêneros literários; solvência e descentralização do sujeito; e fratura do narrador. O livro a partir do qual serão desenvolvidas tais reflexões intitula-se **Mongólia** (2003), do jornalista e escritor Bernardo Carvalho, e apresenta constituição estético-temática que permite e inspira as reflexões referidas, bem como suscita investigações sobre procedimentos freqüentemente associados à cultura pós-moderna como, por exemplo, identidades cambiantes e o afastamento em relação aos impulsos totalizadores que caracterizam a modernidade. Através de fundamentação teórica contemporânea, auferida sobretudo em Bauman, Lévi-Strauss, Abdala Junior, Derrida, Jítrik, Bakhtin, Lasch, Lipovetsky, Debord, Maffesoli, Said, Bhabha, Hutcheon, daremos relevância à mobilidade entre os gêneros literários e, conseqüentemente, às formas de representação do real. Daremos destaque também à solvência do sujeito contemporâneo, ao narcisismo e às questões ligadas às identidades cambiantes daí derivadas. Na convergência de nossos estudos, refletiremos sobre a constituição do narrador a partir da idéia de fratura, aqui compreendida como apropriação de discursos alheios, atitude reveladora de um modo de ser plural e dinâmico.

Palavras-chave: Hibridismo. Multiculturalismo. Bricolagem. Narrador. Pós-moderno.

ABSTRACT

In the present study the aim is to reflect about the hybridism of the literary genres, the solvency and decentralization of the subject, and the fracture of the narrator. The book that was the base of the present work is **Mongólia** (2003), by Bernardo Carvalho and presents an aesthetic theme constitution that not only allows but inspires the previously mentioned reflections, as well as it rises investigations about procedures frequently associated with the post modern culture, for instance, changing identities and the detachment towards the totalizator impulses that characterize modernity. Through theoretical fundamentals, received above all in Bauman, Lévi-Strauss, Abdala Junior, Derrida, Jítrik, Bakhtin, Lasch, Lipovetsky, Debord, Maffesoli, Said, Bhabha, Hutcheon, in relevance will be given to the mobility among literary genres and, consequently, the forms of representation of the real. Highlights will also be put on the solvency of the contemporary subject, to the narcissism and to the changing identities questioning that derives from this line of thought. On the convergence of this study, there is a reflection about the constitution of the narrator starting from the fracture idea, which is understood here as the appropriation of other people's speeches and it is a revealing attitude of a plural and dynamic way of being.

Key words: Hybridism. Multiculturalism. Bricolage. Narrator. Postmodern.

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO.....	10
1 MONGÓLIA: Apresentação.....	16
1.1 Síntese Diegética.....	17
1.2 Espaços de Enfrentamento.....	20
2 GÊNEROS LITERÁRIOS EM MONGÓLIA	35
2.1 Diário	44
2.2 Carta.....	52
2.3 Crônica de Viagem.....	56
2.4 Policial Investigativo	61
3 NARCISISMO E SOLVÊNCIA DO SUJEITO	67
3.1 Narcisismo e Identidades Cambiantes.....	71
3.1.1 O Fotógrafo Desaparecido.....	72
3.1.2 O Ocidental	76
3.1.3 O Diplomata-Narrador.....	80
4 O NARRADOR.....	84
5 CONSIDERAÇÕES FINAIS.....	95
REFERÊNCIAS.....	102

INTRODUÇÃO

O presente estudo sustenta-se num tríptico, assim como se estampa em seu título. Nossas reflexões articulam-se numa estrutura ternária que envolve: hibridismo de gêneros literários, solvência do sujeito e fratura do narrador, linhas de força de extrema relevância para os estudos de crítica e teoria literárias, porque trazem à tona discussões centrais na cena literária acadêmica contemporânea.

No caso do hibridismo de gêneros literários, a relevância de uma abordagem implica, como se propõe no interior do trabalho, uma reflexão profunda sobre níveis (ou planos) de representação, tema que costuma ocupar um lugar intelectual proeminente entre as mais diversas vozes que constituem a academia.

Quanto à solvência do sujeito, o vigor desse tema é seu imediato vínculo com a perturbadora questão das identidades, campo temático instável, marcado por acalorados diatribes, principalmente porque seus desdobramentos costumam revisitar a própria tradição da modernidade, reavaliando seus conceitos e suas definições.

Completando o tríptico de nosso trabalho, deparamo-nos com o narrador, instância complexa que, por sua natural e intrínseca volatilidade, requer atenção e flexibilidade quanto ao seu estudo, quanto à sua problematização. A idéia de fratura será desenvolvida como apropriação de discursos alheios, atitude reveladora de um modo de ser dinâmico e plural.

Como se vê, as três linhas de força têm, a um só tempo, expressividade teórica, enquanto tais, e flexibilidade para conexões entre si; são independentes em sua constituição temática intrínseca e convergem para pontos relevantes como, por exemplo, percepção e representação do real, identidades em trânsito e plurilingüismo – eixos que se articulam dinamicamente em espaços de reflexões e de enfrentamentos.

O livro a partir do qual pretendemos desenvolver nossas reflexões, intitula-se **Mongólia**, do jornalista e escritor Bernardo Carvalho. Publicado em 2003, vencedor, no mesmo ano, do Prêmio APCA e, em 2004, do Prêmio Jabuti, o livro apresenta constituição estético-temática que permite e inspira as reflexões referidas, bem como suscita investigações sobre procedimentos freqüentemente associados à cultura pós-moderna, como, por exemplo, identidades cambiantes e resistência a tendências totalizadoras, assimilados em nossa pesquisa não como componentes de um pressuposto programa estético,¹ mas, antes de tudo, como ferramentas de reflexão dos modernismos e de sua busca da verdade.

Ao refletirmos sobre tais procedimentos, pretendemos contemplar questões sobre o pós-moderno, não só porque se trata de uma tendência (ou dominante) cultural, que é como o assimilamos e sobre cuja idéia apoiamos nossa argumentação, mas especialmente porque sua relevância reside também em sua competência (ou capacidade) para problematizar a modernidade estética, através de procedimentos como 1) a reescrita de formas consagradas pela tradição moderna, como é o caso, em **Mongólia**, dos gêneros literários; 2) a exploração e o estudo da solvência das identidades, freqüentemente caracterizadas, pelos pensadores da modernidade, como sólidas; e 3) sua inclinação à fratura de discursos, resultando no que se pode identificar como a incredulidade dos metarrelatos.

Para a concretização de nossos estudos, faremos, inicialmente, uma apresentação da obra, acompanhada de sua síntese diegética, seguida de um estudo crítico, intitulado “Espaços de Enfrentamento”, no qual se destaca, como propõe o título, a prevalência do espaço, suas projeções labirínticas, seus campos de depuração e de buscas obsessivas de identidades. Para semelhante estudo, apoiamo-nos em algumas proposições de Manuel da Costa Pinto, que reflete sobre a produção literária de Bernardo Carvalho; recorreremos a Zygmunt Bauman e a

¹ Pode não ser apropriada a idéia de um programa estético para uma tendência cultural que se manifesta através de volatilidades, de um corpus fluídico e da relativização de suas linhas de definição. No entanto, essas condições podem, elas próprias, converterem-se, facilmente, em elementos constitutivos de um programa estético.

Claude Lévi-Strauss, que discorrem sobre o *bricoleur* e a bricolagem, elementos decisivos em nossas reflexões; e conectamos a esses argumentos a voz esclarecedora de Benjamin Abdala Junior, que precisamente corrobora e completa os argüidores referidos. Fazemos ainda uma alusão a Néstor Garcia Canclini, que discorre lucidamente sobre os monumentos e suas projeções espectrais.

Em “Gêneros Literários: Manifestações Culturais” refletimos sobre os gêneros como expressões estilístico-formais de mudanças que ocorrem nas sociedades, o que explica as inúmeras alternâncias (ou oscilações) entre eles, caracterizando-os ora como marginais, ora como centrais. Para legitimar nossa argumentação, recorremos a Fredric Jameson e a Vitor Manuel de Aguiar e Silva, mas fazemos também um breve desvio digressivo no qual destacamos, nos estudos de Evando Nascimento, o argumento de Jacques Derrida, que põe em questão as proposições normativas a respeito do gênero. Aludimos também às reflexões de Irene Machado, que, sob a perspectiva bakhtiniana, reconhece processos dialógicos nos gêneros literários. Para ampliar o rol de vozes que se entrecruzam neste capítulo de nossa pesquisa, apoiamo-nos nas palavras de Noé Jítrik, que traz à tona a seguinte aporia: de um lado, a liberdade em relação à opressão dos gêneros, e de outro, o vazio e a desreferencialização que essa mesma liberdade pode evocar.

Para finalizar a seção, ingressamos no estudo, propriamente dito, dos gêneros que se articulam no interior de **Mongólia**: diário, carta, crônica de viagem e policial investigativo. Em “Crônica de Viagem”, especificamente, recorremos ao formidável estudo de Jacinta Maria Matos, *Pelos espaços da pós-modernidade*, que nos oferece informações imprescindíveis sobre o referido gênero, além de se ter convertido em referência para nossas pesquisas.

Na seção “Narcisismo e Solvência do Sujeito”, aproximamos conceitos de dois estudiosos que, entrecruzados, fornecem a base teórica para nossas reflexões sobre as identidades flutuantes das personagens de **Mongólia**: o fotógrafo desaparecido, o Ocidental e

o diplomata-narrador. O suporte teórico vem dos pensadores Christopher Lasch e Gilles Lipovetsky, estudiosos do narcisismo, tendência cultural contundente na sociedade contemporânea, cujas reflexões ajudam na compreensão das relações entre as personagens e o contexto no qual atuam, bem como da volatilidade e do deslocamento das identidades.

A partir do binômio Lasch-Lipovetsky, sustentamo-nos em outros pensadores que enriquecem nossas reflexões: Guy Debord e seu conhecido argumento da sociedade do espetáculo, na qual as relações se estabelecem através de imagens; a excelente referência teórica de Edward Said, que alude aos estereótipos do Oriente, concebidos pela cultura ocidental; Homi Bhabha e sua apaixonante abordagem dos espaços fronteiros e poéticas intervalares; e Michel Maffesoli, que discorre sobre o nomadismo e a importância do espaço na sociedade contemporânea. Resgatamos, uma vez mais, os argumentos de Zygmunt Bauman e Benjamin Abdala Junior, que atestam os pensadores referidos.

Na seção destinada ao narrador, desenvolvemos a idéia de fratura, que se manifesta a partir da seguinte proposição: apropriação de aparelhos discursivos alheios. Essa é, propriamente, a condição em que se encontra o diplomata-narrador, personagem que realiza o papel de organizador de fragmentos textuais extraídos de diários deixados pelo fotógrafo desaparecido e pelo Ocidental.

Tais diários constituem, para o diplomata-narrador, uma espécie de arquivo a partir do qual ele constrói o eixo narrativo de **Mongólia** e concretiza, afinal, seu projeto de escritor (que protelara desde os vinte e cinco anos), através da apropriação de textos alheios, confirmando a pertinência de nossas reflexões. Para perpetrarmos nossas proposições, buscamos sustentação teórica nos seguintes autores: Noé Jítrik, Linda Hutcheon, Mikhail Bakhtin, Paulo Bezerra, Edward Said e Homi Bhabha.

São essas as investigações desenvolvidas em nossos estudos. Sua constituição temática e as questões delas derivadas justificam a natureza da pesquisa e dos

questionamentos que trazemos à tona: o hibridismo de gêneros é apenas um tipo de tecnologia estético-estilística bem articulada pelo autor (não convencional, não apoiada em modelos acabados, mas ainda assim uma tecnologia), ou, se lançarmos um olhar mais atento, podemos vislumbrá-la como ferramenta utilizada na ressignificação de formas canônicas e, conseqüentemente, nos modos de representação que herdamos da modernidade?

Quanto à solvência do sujeito, bastará concordarmos acriticamente com os teóricos da pós-modernidade que sinalizam um colapso do sujeito moderno, ou será possível pensar não em novas identidades, por serem construções discursivas, mas, sim, em processos? Será possível assimilar uma nova forma de sentir e de pensar, num momento histórico tão instável, tênue e complexo, em que muitos entraves giram exatamente em torno de como e o que ser: moderno?, pós-moderno?, contemporâneo? Refletir sobre tais e tão decisivas questões é, possivelmente, dar os primeiros passos em direção a algo tão familiar quanto inesperadamente estranho a nós mesmos: nosso eu-interior, mesmo que tenhamos deixado para trás tantos rastros de nossa latinidade, de nossa humanidade.

Sobre a fratura do narrador, pode não ser o bastante dizer que seu discurso é anatômico, isto é, cerzido com fragmentos, com remendos conectados uns aos outros, ao estilo de uma colcha de retalhos. Se penetrarmos profundamente nesse campo de questionamentos e reflexões, que se abre diante de nossos olhos, seremos capazes de (e estaremos dispostos a?) testemunhar a dissolução dos metarrelatos e, possivelmente, de muitos sistemas (ou narrativas) que, até então, têm constituído os modelos mentais que, ao longo de nossas vidas, configuraram nossas formas de sentir, de compreender e de apreender o que temos chamado de “real”?

Na confluência das linhas de força que sustentam nosso trabalho podemos identificar um surpreendente amálgama que, apesar de nossa resistência, forjada com tantos preconceitos, pode manifestar-se como uma legítima panacéia, cujo papel seja o de retirar

nossas vendas secularizadas, revelando-nos que o que aprendemos ser a realidade mais pungente não é outra coisa senão a mais irônica das ilusões.

Amparados pela fundamentação teórica identificada nos parágrafos anteriores, pretendemos participar do importante debate de idéias que, em curso nas comunidades universitárias, tem mobilizado vetores temáticos como estes que agora apresentamos: hibridismo de gêneros, solvência do sujeito e fratura do narrador – como tais temas refletem os paradigmas do sujeito latino-americano e, mais especificamente, do brasileiro, além, é claro, de lançarmos um olhar sobre sua importância na narrativa contemporânea brasileira.

Como se vê, pretendemos não só contribuir com os estudos críticos que giram em torno da produção literária de Bernardo Carvalho, como também pensar a obra literária como um artefato cultural cuja linguagem se entrecruza com o próprio discurso da vida, a elaboração de ligações através dos elementos instáveis da literatura e da vida, segundo as palavras do pensador Homi Bhabha, o perigoso encontro marcado com o intraduzível.

1 MONGÓLIA: Apresentação

Publicado em 2003, vencedor, no mesmo ano, do Prêmio APCA e, em 2004, do Prêmio Jabuti, o romance **Mongólia**, de Bernardo Carvalho, nosso objeto de estudo, apresenta uma constituição estética que possibilita investigações e algumas reflexões sobre o hibridismo de gêneros literários, sobre a solvência do sujeito e sobre o narrador. Em sua estrutura ocorre uma interação entre os gêneros, quais sejam – 1) diário, 2) carta, 3) crônica de viagem e 4) policial investigativo, que se articulam e se intercambiam, continuamente, transformando o eixo da narrativa (a viagem de um diplomata em busca de um fotógrafo desaparecido) numa espécie de arquitetura híbrida, fenômeno que parece ser, pelo menos até o presente momento, uma tendência na produção literária do autor, assim como também se verifica em outros dois de seus livros: *Nove noites*, 2002, e *O sol se põe em São Paulo*, 2007.

Bernardo Carvalho estreou na literatura em 1993 com o livro *Aberração*, uma antologia de contos, e, desde então, tem produzido continuamente. Além deste, figuram oito romances em quinze anos de produção/publicação (inclui-se aqui o recém-publicado *O sol se põe em São Paulo*), uma boa média para um autor cuja fortuna crítica é ainda um tanto acanhada, não obstante a qualidade literária que nele se vislumbra. Entre suas obras, destacam-se os romances *Onze*, 1995, *Nove noites*, 2002, e **Mongólia**, 2003, tríptico que constitui, por assim dizer, um considerável portfólio literário.

Para melhor e mais claramente compreendermos a arquitetura do romance **Mongólia**, das vozes narrativas e dos gêneros literários que em seu interior se entrecruzam e se consubstanciam, apresentamos a seguir uma breve síntese diegética do livro, que será ponto de partida para nossas reflexões.

1.1 Síntese Diegética

Um diplomata brasileiro, recém-chegado à China, é enviado ao extremo oeste da Mongólia, em busca de um jovem fotógrafo que desaparecera no ano anterior, na região dos montes Altai. Ambos, o fotógrafo desaparecido e o diplomata que segue seus passos (identificado como Ocidental, porque os mongóis não conseguem pronunciar seu nome), deixam sinais (ou pistas) de sua viagem: são diários nos quais registram impressões de ambientes, captam movimentos de tipos humanos, expressam opiniões sobre usos e costumes (opiniões contundentes, na maioria das vezes) e registram sua solidão e suas angústias diante de uma realidade cultural diferente daquela que estão acostumados a vivenciar.

Ambos encontram tipos humanos estranhos que se manifestam a cada um deles, em momentos diferentes, isto é, primeiro ao fotógrafo, depois ao Ocidental. Esses tipos são nômades no deserto de Gobi e nas estepes; são criadores de renas, na fronteira com a Rússia; criadores de camelos, no deserto de Sharga; um cantor difônico; um estranho monge budista; um falcoeiro cazaque; além da recorrência a Narkhajid, a deusa vermelha, ou entidade demoníaca, cuja estátua a revela bebendo sangue de um crânio em forma de cuia.

O fotógrafo e o Ocidental são tocados em seu íntimo, continuamente, pelas ações e pelas palavras dessas criaturas que conhecem e com as quais interagem, tornando-se, eles próprios, novas possibilidades ontológicas, isto é, as experiências e as interações que têm na Mongólia, transformam-nos em protagonistas de um ininterrupto processo de construção da própria identidade, um processo cujo atributo central é a plurivocalidade.

Depois de semanas de frustrações e irritações sucessivas com os guias mongóis, que parecem querer enganá-lo, depois de receber informações desencontradas e prestes a desistir da missão a que fora determinado pelo Itamaraty, o Ocidental finalmente encontra o fotógrafo. Mas o encontro entre ambos acontece de forma inesperada, porque ocorre no

momento em que o Ocidental, como dissemos, quase desistia de continuar sua busca. Além de inesperado, o mesmo encontro é um tanto irônico e paradoxal, porque, no decorrer de toda a ação, é o próprio Ocidental quem está em movimento e em busca do outro, mas no instante do encontro é o fotógrafo que vem a ele, assim como ele mesmo deixa registrado em seu diário.

Mantivemos, como se vê abaixo, os itálicos originais, como são apresentados no livro. O autor recorreu a três tipos de fontes (letras), a fim de diferenciar as intervenções do diplomata-narrador, do Ocidental e do fotógrafo desaparecido:

Todos os olhos estão voltados para fora, e quando me viro, também vejo o seu vulto na soleira da porta. É uma sensação estranha. Não era o que eu esperava. Não era o que tinha imaginado. Não era assim que eu o via. Estou há dias sem me ver, há dias sem me olhar no espelho, e, de repente, é como se me visse sujo, magro, barbado, com o cabelo comprido, esfarrapado. Sou eu na porta, fora de mim. É o meu rosto em outro corpo, que se assusta ao nos ver. (CARVALHO, 2005a, p.176).

Após esses eventos e já de volta ao Brasil, o Ocidental abandonou a carreira diplomática e protagonizou outro drama: seu filho foi seqüestrado e, movido pela impaciência e pelo mesmo impulso de busca, o então ex-diplomata tentou resolver a situação sozinho, pagando o resgate diretamente aos seqüestradores. Mas foi morto por alguns policiais que estariam supostamente envolvidos no seqüestro.

Neste ponto, inicia-se a narrativa de **Mongólia**. Ao saber, pelo jornal, de sua morte, uma terceira personagem, identificada como “diplomata”, e que fora chefe hierárquico do falecido, resgata papéis que ele tinha deixado e que, até então, estavam esquecidos em pastas velhas e empoeiradas. O “diplomata” encontra nesses papéis os diários do Ocidental e do fotógrafo desaparecido. “Se eu não os lera até então”, diz ele, “era menos por falta de curiosidade do que por estar cheio dele na época. Não queria mais ouvir falar nele. No fundo, sempre achei que fossem documentos sem importância.” (CARVALHO, 2005a, p. 13).

A partir de então, o diplomata põe em prática o projeto de escritor que vinha adiando desde que entrara para o Itamaraty. Usa as informações contidas nesses diários e, com elas, constrói o relato da experiência vivida pelo Ocidental e pelo fotógrafo nos espaços gelados da Mongólia. O diplomata, que se alça à condição de narrador, articula fragmentos desses diários, estabelecendo, entre eles, movimentos interativos que vão transmutando suas vozes originais.

No movimento cambiante desses diários, no instante em que suas vozes se entrecruzam e começam a produzir sentidos, pois são articuladas por um narrador que as reúne como se construísse um mosaico, emerge um relato híbrido, porque constituído de instâncias narrativas e de gêneros literários diferentes que emprestam a esse mesmo relato suas percepções e suas características, culturalmente condicionadas, e também fraturado, porque só se torna possível a partir do instante em que, desprovido de uma tecnologia discursiva, o diplomata apropria-se de aparelhos discursivos alheios, a fim de consumir seu projeto de escritor.

Do fotógrafo desaparecido e do Ocidental que o procura, afloram expectativas em relação ao que realmente buscam, em relação às suas incertezas diante de uma realidade que pode ser tão cambiante quanto são contundentes sua imaginação e seus desejos. Deparam-se com situações que os instigam, que os impulsionam em direção a algo que eles próprios desconhecem, mas que os atrai, misteriosa e obstinadamente, como se atendessem a um chamado oculto que só eles ouvem, que só a eles se manifesta, um chamado interior, cuja voz não pode ser ignorada, porque os conduz em direção a eles próprios e, de alguma maneira, fomenta, entre eles e neles, o confronto contínuo de suas criações, de suas ilusões e de seus temores, promovendo o enfrentamento de seus valores com os valores de tipos humanos diferentes que, no decorrer da viagem, surgem diante de seus olhos como se saíssem de um

campo onírico e se manifestassem nesta realidade espaço-temporal, dissolvendo seus limites já bem tênues, já bem esgarçados.

Enquanto empreendem sua demanda, enquanto perseguem seu *graal*, seguindo pistas que, para eles, nem sempre fazem sentido, também parecem perseguir um ao outro, ainda que inconscientemente, como se andassem em círculo, construindo um movimento contínuo, do qual emergem contrastes e diferenças não apenas pessoais, mas, antes de tudo, humanas, diferenças que vão se transformando, elas próprias, em elementos constitutivos de sagas e de viagens pessoais, viagens que todos empreendemos, ininterruptamente, e cuja conclusão, se houver alguma, pode ser um encontro, uma possibilidade.

1.2 Espaços de Enfrentamento

Em seus livros, Bernardo Carvalho movimenta certas linhas de força que, consciente ou não de seus desdobramentos estéticos, sintonizam-no a algumas das tendências mais freqüentemente cultuadas na literatura contemporânea, quais sejam: 1) a alternância constante de narradores que constroem um eixo narrativo fraturado, isto é, marcado por interstícios, por entre-lugares, nos quais esses narradores se encaixam, preenchendo-os com fragmentos discursivos alheios, amalgamados (e confundidos) aos seus, como acontece em **Mongólia**; 2) estranhas simetrias que trespassam personagens e contextos culturais, aleatoriamente, pondo em questão o próprio fazer narrativo, como é o caso de *Onze*; 3) a exploração de camadas soterradas da consciência como ponto de partida para a reflexão sobre o sujeito, assim como se verifica em *Nove noites* e também nos dois livros já referidos; 4) tramas com investigações detetivescas, outro atributo de **Mongólia**; e, acima de tudo, 5) a exploração de identidades

instáveis, linha temática que perpassa toda a sua produção literária e que também será objeto de nossas reflexões.

Essa última característica, a exploração de identidades instáveis, confirmada, aliás, pelo próprio autor (CARVALHO, 2006) e que se torna coluna de sustentação de sua produção ficcional, configura-se como um evento de proporções significativas a que suas personagens se entregam, completa e obstinadamente, como se, ao final de sua demanda, elas se deparassem com um tipo muito particular de *graal*, que não é senão a tentativa de compreenderem a si mesmas, através da dissolução dos entraves pessoais e da exploração das próprias inquietudes.

Nessa busca-exploração de identidades, as personagens de Bernardo Carvalho abandonam estados anteriores de imobilismo, em que se encontravam, e ingressam num plano de movimentação contínua, envolvendo-se em viagens longas, sagas exaustivas, nas quais descrevem trajetórias irregulares e labirínticas, deslocando-se de um lugar a outro sem haver um início e um fim concretamente estabelecidos. Muito embora esses espaços sejam, algumas vezes, indicados através de referências materiais cartográficas, assim como mapas, informações de guias turísticos, indicações deixadas em diários, cartas e fragmentos de textos pessoais (o que, para qualquer viajante, poderia servir como segurança e suporte logístico), para as personagens bernardianas pouca ou nenhuma importância têm, pois, no processo de busca-exploração de identidades em que estão mergulhadas, a própria realidade circundante parece estar em constante processo de dissolução.

Semelhante fenômeno, que pode ser identificado como desreferencialização, acontece porque ainda que tais personagens empreendam viagens motivadas por compromissos profissionais ou por obsessões pessoais, “seus percursos reconduzem sempre ao núcleo oculto das aberrações afetivas, ao teatro em que convivem diferentes versões do vivido, gerando uma

desconfiança em relação ao outro, a si mesmo e à própria literatura”, conforme propõe Manuel da Costa Pinto (2004, p. 134-135).

Com a dissolução da realidade circundante e de seus limites, fenômeno que acabamos de apontar e de caracterizar como desreferencialização, os percursos das personagens bernardianas projetam-se, não há dúvida, para um núcleo emocional, assim como acertadamente observa Manuel da Costa Pinto. Não obstante, ao mesmo tempo em que testemunhamos a dissolução dos espaços físico e afetivo, um terceiro emerge dessa dupla degradação, um espaço que acomoda as ruínas dos dois anteriores, entrecruzando seus perfis e suas vozes. Este é o espaço da escrita, que se converte num legítimo campo de enfrentamentos e de interação de vozes, um espaço plurilingüístico capaz de reunir discursos e promover sua interação contínua, sempre dando ênfase ao ato mesmo de combiná-los mais que propriamente aos resultados que dessas combinações possam advir.

É importante nos lembrarmos de que não se trata aqui de um ato irrefletido que, sem dosagem ou critérios, pretende abarcar e misturar inúmeros discursos numa espécie de caldeirão heteroglóssico e inconseqüente em cujo interior explodem fragmentos plurivocais, resultando em formas discursivas algo lisérgicas; também não se trata de um caso de extrema intervenção racional, produto de longas reflexões estéticas que têm como fim a elaboração de um corpus literário revolucionário.

Estamos possivelmente diante de uma produção literária intersticial que, se não contempla construções delirantes, tampouco reivindica compromissos estéticos transformadores. Em tempos de veículos de comunicação de massa, de multiplicação hiperbólica de tecnologias interativas que exigem competência conectiva do sujeito, relativizando valores e limites relacionados à arte e suas manifestações, a literatura bernardiana adquire um *status* curioso que inspira reflexão: ela transita no campo fronteiro, e ténue, entre o risco de se caracterizar como um mosaico de textos cujas combinações podem

levar, por conta do excesso e da repetição, a um esvaziamento de sentidos, assim como vem ocorrendo com a profusão de signos e de informações em nossa contemporaneidade, e a possibilidade de protagonizar uma condição formal não revolucionária, mas inovadora, tanto no plano estético, pela mesma combinação de vozes e de gêneros consagrados, quanto no plano temático, pela permanente investigação de identidades, um dos temas dominantes em nossa sociedade, que se caracteriza também pela combinação hiperbólica de tecnologia e violência.

Posto isto, e concluída esta pequena digressão a respeito do campo fronteiro e cambiante no qual transita a literatura de Bernardo Carvalho, retornemos às questões ligadas às personagens e suas obsessões.

Impelidas por impulsos interiores e por forças que elas próprias desconhecem, as personagens bernardianas (e mais especificamente as de **Mongólia**) deparam-se com espaços estranhos que surgem repentinamente e nos quais se manifestam perturbações emocionais, problemas afetivos, homossexualidades reprimidas, solidões prolongadas e isolamentos que põem o ser diante de suas falibilidades e de seus temores. São espaços de enfrentamento dos próprios recalques, de depuração dos próprios dramas pessoais.

Em Bernardo Carvalho, a exploração de identidades recebe um tratamento especial. Ela é elaborada como uma investigação, propriamente dita, como um mistério a ser desvendado, uma espécie de enigma cujas partes constitutivas vão sendo, gradativamente, conectadas, umas nas outras, não propriamente como um quebra-cabeça, mas como uma bricolagem.

A respeito dessa importante questão que envolve a bricolagem e sua diferença em relação ao quebra-cabeça, inserimos, neste ponto, umas poucas palavras que podem identificar a atuação do narrador de **Mongólia** e, de modo mais abrangente, tornar compreensível o processo de busca de identidades, uma constante na literatura bernardiana,

bem como estabelecer um nexó entre a dicção desse mesmo narrador e a maneira de ser do brasileiro.

No caso do quebra-cabeça, tem-se algo completo, tem-se um destino previamente conhecido, estabelecido pela imagem que será reproduzida com o encaixe das peças. Zygmunt Bauman propõe que, para um quebra-cabeça, começa-se “da linha de chegada, da imagem final conhecida de antemão” e, uma a uma, encaixam-se as peças: “ao final, com o devido esforço, o lugar certo de cada peça e a peça certa para cada lugar serão encontrados. O ajustamento mútuo das peças e a completude do conjunto estão assegurados desde o início.” (BAUMAN, 2005, p. 55).

Quanto à bricolagem, e ao contrário do anterior, “o trabalho é direcionado para os meios”, atua-se com as peças de que se dispõe, a fim de montar com elas imagens possíveis. Montar, neste caso, adquire o mesmo sentido de agrupar peças ou de experimentar com o que se tem, considerando sempre os pontos que podem ser alcançados. Ao propor que, na bricolagem, o trabalho é direcionado para os meios, Bauman reitera a idéia de que, para a construção das identidades, não importa propriamente o fim a que se vai chegar ou a completude do conjunto (isto é, o produto final que se obtém), mas sim o processo de construção, enquanto tal, a inusitabilidade lúdica do movimento de combinação das peças de que se dispõe.

O fazer literário, propriamente dito, que assimilamos como atividade vital no processo de construção das identidades em qualquer cultura, e mais especificamente na produção literária de Bernardo Carvalho, evoca e reivindica o *status* da bricolagem, pois, como temos proposto, em **Mongólia** o diplomata-narrador combina fragmentos de textos, extraídos de fontes diferentes e, portanto, irregulares entre si, construindo com eles uma instalação textual também irregular e plurivocal, cujo corpus é, por isso mesmo, transformado num espaço

instável de interações de vozes, de conexões acústicas, de enfrentamentos de perspectivas culturais que travam entre si diálogos contínuos.

Conseqüentemente, sua originalidade reside menos em seu produto final (incapaz de nos dar uma imagem completa, acabada ou rigidamente definida) que no ato mesmo de produzir a bricolagem. Os objetivos que podem ser atingidos, sejam eles quais forem, tornam-se mais atraentes e instigantes quando consideramos os recursos disponíveis com os quais podemos alcançá-los.

A construção da identidade é guiada pela lógica da racionalidade do *objetivo* (descobrir o quão atraentes são os objetivos que podem ser atingidos com os meios que se possui). A tarefa de um construtor de identidade é, como diria Lévi-Strauss, a de um *bricoleur*, que constrói todo tipo de coisas com o material que tem à mão. (BAUMAN, 2005, p. 55).

Seguimos a sugestão de Bauman e deparamo-nos com os estudos de Claude Lévi-Strauss, sobre o pensamento mítico, que nos oferece informações pertinentes à nossa pesquisa, além de ampliar nosso horizonte de reflexões e de referências. Em seu livro *O pensamento selvagem*, encontra-se uma definição do *bricoleur*, creditada aos tradutores da primeira edição da obra no Brasil, e que abaixo se transcreve:

O *bricoleur* é o que executa um trabalho usando meios e expedientes que denunciam a ausência de um plano preconcebido e se afastam dos processos e normas adotados pela técnica. Caracteriza-o especialmente o fato de operar com materiais fragmentários já elaborados, ao contrário, por exemplo, do engenheiro que, para dar execução ao seu trabalho, necessita de matéria-prima. (Nota de Almir de Oliveira Aguiar e M. Celeste da Costa e Souza, tradutores da 1ª edição pela Ed. Nacional.) (LÉVI-STRAUSS, 1997, p. 32).

O antropólogo conecta o *modus operandi* do *bricoleur* ao do poeta (ou narrador), quando propõe que o primeiro não se limita a combinar fragmentos de forma indiferente e imune aos sentidos. O mesmo se verifica com o poeta, que fala com coisas, mas também

através das coisas, através das escolhas que faz. “Sem jamais completar seu projeto, o *bricoleur* sempre coloca nele alguma coisa de si.” (LÉVI-STRAUSS, 1997, p. 36-37).

Alcancamos aqui o ponto para o qual converge nossa argumentação, assim como convergem também as vozes de **Mongólia**: no espaço da escrita, o jogo heteroglóssico envolve as vozes do fotógrafo desaparecido e do Ocidental. Entretanto, tais vozes só se cruzam a partir das intervenções de uma terceira instância, o diplomata-narrador. Sob os cuidados de sua sensibilidade estética e de suas escolhas, o mesmo espaço da escrita transforma-se num campo de enfrentamentos e de interconexões lingüísticas, em cujo interior não há necessariamente uma voz predominante ou de maior importância, mas todas têm sua representatividade, todas estão igualmente comprometidas com a estrutura do projeto, com seu processo de elaboração e com seus resultados, sejam eles quais forem.

A convergência a que nos referimos contempla também uma relação metonímica que se verifica entre o *modus operandi* do narrador de **Mongólia** e a maneira de ser da cultura latino-americana, mais especificamente da brasileira, que se formou, historicamente, pela incorporação de elementos heterogêneos. Semelhante configuração, de assimilar a experiência alheia, tornou-se parte da maneira de ser do brasileiro, que acumula matéria cultural híbrida e, conseqüentemente, tende a devorar a hegemonia da unidade e de qualquer inscrição cultural unilateral. As palavras de Benjamin Abdala Junior atestam nossa argumentação:

O Brasil, como a América Latina, formou-se através da experiência da incorporação de matérias heterogêneas. Os uniformes impostos ou sonhados, em muitos campos de nossa vida cultural, acabaram por se metamorfosear de maneira não unívoca com a prática da bricolagem. Justapor o contraditório, o diferente, tornou-se parte da maneira de ser de nossa cultura. (ABDALA JUNIOR, 2002, p. 127).

A partir das sugestões de Claude Lévi-Strauss e, depois de refletirmos sobre suas palavras, podemos vislumbrar como a arte se insere no complexo entrecruzamento de linhas e de perspectivas culturais, sejam elas sociais, históricas, míticas ou científicas. É que o artista, como propõe o antropólogo, “tem algo do cientista e do *bricoleur*: com meios artesanais, ele elabora um objeto material que é também um objeto de conhecimento.” Aquele cria fatos através de estruturas; este cria estruturas através de fatos. (LÉVI-STRAUSS, 1997, p. 38).

Essa extrema e não-mensurável versatilidade da arte e do artista, que implode as linhas de sustentação de um paradigma normativo, é um sinal de repúdio às epistemes monocórdicas e ao conhecimento iluminista, que sempre pretenderam limitar a verdade à dimensão racional. Ao contrário dessa percepção parcimoniosa e, portanto, de horizontes culturais acanhados, o multiculturalismo e a plurivocalidade, que costumam constituir o *zeitgeist* pós-moderno, redescobrem a emoção e a intuição e as reivindicam como eixos renovados à criação artística e à contínua construção do sujeito e da realidade circundante, através de um diálogo contínuo, que, no entanto, não condena a razão ao esquecimento, mas converte-a em mais um dentre seus possíveis referenciais.

Vislumbramos aqui alguns atributos do artista-bricoleur, que, como se vê, deve ter à sua disposição uma totalidade de meios disponíveis, “implicitamente inventariada ou concebida, para que se possa definir um resultado que sempre será um compromisso entre a estrutura do conjunto e a do projeto.” (LÉVI-STRAUSS, 1997, p. 36).

Esse é também o *modus operandi* do narrador-bricoleur de **Mongólia**, que, ao reunir e combinar fragmentos de textos, dando-lhes um sentido, também encontra neles, e no ato propriamente dito de combiná-los, um sentido para a busca pessoal que empreende e para a própria arte que elabora. Não resta dúvida de que se trata de uma demanda, de uma busca interior que se explica, adquire um corpus e ganha forças ao refletir-se nas buscas pessoais do fotógrafo desaparecido e do Ocidental e com elas dialogar continuamente.

Numa palavra, este é o sentido real do contorno investigativo que se instala ao longo da narrativa de **Mongólia**: a construção de identidades que estão em contínuo movimento e, portanto, cambiantes que são, em contínuo processo de elaboração, processo este que só se torna possível quando uma instância se confronta com outra e nela se reconhece ou reconhece atributos de si mesmo (semelhanças-diferenças). Esse confronto tem lugar no espaço da escrita, que se converte não apenas num campo de interconexões ontológicas, mas também de interconexões lingüísticas, isto é, o fazer novo é a descoberta e a ressignificação das próprias entranhas, da própria constituição interior, através de um surpreendente e inusitado ato de autoconsciência estética.

Decorrem daí, dessa transformação da busca interior numa aventura investigativa, os climas de mistério e suspense, as atmosferas detetivescas que resgatam o gênero policial, ressignificado também através da inserção de personagens que se alternam na projeção de vozes no interior da narrativa, através da exploração de camadas da consciência e, principalmente, como já referido, através do questionamento de identidades cambiantes, características que alçam a produção literária de Bernardo Carvalho àquilo que, neste início de século, tem-se identificado como ficção brasileira pós-moderna.

Essas atmosferas detetivescas e misteriosas geram ambigüidades, a exemplo das dúvidas do Ocidental em relação ao comportamento do guia mongol, quando ele diz: “Era impossível saber onde terminava a ingenuidade e começava a ironia do guia, e mesmo se havia alguma ironia.” (CARVALHO, 2005a, p. 111). Geram também imagens oníricas e extremamente subjetivadas que resultam em percepções confusas, como quando o diplomata-narrador caracteriza as paisagens da Mongólia sem, na verdade, tê-las conhecido, e apoiando-se apenas nas impressões dos textos dos diários do fotógrafo e do Ocidental: “Logo começaram a subir as montanhas, uma cadeia secundária dos montes Altai. A paisagem era

extraordinária, um tanto extraterrestre, e continuaria assim até o anoitecer [...]”. (CARVALHO, 2005a, p. 114).

Ao contrário da expectativa que tais atmosferas costumam instalar nas narrativas, em **Mongólia** não acontecem prisões heróicas e espetaculares, não se desdobram desvendamentos inteligentes de enigmas, ao estilo, por exemplo, de um Conan Doyle, mas, e antes de tudo, resultam na exposição de angústias pessoais, de dúvidas e incertezas que as personagens têm em relação a si mesmas, de sentimentos patentes de insegurança e de enfrentamentos íntimos e praticamente iniciáticos.

No decorrer do processo de reflexão sobre identidades instáveis que, a cada instante, adquirem novas configurações e, por isso mesmo, não permitem definições acabadas, emerge a presença espectral, quase aterradora, do espaço e dos vazios que nele se manifestam. Na produção literária de Bernardo Carvalho, esses espaços, como dissemos, são lugares de enfrentamentos, arenas de confrontos com o próprio eu, espaços labirínticos nos quais as personagens se deslocam em busca de algo que desejam obsessivamente encontrar.

As amplidões, os vastos espaços abertos, as grandes construções e, às vezes, a aparição de monumentos silenciosos, como é possível verificar nas páginas da obra em questão, contrastam, desproporcionalmente, com as personagens, caracterizadas como pequenos seres atormentados por suas angústias e inquietudes, perambulando por corredores extensos e vazios, por ruas e avenidas que atravessam seu campo de visão e que não têm, a rigor, nem começo nem fim. São projeções geométricas que integram uma construção descomunal, uma arquitetura hiperbólica representativa do próprio espaço interior.

Os monumentos silenciosos, acima aludidos, que, vez ou outra, surgem como figuras espectrais, são expressões tardias (rastros ou vestígios) de sistemas sociais autoritários. Neste

caso, especificamente, tais monumentos são construções representativas do comunismo, que, durante anos, promoveu o constrangimento da Mongólia e de seus cidadãos.²

No entanto, em **Mongólia**, esses monumentos são deslocados do plano histórico para o plano literário, isto é, são como que descontextualizados, ainda que não completamente, de sua significação histórica e recontextualizados na busca-exploração de identidades, tornando-se, eles próprios, ruínas de um sistema social autoritário e, ao mesmo tempo, fragmentos constituintes de uma cenografia na qual as mesmas identidades são cambiantes e indefinidas, porque estão em trânsito.

Em outras palavras, deparamo-nos com a seguinte articulação: desprendidos de sua original significação ideológica, como símbolos do comunismo (sem, no entanto, afastarem-se completamente dessas referências históricas), e, por outro lado, inseridos no plano literário como possíveis imagens de buscas interiores (sem também se converterem exclusivamente em signos literários ou psicológicos), os monumentos em **Mongólia** assumem um papel cambiante e habitam, por assim dizer, zonas híbridas, fronteiriças, nas quais manifestam tanto sua exaustão histórico-ideológica, quanto uma ressignificação literária.

Acomodam em si camadas de sentido que produzem seu esvaziamento pelo excesso, pela sobreposição de conteúdos político-ideológicos, históricos, psicológicos e literários. Atuam, portanto, como figuras representativas das ruínas da modernidade e da fixidez da racionalidade moderna que, sem seu vigor de outrora, contempla o próprio vazio, a própria impotência.³ Dito de outro modo, são monumentos cujo papel é, paradoxal e ironicamente,

² Sobre essa questão dos monumentos e de uma estética monumentalista, consultar o estudo esclarecedor de Néstor Garcia Canclini, (2006), intitulado *Culturas híbridas, estratégias para entrar e sair da modernidade*.

³ Na literatura bernardiana, os monumentos se convertem em temas recorrentes, vinculados de algum modo ao universo onírico (inconsciente) das personagens. Em *O sol se põe em São Paulo*, por exemplo, o narrador diz: “Só fui entender que São Paulo era uma cidade de monumentos – mas onde os monumentos não existiam; eram por assim dizer invisíveis – no dia em que sonhei que dirigia um carro, de monumento em monumento, pelas ruas vazias de uma tarde de domingo, no inverno, uma estação que aqui também não existe. Eram monumentos que eu nunca tinha visto antes, e que só existiam no meu sonho, em lugares onde na realidade se erguem os prédios mais decrepitos ou as fantasias arquitetônicas mais tolas e não menos pavorosas.” (CARVALHO, 2007, p. 13-14).

apontar a desmonumentalização das narrativas da modernidade e, conseqüentemente, oferecer-nos uma oportunidade vital (da qual não podemos prescindir) de reflexão sobre a solvência dos limites e das linhas de definição da cultura moderna.

Possivelmente seja este o mais contundente atributo pós-moderno da produção literária de Bernardo Carvalho: não apenas apontar, diante de nossa perplexidade, os destroços de uma cultura e de um tempo, mas, além disso, propor uma reflexão sobre essa mesma cultura, sobre os entre-lugares que se formam (e começam a ser percebidos) em meio aos seus destroços, entre-lugares que se configuram, para nós, como novas possibilidades de percepção, de assimilação e de representação de nós mesmos e da realidade circundante que se manifesta em contínuo processo de construção-desconstrução.

Num plano ontológico e mais intimista, esses monumentos podem atuar como entidades representativas de inquietudes, de suscetibilidades emocionais e de perturbações de ordem sexual. A respeito desta questão, não é difícil perceber que a sexualidade das personagens de **Mongólia** e, de uma forma mais abrangente, de diversas personagens de Bernardo Carvalho, é tratada ambigüamente. É o que se verifica, por exemplo, com o antropólogo Buell Quain, personagem enigmática de *Nove noites*, cuja sexualidade é reprimida e vagamente sugerida; ou então o caso de Setsuko, Jokichi e Masukichi, que protagonizam um nebuloso e estranho triângulo erótico-passional em *O sol se põe em São Paulo*.⁴

Conectam-se a essas projeções de espaço, as referências a Kafka, a começar pela epígrafe de **Mongólia**, extraída de *Uma mensagem do imperador*, cujo teor remete-nos a um labirinto do qual parece ser impossível sair; e a Borges, que é mencionado a propósito de uma descrição labiríntica de Pequim.

⁴ A respeito das formas alternativas e ambivalentes de sexualidade na produção literária de Bernardo Carvalho, ver artigo de Anderson Luís Nunes da Mata, (2005).

...como são vãos os seus esforços; continua a forçar a passagem pelos aposentos do palácio mais interior; nunca conseguirá vencê-los; e mesmo se o conseguisse, ainda assim nada teria alcançado; teria que lutar para descer as escadas; e se o conseguisse, nada teria alcançado; ainda teria os pátios para atravessar; e depois dos pátios o segundo palácio que os circunda; e outra vez escadas e pátios; e mais um palácio; e assim por diante, por milênios...

Franz Kafka, “Uma mensagem do imperador”

Os espaços enormes e as esplanadas esvaziadas de árvores ou vegetação são as bases de uma cidade concebida segundo a idéia do labirinto (uma muralha após a outra); mesmo quando não há nada erguido, nenhuma construção, é difícil avançar, como se um peso obrigasse à imobilidade, como se qualquer movimento levasse ao descaminho. Pequim é a materialização arquitetônica da sensação labiríntica dos desertos. Quando não há paredes e muros a serem transpostos, são espaços imensos que fazem o homem pensar duas vezes antes de dar o primeiro passo. A idéia de muralha, e de um muro após o outro, que tanto fascinou Kafka e Borges, está representada na planta baixa da capital, mesmo quando já não há construções, mesmo onde os edifícios e os velhos hutongs foram derrubados para dar lugar às largas avenidas e esplanadas vazias e à aparência de uma paisagem suburbana. (CARVALHO, 2005a, p. 18).

Por conta dessa forte e hipnótica projeção do espaço, o tempo fica a ele subordinado e sob ele se turva e se desfigura. Tal proposição pode ser demonstrada ao longo de toda a narrativa, especialmente no título do livro (**Mongólia**) e nos títulos das partes que fazem dele um romance de grandezas espaciais: (1. *Pequim – Ulaanbaatar*; 2. *Os montes Altai*; 3. *Rio de Janeiro*).

Um romance como **Mongólia**, cujo eixo narrativo está comprometido com projeções espaciais, pressupõe movimento de personagens, desmontabilidade de contextos, reconfigurações cenográficas sistemáticas e, conseqüentemente, fortalecimento da percepção de impermanência das coisas, tanto nas personagens quanto no próprio leitor. São linhas de força que se entrecruzam e articulam-se, atuando como sinalizadores de uma busca interior que não tem necessariamente um princípio e um fim; apenas continua.

Nessas linhas de força, surgem personagens que aglutinam suas vozes às dos narradores, urdindo uma espécie de rede plurivocal na qual eclodem choques culturais, como

quando o narrador alude a uma construção russa que abriga cibercafés: “Era um prédio cinzento e retangular construído pelos russos a poucos metros da praça central, logo ao lado da sede do antigo Partido Comunista, que agora abrigava, entre outras coisas, um dos incontáveis cibercafés da cidade.” (CARVALHO, 2005a, p.34); ou reflexões sobre arte e estética, desenvolvidas pelo Ocidental: “*A literatura moderna é consequência da consciência de uma cisão entre cultura e natureza, que não se manifesta nos caracteres chineses e nos ideogramas.*” [...] “*A ironia maior é que, mesmo quando quer ser moderno, o escritor chinês continua escrevendo fábulas, parábolas e contos morais, como nas velhas tradições chinesas.*” (CARVALHO, 2005a, p.29); ou então referências ao hibridismo cultural escritas pelo mesmo Ocidental: “*...você pode encontrar artistas impressionistas, aquarelistas tradicionais, cubistas, surrealistas, acadêmicos, hiper-realistas ou pop convivendo num mesmo espaço, como o Museu de Arte de Xangai, sem nenhum problema, como se fizessem parte da mesma época e da mesma escola.*” (CARVALHO, 2005a, p.30).

É importante registrar que esse comportamento do Ocidental, de espanto e inconformismo diante da convergência de linhas culturais híbridas que se aglutinam num mesmo espaço de enfrentamentos e de interconexões artísticas, é não apenas uma tentativa desesperada de compreender o que o perturba, mas também uma reação cultural característica de quem se depara diante de um espelho e insiste em negar que reconhece no objeto contemplado atributos de si mesmo. Ele está em pleno processo de elaboração da própria identidade, aqui percebida como um vir-a-ser.

Semelhante atitude pode ser explicada com o suporte da reflexão de Benjamin Abdala Junior, que propõe ser a perspectiva multiidentitária um traço do homem dividido ou integralizado em mais de uma fronteira, vivenciando espaços intervalares e inscrições culturais intersticiais nas quais ele se desprende de sua cultura de origem sem, entretanto, se

enraizar na cultura de origem do outro. Essa coexistência com grupos sociais de culturas diferentes

[...] pode favorecer a criação de hábitos críticos, em razão dessa contraposição de perspectivas. Através desses contatos e ausências, próprios de uma população nômade, em constante circulação e deslocamentos, a identidade afirma-se ainda mais como um constante vir-a-ser, sem um porto de chegada, permitindo o afastamento de mitologias essencialistas. (ABDALA JUNIOR, 2002, p. 46-47).

2 GÊNEROS LITERÁRIOS EM *MONGÓLIA*

O que pode explicar o fato de os gêneros literários se alternarem, movendo-se do centro para a circunferência e vice-versa, como marginais ou centrais, como propõe Fredric Jameson, em *A virada cultural* (2006, p. 41), são, além de seu próprio dinamismo interno, as tendências culturais dominantes que se verificam em cada espaço-tempo histórico. Os gêneros literários descrevem oscilações, movimentos cambiantes, e se constituem como manifestações estilístico-formais de transformações culturais que ocorrem, ininterruptamente, nas sociedades.

Ao contemplarmos essa perspectiva, podemos constatar que as mudanças as quais a sociedade contemporânea tem protagonizado, em todas as instâncias (política, econômica, social etc.), afetam de forma decisiva sua percepção estética, produzindo tendências culturais dominantes. Enquanto verificamos a retração de alguns gêneros literários (como a epopéia, por exemplo, assim como tradicionalmente é conhecida), também deparamo-nos com a reabilitação de outros (no caso de **Mongólia** – o diário, a carta, a crônica de viagem, o policial investigativo), recombinaos e ressignificados.

Portanto, é sensato refletir sobre os gêneros como expressões estético-culturais cujas aplicação e interação na obra literária são desdobramentos das transformações que se verificam no sujeito e na realidade que o circunda.

Em *Teoria e metodologia literárias*, o professor e crítico Vitor Manuel de Aguiar e Silva atesta essa leitura:

Estes fenómenos do declínio, da emergência e das modificações dos géneros literários resultam da dinâmica do sistema literário, uma dinâmica típica de um sistema aberto, isto é, conxionada com a dinâmica de outros sistemas semióticos e, em última instância, com a dinâmica do metassistema social. (AGUIAR E SILVA, 2001, p.131).

Outro argumento importante vem de Raymond Williams, mencionado pelo mesmo Vitor Manuel de Aguiar e Silva. Williams entende os gêneros literários como manifestações de estágios da organização sociocultural. Para ele, os gêneros constituem-se, combinam-se, alteram-se e se extinguem como expressões ou formas de uma linguagem social. (AGUIAR E SILVA, 2001, p. 126). Também entendemos os gêneros sob essa perspectiva, isto é, como manifestações de uma organização social, de uma linguagem culturalmente condicionada. Conseqüentemente, aceitamos a constatação de que eles se constituem, combinam-se e alteram-se de acordo com as mudanças sociais, econômicas e culturais que se operam na sociedade. Apenas não concordamos com sua completa extinção, porque, embora a prática regular e sistemática de alguns gêneros não se constitua como uma tendência dominante em certos períodos culturais, seu princípio, propriamente dito, não se desfaz, não se consome, mas pode alterar-se, transformar-se, através de (re) combinações inusitadas, como vemos em **Mongólia**.

Um estudo genológico pressupõe uma reflexão sobre níveis-planos de representação. Partimos dessa proposição e iniciamos nosso estudo, tendo sempre próxima a idéia de que a configuração dos gêneros e seu poder de representação resultam da constituição cultural específica de cada comunidade (referimo-nos à sua competência-capacidade para captar conteúdos e recriá-los –ressignificá-los- artisticamente). Por isso mesmo, em sua lógica interna e em sua apresentação estética, sempre encontramos sinais de um tempo, marcas características de uma programação histórico-social. Semelhante constatação pode ampliar nosso horizonte de reflexão, isto é, permite que contemplemos os gêneros não só através de sua forma, mas também pelo conteúdo que representam.

Ao referir-se aos gêneros literários, Aguiar e Silva afirma que “sem as regras e as convenções dos seus códigos, o autor não produziria textos literários, nem o leitor estaria provido dos esquemas hermenêuticos que o habilitam a ler e a interpretar esses mesmos

textos, no âmbito do quadro conceptual e institucional em que se situa a literatura”. (AGUIAR E SILVA, 2001, p. 130).

Sem os gêneros literários, não seria possível estabelecer completa relação hermenêutica entre intenção e recepção e, conseqüentemente, as conexões entre ambas as instâncias estariam seriamente comprometidas. Uma pressuposta ausência dos gêneros pode significar uma possível condição de incomunicabilidade e, portanto, a perda de um senso de organização, resultando na fragilização do sujeito, que, impossibilitado de estabelecer interações, pode ficar suscetível às intervenções de agências de poder. Se os gêneros são expressões estéticas de uma cultura, ao contemplarmos a possibilidade de neutralizá-los, faríamos o mesmo com a compreensão que temos de nosso tempo e de nossa cultura, que ver-se-ia turvada e difusa, trazendo fraturas à nossa condição histórica.

Gêneros literários são ferramentas de identificação e podem ser assimilados como assinaturas de identidade (e origem) estético-ideológica. Portanto, faz-se necessário reiterar certas proposições, ainda que pareçam óbvias: a arte pós-moderna não neutraliza ou extingue os gêneros. Se o fizesse, comprometeria os modos de representação de uma sociedade - suas formas de percepção e seus sistemas de organização. O que torna a arte pós-moderna instigante e inspiradora é a sua competência para reler os gêneros, para trazê-los à tona, analisar suas linhas de significação, sua lógica interna, seus nexos históricos e sociais e, principalmente, combiná-los sob outras perspectivas, dando a eles outros matizes, outros campos semânticos, ressignificando-os.

Mas o pós-moderno vai muito além de apenas recombinar gêneros, vai além de apenas relê-los e analisar suas implicações culturais. Seu valor é ser, ele próprio, condição primeira para, através da releitura, da reflexão e da reescrita, articular outras formas de pensar a modernidade, buscando nela os elementos com os quais sejamos capazes de compreender nossa relação com essa tradição.

Também consideramos relevante o argumento de Jacques Derrida a respeito dos gêneros, que, como se sabe, relativiza as proposições normativas. No ensaio *La loi de genre*, citado por Evando Nascimento, no livro *Derrida e a literatura, “Notas” de literatura e filosofia nos textos da Desconstrução*, Derrida propõe, a respeito dos gêneros, que seu “traço distintivo é sempre *a priori observável*.” (NASCIMENTO, 1999, p. 291). Mas o que impede o pertencimento exclusivo (*appartenance*) é ele próprio, o traço, que, nas palavras do pensador argelino,

[...] reúne o *corpus* e no mesmo lance, no mesmo piscar de olhos, o impede de se fechar e de se identificar a si próprio. Esse axioma de não fechamento ou de incompletude faz com que se cruzem a condição de possibilidade e a condição de impossibilidade de uma taxinomia. (NASCIMENTO, 1999, p. 291).

Consideramos o argumento acima e, seguindo essa perspectiva derridiana, constatamos que, se seu traço é “*a priori observável*”, o gênero tem então uma configuração estética identificável, mas, “no mesmo lance”, o traço torna-se a própria condição de sua “incompletude”, fazendo com que se manifeste uma possibilidade/impossibilidade taxonômica. Não obstante, outro argumento que enriquece nosso debate de idéias e que também se apresenta através de um confronto de proposições vem de Noé Jítrik.

Em *Destruição e formas nas narrações*, o crítico traz à tona uma reflexão que, a princípio, parece ser, aos libertários que contra a norma investem, uma tábua de salvação, mas, num segundo momento, a mesma liberdade converte-se numa espécie de desafio à escritura que, sem referências hermenêuticas, pode mover-se em vazios confusos e nebulosos. Jítrik afirma que libertar-se da opressão dos gêneros pode significar a possibilidade de “recuperar uma liberdade sem a qual, de outro lado, a escritura é repetição.” (JÍTRIK, apud MORENO, 1979, p. 238). No entanto, e de acordo com o crítico, há algo além do gesto libertário, propriamente dito. Ele diz que “liquidar a opressão dos gêneros também é um

caminho para mover-se no vazio que o exercício da liberdade promete (vazio que desconcerta, angustia ou confunde leitores que se rechaçam, rechaçam a perda das normas, e se aplaudem, aplaudem a falta de limites, a confusão) [...]” (JÍTRIK, 1979, p. 238).

A proposição de Derrida sustenta-se então na dialética que se origina no interior do próprio gênero: o traço que a priori o identifica é a condição de sua mesma incompletude, resultando na possibilidade/impossibilidade taxonômica. Por sua vez, a de Jítrik apóia-se no seguinte impasse: libertar-se do gênero é resgatar uma liberdade sem a qual escrever é repetição, mas é, conjuntamente, mover-se num vazio confuso e sem referências.

Como Derrida, não alimentamos preocupações normativas rígidas e, como Jítrik, também consideramos o impasse entre liberdade da opressão dos gêneros e crise hermenêutica. Por isso mesmo, essas proposições são relevantes para nossa reflexão. Se há uma flexibilidade normativa, há, na mesma proporção, uma flexibilidade interativa, isto é, o traço observável do gênero, que o identifica como tal, é ele próprio condição de sua solvência, da flexibilização não da totalidade de seu *corpus* (porque ainda que sua configuração estética sofra oscilações, seu princípio não se dissolve), mas de seus limites.

Essa dinâmica pode apontar caminhos alternativos que não pretendem solucionar a aporia taxonômica de Derrida nem o impasse genológico-hermenêutico de Jítrik, mas, ao contrário, tomando-os como ponto de partida, pode propor vias intersticiais ou zonas fronteiriças entre os gêneros, sem neutralizá-los completamente e sem revitalizar todos os seus atributos originais, mas, tornar suas linhas de definição maleáveis ou flexíveis, a ponto de permitir-lhes outras possibilidades de movimento e de interação, proporcionando-lhes diferentes configurações estético-conteudísticas. Nunca serão os mesmos, e, no entanto, seu sentido não se perderá por completo, pois sua resignificação será responsável pela sua sobrevivência.

Posto isto, retornamos ao artigo de Evando Nascimento, que corrobora nossa reflexão, quando diz: “O *tópos* do traço do *gênos* é, portanto, intensamente liminar, ao mesmo tempo condição de possibilidade e de impossibilidade da nomenclatura. As materializações ditas históricas do gênero se mantêm indecidivelmente suspensas na duplicidade do *gênos*.” (NASCIMENTO, 1999, p. 291). E, mais adiante, diz o seguinte: “Há tão-somente regras genéricas ou específicas mais ou menos formalizáveis. Daí a aporia que se depara quando se tenta classificar de maneira absoluta um texto como um “*récit*”, ou gênero equivalente.” (NASCIMENTO, 1999, p. 291-292).

Essa questão dos gêneros, tão instigante e complexa, evoca a idéia de montagem, que aqui assimilamos, orientando-nos, uma vez mais, pela perspectiva e pelas palavras de Noé Jítrik, como um “conjunto de sistemas móveis, alteráveis, substituíveis física (sonora) e significativamente que tende a manter-se sobre conceitos de fluidez e de mobilidade”. (JÍTRIK, 1979, p. 237). Portanto, a importância do fazer literário não reside na obtenção de efeitos ou de resultados através da combinação de regras fixas ou estabelecidas, mas, como propõe Jítrik, na riqueza da montagem, propriamente dita, ou bricolagem, como aludimos anteriormente. Ao adotarmos esse argumento, identificamos uma inegável relativização dos gêneros literários, fenômeno que atesta nossas reflexões sobre os mesmos e sobre o modo como são articulados em **Mongólia**.

No entanto, não pretendemos simplesmente identificar a riqueza da montagem-bricolagem, propriamente dita, porque o que entrevemos na articulação desse mosaico de gêneros literários relativizados é, na verdade, a montagem da própria escrita, a manipulação da tecnologia discursiva que o narrador tem à sua disposição. Numa palavra, a riqueza do fazer literário do narrador de **Mongólia** não é necessariamente o resultado obtido a partir da bricolagem, mas a bricolagem enquanto tal.

Diante do referido impasse, o próprio Jítrik põe em destaque a capacidade de formalizar, ou seja, “como se novos instrumentos, que correspondem a uma nova maneira de entender a realidade, estivessem se constituindo para dar uma nova fisionomia à literatura.” (JÍTRIK, 1979, p. 238). Em outras palavras, na dissolução de um sistema, emerge um novo sistema de procedimentos, que reflete tanto sobre a constituição do anterior, do qual se origina, quanto sobre a configuração e o valor das próprias entranhas, da própria arquitetura, revelando inusitada (e sofisticada) autoconsciência estética.

Estamos diante de um curioso atributo da arte pós-moderna: recorrendo a uma visada bakhtiniana de reconhecimento da própria essência através do outro, o pós-moderno se reconhece e se constitui através da contínua reflexão da tradição da modernidade. Não será essa, porventura, a tendência dominante do pensar e do sentir contemporâneos?

Quanto ao aspecto histórico-sócio-cultural, ao qual temos dado relevância em nossas reflexões, a montagem torna-se reveladora de uma trama que conecta o sujeito à sua cultura, porque, em sua organização intrínseca, ela traz à tona a organização dos atos sociais. Desse modo, assim como verificamos em **Mongólia**, no caso específico do diplomata-narrador, “o indivíduo vê exaltado seu poder criador”, mas contempla, simultaneamente, sua miséria social “do mesmo modo como o organizador e o leitor da palavra literária.” (JÍTRIK, 1979, P. 237).

Os gêneros literários que se articulam em **Mongólia** (diário, carta, crônica de viagem, policial investigativo), são alguns dentre aqueles que vinham ocupando, até há pouco tempo, lugares mais acanhados no cânone, que descreviam órbitas periféricas ao redor de um centro de glamour estético-temático e, por isso mesmo, eram caracterizados, genericamente, como menores ou de menor importância.

Segundo nossa leitura crítica, tais caracterizações decorriam, no *plano temático*, 1) de uma aparente ou pressuposta superficialidade no tratamento dos entraves humanos (isto é, a constituição cultural da personagem – sua condição psíquica, emocional, ética, ideológica,

etc.); 2) de uma diegese linear e repetitiva (circular), porque feita para a digestão do leitor, isto é, de fácil consumo, de imediata compreensão, de conteúdo fragmentário, de enredos efêmeros que reproduzem circunstâncias transitórias, fugazes, que se apagam facilmente da memória; e no *plano estético*, tais caracterizações decorriam 1) do desleixo em relação à linguagem; 2) da prática de uma dicção jornalística corrida e sem preocupações formais; 3) de um estilo afetado e repetitivo, conseqüência direta do uso reduzido dos recursos da língua, o que gera uma certa pobreza de estilo e de imagens.

Ao longo da narrativa de **Mongólia**, na medida em que a ação se desenrola, os referidos gêneros se consubstanciam, alternando-se de acordo com a importância que exercem em momentos distintos, sem que seus contornos sejam rigidamente definidos. Ao contrário, seus limites se dissolvem, tornam-se difusos, como temos dito, ainda que sejam identificados através de uma pré-percepção crítico-hermenêutica, isto é, o “a priori” derridiano.

Seus movimentos resultam, portanto, numa entidade híbrida, capaz de evocar os campos semânticos intimistas do diário e da epístola, além dos campos informativo e documental da crônica de viagem, bem como o espaço misterioso do policial investigativo. Esse intercâmbio de gêneros hibridizados está também a serviço de outro propósito que se vai afirmando, gradativamente, ao longo da narrativa. Para a perspectiva do diplomata-narrador, trata-se de consumir seu projeto de escritor e de tentar biografar a (s) personagem (ns) envolvida (s) na longa e turva viagem à Mongólia. Para a perspectiva da literatura brasileira contemporânea (pós-moderna, mais especificamente), trata-se da competência de, nas palavras de Jacinta Maria Matos, “repensar a relação entre passado e presente, escrita e real, ficção e História.” (MATOS, 1999, p. 230).

Em **Mongólia**, a movimentação entre gêneros literários converte-se no elemento de sustentação da estrutura narrativa, que se assemelha a uma instalação pós-moderna (*krafts*), no interior da qual articulam-se fragmentos discursivos cuja disposição não obedece

necessariamente a uma forma e a um movimento anteriormente estabelecidos, porque tais fragmentos atendem a um narrador que os manipula de acordo com o rumo que ele espontaneamente dá ao relato.

É importante assinalar que, por conta dessa hibridização de gêneros, a voz narrativa em **Mongólia** é inusitada, mas, paradoxalmente, o narrador bernardiano não propõe rigorosamente nada de novo, nem pretende perpetrar uma inovação estética. Ele apenas resgata alguns gêneros (diário, carta, crônica de viagem, policial investigativo) e faz deles uma nova leitura, através da compilação de fragmentos discursivos extraídos de um arquivo que só adquire existência e sentido a partir do momento em que ele próprio constrói com eles sua voz, sua dicção.

Sem fomentar rompimentos ou inovações radicais, **Mongólia** se constitui em uma obra que cumpre um papel importante na literatura brasileira pós-moderna, porque sua estrutura interna apóia-se em formas consagradas pela arte moderna (os gêneros literários já referidos), mas recombinadas de tal forma que se tornam inusitadas à mesma modernidade estética. Trata-se de uma espécie de eclosão de uma forma dentro da outra, num autêntico processo dialógico, como propõe Irene Machado, no artigo “Gêneros discursivos”. Ao referir-se aos estudos realizados pelo filólogo Mikhail Bakhtin, ela diz:

[...] a prosificação da cultura letrada pode ser considerada um processo altamente transgressor, de desestabilização de uma ordem cultural que parecia inabalável. Trata-se da instauração de um campo de luta, de arena discursiva onde é possível se discutir idéias e construir pontos de vista sobre o mundo, inclusive com códigos culturais emergentes. Bakhtin alcançou essa outra dimensão da cultura letrada, não analisando o seu impacto sobre a cultura oral, nem polarizando tradições, mas examinando a insurreição de uma forma dentro da outra, no mais autêntico processo dialógico. Nela os discursos e processos de transmissão das mensagens se deixam contaminar, permitindo o surgimento dos híbridos. (MACHADO, apud BRAIT, 2005, p. 154).

A eclosão acima referida acentua a idéia de que o romance é um gênero de “possibilidades combinatórias”. O processo dialógico põe em destaque o hibridismo e uma diversidade de sistemas de signos, pois os gêneros em prosa, diferentes dos gêneros poéticos, que se caracterizam pela fixidez, são “contaminações de formas pluriestéticas” e se manifestam como “fenômeno de mediação, que age por contaminação, migrando de uma dimensão a outra.” (MACHADO, 2005, p. 153-154).

O híbrido, portanto, se constitui numa forma de democratização e respeito pelas diferenças. Ele pressupõe possibilidades de práxis mais ativas, criativas e sem preconceitos, que constituem um processo em contínua transformação, sem ponto de chegada e sem definições rígidas. (ABDALA JUNIOR, 2002, p. 174-175). Portanto, o hibridismo de gêneros é mais do que só uma expressão estética, é, antes de tudo, uma dinâmica reveladora de formas comportamentais que não se circunscrevem a um único modelo de atuação e também não obedecem ao regime impositivo de uma unidade, porque são plurais, complexas e estão em movimento interativo.

Por problematizar questões ligadas à tradição moderna como, por exemplo, a tendência à uniformização e ao controle, a literatura bernardiana (especialmente este **Mongólia**) converte-se em um lugar de reflexão não só da produção artística, mas também da crítica contemporânea e, conseqüentemente, das vozes que se articulam na atividade acadêmica.

2.1 Diário

Como dissemos anteriormente, os gêneros podem ser estudados como ferramentas ou assinaturas de identidade estético-ideológica. Por conta dessa condição identitária, têm em seu

interior a dinâmica do heteromorfismo, isto é, são naturalmente flexíveis e adquirem as mais variadas expressões estéticas, de acordo com as condições culturais em que são produzidos, conforme temos até agora insistido.

Considerando as mudanças econômicas, políticas e sociais que, sem dúvida, afetam sensivelmente as artes, em todas as suas instâncias, optamos por uma leitura sócio-histórica dos gêneros, pois, para os propósitos de nosso estudo, vamos assimilá-los como manifestações ou formas de uma linguagem social. São, portanto, historicamente justificados e a ascensão de uns sobre outros é resultado de tendências culturais dominantes.

O primeiro deles (não há relações hierárquicas, porque os gêneros que se articulam em **Mongólia** têm mais ou menos a mesma importância) é o *diário*. São dois diários e meio, na verdade: um diário do Ocidental; e outro, do fotógrafo desaparecido, além de anotações fragmentárias num segundo livro inacabado, feitas por este último. Ao vasculhar suas pastas, em busca dos papéis e dos escritos do Ocidental, o diplomata-narrador afirma o seguinte: “Para minha surpresa, havia dois diários do desaparecido na pasta que encontrei na despensa do meu apartamento, entre tanto papel inútil, depois de ler a notícia da morte do Ocidental. Um dos diários estava completo, e o outro se interrompia no meio.” (CARVALHO, 2005a, p. 33).

Outras duas passagens confirmam a existência de um segundo diário incompleto. No primeiro encontro entre o Ocidental e Ganbold, o primeiro guia contratado pelo fotógrafo, o mongol entrega o primeiro diário e, em seguida, faz referência a um segundo:

E depois tirou do bolso uma caderneta de anotações do tipo Moleskine, com capa preta, que lhe estendeu como quem tem pressa de se desvencilhar de um fardo enorme e partir. “É o diário dele. Quero dizer, o diário da viagem que fez comigo, de Khövsgöl até o Gobi do sul. Deve haver outro, em que ele transcreveu os últimos dias antes de desaparecer. Porque anotava tudo. Mas esse eu nunca vi. Deve ter ficado com o outro guia. (CARVALHO, 2005a, p. 36).

No primeiro encontro com o segundo guia, chamado Purevbaatar, o Ocidental recebe o diário incompleto:

No quarto, havia uma estante com poucos livros, a maioria sobre a Mongólia. De uma das prateleiras, onde estavam dispostos também os retratos da família, ele tirou uma caderneta Moleskine, com a indefectível capa preta, idêntica à do diário que o Ocidental havia lido na véspera, no hotel. “Ele deixou este diário interrompido. Podia tê-lo entregado a Ganbold, com as outras coisas, mas nos desentendemos e eu preferi guardá-lo. A gente nunca sabe.” (CARVALHO, 2005a, p. 61).

Pela maneira com que são articulados pelo narrador, os diários apresentam-se (dispõem-se) não apenas como uma construção perspectivada, mas também como um tipo especial de mosaico no qual se distribuem fragmentos desses diários. O fotógrafo desaparecido deixa suas anotações em dois diários, conforme pudemos verificar. Por sua vez, o Ocidental deixa seus escritos em outro diário, que não foi composto necessariamente a partir dos diários do fotógrafo, mas que com eles se intersecciona, às vezes, razão pela qual em algumas passagens a voz do Ocidental só faz sentido se conectada às ações do fotógrafo desaparecido.

Uma vez mais, advertimos que, por fidelidade ao estabelecido pelo autor, mantivemos as letras (fontes) com sua programação gráfica original. No caso das intervenções do Ocidental, como se verifica abaixo, as letras estão em itálico:

Ligo para Ganbold assim que entro no quarto do hotel e lhe digo que não posso passar a vida a decifrar os rabiscos desses diários: “Há um mosteiro de mulheres. Chama-se Narkhajid Süm. Não é longe de onde você mora, é? Gostaria que me levasse até lá. E acho que não preciso explicar a razão. No diário, ele também fala de um museu em homenagem às vítimas do comunismo. Você sabe me dizer onde fica?”. (CARVALHO, 2005a, p.73-74).

Não obstante haja conexões entre os textos e as ações do fotógrafo e do Ocidental, a existência dos escritos deste último se deve a uma decisão isolada, estabelecida antes mesmo

de ele saber das anotações deixadas pelo fotógrafo: “Sobrevoando o deserto de Gobi, no avião que o levava de Pequim a Ulaanbaatar, ele decidiu que começaria ali o relato frio e objetivo do absurdo de sua missão.” (CARVALHO, 2005a, p. 33).

Embora pequena, discreta e aparentemente despreziosa, a passagem acima é, sob todos os aspectos, de vital importância, porque se converterá em uma das fontes de informação ao narrador. A partir da decisão do Ocidental, nasce seu diário, no qual ele relata os acontecimentos que constituem a totalidade de sua missão na Mongólia, em busca do fotógrafo que desaparecera nos Montes Altai. Sob essa perspectiva, o diplomata-narrador (dispomos aqui o substantivo composto nessa ordem – 1) diplomata e 2) narrador-, já que ele tornou-se narrador aos 69 anos, depois de ter-se aposentado) surge como uma espécie de compilador dos escritos do fotógrafo e do Ocidental. Detentor do arquivo a ele deixado e das informações que tal arquivo contém, ele articula-constrói-erige a narrativa de **Mongólia**.

Portanto, após as considerações anteriores, deparamo-nos com a seguinte disposição, perspectivada, de vozes: 1) o fotógrafo escreve seus diários e, consciente ou inconscientemente, deixa-os a um pressuposto interlocutor; 2) conscientemente, o Ocidental decide registrar sua missão e deixa seus escritos ao diplomata (que depois se constituirá no narrador); e 3) o diplomata, que então assume o papel de narrador, constrói a narrativa tendo sempre como referência as vozes entrecruzadas dos dois anteriores.

Não há dúvida de que essa é a principal articulação de vozes do livro e, neste caso especificamente, essa dinâmica põe à mostra as conexões entre os diários e a plurivocalidade daí decorrente. Convém ter sempre presente a idéia de que o diplomata-narrador manipula os textos, estabelecendo diversas combinações entre seus produtores, a saber: 1) às vezes, conectam-se texto do Ocidental / texto do fotógrafo desaparecido; 2) às vezes, texto do Ocidental / texto do diplomata-narrador; 3) outras, diplomata-narrador / fotógrafo desaparecido; 4) outras ainda, diplomata-narrador / fotógrafo desaparecido / Ocidental.

Para se ter uma idéia da interação dessas vozes, que se conectam anatomicamente, isto é, são fragmentos textuais cerzidos um no outro através de amarras temáticas, assim como se elabora a trama de uma colcha de retalhos ou se constrói uma entidade franksteiniana, por assim dizer, reproduzimos a seguir um exemplo em que aparecem, na seguinte ordem, dois produtores de textos: o Ocidental, o fotógrafo desaparecido e, outra vez, o Ocidental.

Uma vez mais, lembrarmos que, para cada fragmento, Bernardo Carvalho estabeleceu fontes distintas, conforme já advertimos anteriormente, a fim de que o leitor tenha referências estéticas precisas e saiba a quem pertence cada fragmento textual:

O monge pode ter inventado tudo com base no que lhe contou Purevbaatar. Não dá para saber quando e onde a história começa. Uma coisa leva a outra, e a coerência parece só ter efeito retroativo. Está escrito no diário do rapaz: “Ninguém sabe nada de lugar nenhum. Aprenderam a não se comprometer. O passado, quando não se perdeu, agora são lendas e suposições nebulosas. Eles não têm outro uso para a imaginação. Durante séculos, os lamas se encarregaram de imaginar por eles. Durante setenta anos, o partido se encarregou de lembrar por eles, no lugar deles. Agora, lembrar é imaginar. Às vezes prefiro quando dizem que não sabem ou não se lembram de nada”. Shagdarsouren diz que Ayush pode estar em Bayan-uul ou nos arredores do lago Sangiin Dalai. Ergue templos. Vive de templo em templo. (CARVALHO, 2005a, p. 132).

O que se revela no trecho acima pautado como um sinal da pós-modernidade do autor (ou sinais de uma construção literária pós-moderna) é a habilidade para resgatar um gênero literário (o diário, neste caso) não em seu formato tradicional, como é conhecido, mas através de uma espontânea flexibilidade-diversidade estética, aqui expressa como uma construção textual que contém fragmentos de diários. Como compilador de textos, o diplomata-narrador flexibiliza os contornos e os limites do gênero e o faz através da reescrita, que não só se manifesta com uma nova concepção estética (o fazer novo), como também pressupõe a contínua reflexão do próprio gênero e da cultura que outrora o concebeu, enquanto tal.

A riqueza de **Mongólia** não se limita a um possível gesto transgressor, antes, toma-o como ponto de partida para iniciar uma reflexão sobre as formas consagradas pela

modernidade e, conseqüentemente, propor outras possibilidades de pensar não apenas a tradição moderna, mas também, e principalmente, o pós-moderno e a própria contemporaneidade.

Embora os fragmentos acima tenham sido extraídos de diários (e, por isso mesmo, revelem o intimismo e a subjetividade característicos desse tipo de construção textual), eles também estão próximos da atividade jornalística, porque oferecem informações sobre hábitos, usos e costumes de culturas diferentes, usualmente através de textos de modulação descritivo-explicativa e, por conta desse traço, um tanto impessoais. Trata-se de outra dinâmica de hibridização de gêneros, cujo alcance dissolve as fronteiras, outrora enrijecidas, entre o diário (intimista, pessoal, subjetivo) e o jornal, veículo de grande circulação. O primeiro, destinado a um (ou a poucos), e privilegiado, leitor, que tem acesso a uma vida e à sua intimidade; o segundo, destinado a uma leitura de massas e, portanto, de domínio coletivo. Apesar dessa diferença diametral, não há muita distância entre a prática de um e de outro, já que ambos estão apoiados sobre os mesmos alicerces do que se pode chamar de diarismo.

Além dessa plurivocalidade tríplica que envolve o fotógrafo desaparecido, o Ocidental e o diplomata-narrador, dinamizando as relações textuais que se estabelecem entre eles, há em **Mongólia** outros pequenos relatos que surgem nas vozes dos guias mongóis, Ganbold e Purevbaatar. Em alguns momentos da narrativa, especialmente quando têm de justificar ao Ocidental as condições do desaparecimento do fotógrafo, os guias deixam seus depoimentos. No mesmo texto, que se transcreve a seguir, identificamos três vozes: 1) a de Purevbaatar, que provoca, 2) a de Ganbold, que reage à provocação, e 3) a do diplomata-narrador que, tendo como base as informações contidas no relato original do Ocidental, assume o papel de narrador e reescreve a tensa conversação entre os guias:

“Pedi aos funcionários da companhia aérea chinesa para usar um telefone da empresa. Mas ninguém o ajudou. Foi uma funcionária do aeroporto que,

ao vê-lo naquele estado, permitiu que telefonasse do seu escritório. Infelizmente, o guia não tinha voltado para casa. São dessas coisas...” Não conseguindo mais se conter diante da acusação que lhe parecia não só injusta mas mesquinha, Ganbold se insurgiu: “Eu estava no táxi, a caminho de casa!” Purevbaatar aproveitou a interrupção para beber um gole de chá antes de retomar impávido o que dizia. Parecia satisfeito com o resultado da provocação. (CARVALHO, 2005a, p. 57).

No trecho que se segue, a plurivocalidade envolve as seguintes personagens (aqui alçadas à condição de instâncias narrativas): uma monja careca, o guia Ganbold, o Ocidental e o diplomata-narrador: “Cabe aqui fazer um pequeno parêntese e interromper a história que a monja careca tinha contado a Ganbold e que ele reproduzia ao Ocidental, porque já estavam às portas do Museu em Memória das Vítimas da Perseguição Política.” (CARVALHO, 2005a, p. 88).

Segundo as informações contidas no texto, a disposição de vozes e de instâncias narrativas articula-se, neste caso especificamente, através da seguinte perspectiva: a monja careca faz um relato a Ganbold, que o reproduz ao Ocidental, que o registra em seu diário e, tempos depois, é ressignificado pela percepção subjetivada do diplomata-narrador. Não há dúvida de que temos aqui um curioso exemplo de construção em abismo, isto é, uma voz projeta-se dentro de outra (ou surge a partir de outra), fazendo com que uma instância narrativa se conecte a outra através de um mesmo relato que sofre alterações toda vez que é (re) enunciado.

Essa prática assemelha-se a um jogo ou a uma atividade lúdica (uma espécie de corrente) em que os participantes, neste caso personagens alçadas ao plano de instâncias narrativas, unem-se ou conectam-se através da repetição de um mesmo conteúdo que, no entanto, altera-se ou turva-se toda vez que é recontado ou transmitido de uma personagem a outra. Trata-se de uma dinâmica capaz de produzir uma sucessão de vozes que se repetem como ecos emersos da própria escrita, aqui convertida num tipo especial de câmara acústica inédita na qual as mesmas vozes se combinam, umas às outras, das mais diversas formas,

gerando novos sentidos que, como fragmentos da bricolagem, constroem um relato multifacetado.

A seguir, transcrevemos outro exemplo interessante da arquitetura plurivocal de **Mongólia**. Além do relato do diplomata-narrador (as linhas iniciais do primeiro parágrafo e todo o terceiro), identificam-se também o texto do Ocidental (em itálico, no primeiro parágrafo) e o texto do fotógrafo desaparecido (no segundo parágrafo e com outra programação visual):

Na saída do cibercafé, pela primeira vez o Ocidental notou, pendurada na entrada de uma ruela lateral, uma faixa indicando os horários da Galeria de Arte Moderna nos salões semi-abandonados do Ministério da Cultura. Não se conteve de curiosidade e foi até lá: *Para mim, é a confirmação que faltava de que a arte moderna é uma invenção ocidental que mal se adapta a estas paragens. Não tem nada a ver com estas culturas. Eles entendem a arte como tradição. Quando tentam macaquear a arte moderna, o resultado é grotesco. (...) A Igreja budista é tão hipócrita quanto qualquer outra Igreja. Ela ocupa na Mongólia o lugar que a arte conquistou no Ocidente, no mundo da razão. A Igreja não permite que a arte se manifeste fora de seus muros. Ela reduz o leigo à mera sobrevivência e o submete à crença como único exercício espiritual.*

Na Mongólia, os leigos tendem a adorar as divindades como se fossem deuses. (...) Pagam por isso. E os monges incentivam essa prática. Igreja e religião são coisas diferentes. E a prática das instituições, pela própria imperfeição dos homens, nem sempre é o que se propõe em teoria.

O horror que o desaparecido demonstrava pela religião em seu diário vinha da desilusão e do descompasso que, em apenas três dias e sem maior conhecimento de causa, como de costume, o Ocidental também já podia confirmar. (CARVALHO, 2005a, p. 102).

Ao construir a narrativa com fragmentos textuais, como ficou acima demonstrado, o diplomata-narrador não só dá-lhe sentidos como também afirma-se como seu autor. Alça-se, afinal, ao escritor em que pretende transformar-se e cujo projeto vem adiando há anos, pois resgata os diários do esquecimento e, construindo um tipo especial de mosaico com o material de que dispõe, fabrica sentidos, dando a esses mesmos fragmentos (porque eles não têm mesmo outra forma, outra aparência, outra configuração estética) uma linearidade refletida

(ainda que fraturada, porque ele apropria-se de discursos alheios) e adaptada aos rumos que seu relato vai tomando, aos contornos que, aos poucos, vai adquirindo.

O diplomata-narrador recorre a uma coleta refletida de textos que lhe dão suporte para afirmar-se como o escritor que sempre quis ser. Ele reescreve uma viagem e, através dela, reinventa a própria ontologia. Deixa de ser o diplomata aposentado e transforma-se em escritor.

Os discursos do fotógrafo e do Ocidental estilhaçam-se em nome da construção de uma nova identidade, perpetrada na e através da linguagem - fraturada, híbrida, plural. Trata-se de uma construção textual não experimentada (para perplexidade da função normativa), uma arquitetura que surge da desestabilização de outras duas e, com seus fragmentos, engendra para si um *corpus*. Uma voz cuja dicção ecoa a substância de outras vozes anteriores a ela.

Reconhecemos aí alguns dos sentidos do hibridismo pós-moderno: através da apropriação e da interpenetração de vozes alheias, é possível problematizar a construção-desconstrução de identidades. A abertura, na obra literária, de um espaço dessa importância tem origem na instabilidade e na fluidez do sentir pós-moderno, que, conquanto seja instável e transiente, é, por isso mesmo, capaz de manter uma contínua, dinâmica e refletida convivência com a tradição de cujo interior ele próprio se origina.

2.2 Carta

O romance epistolar, que, segundo as palavras do crítico Vitor Manuel de Aguiar e Silva (2001, p. 134), foi caracterizado como gênero menor, surgiu no século XVIII, despertando interesse pela sua constituição. A aparição desse gênero literário corresponde,

como se sabe, a um momento histórico no qual se registraram fortes tendências de interiorização das experiências pessoais e exposição do eu, que culminaram com a elaboração de um inventário da sensibilidade burguesa. Sua reabilitação, na sociedade contemporânea, está em sintonia com uma renovada tendência de interiorização que se manifesta como traço característico do processo de questionamento e reflexão não só das identidades, mas também da elaboração histórica de uma consciência crítica.

Ao cotejarmos as proposições anteriores, constatamos que a reflexão sobre identidades, nesse momento histórico em que os valores ético-estéticos têm sido continuamente revisitados, constitui-se num dos vetores temáticos da referida tendência de interiorização das experiências pessoais e, portanto, deve estar muito próxima da idéia de uma escrita de si.

Personagem que corporifica o plano emocional de **Mongólia** (apesar de estar à mercê das compilações subjetivadas do diplomata-narrador), o Ocidental é trespassado pelos contrastes e conflitos que se operam na narrativa: de um lado, ele tem diferenças com seus superiores hierárquicos e, de outro, expressa-se como um vórtice de acessos coléricos por conta da própria incompreensão diante de estranhamentos culturais, quais sejam: nas cidades chinesas, entre os mongóis ou mesmo em relação às atitudes dos guias e aos movimentos do fotógrafo, a quem ele busca. Além disso, ele leva consigo os andrajos de uma relação complexa e mal resolvida com o pai, figura sombria e distante, que nunca o assumiu inteiramente como filho.

O Ocidental revela-se como um turbilhão emocional tanto em suas anotações, seu diário, quanto nas cartas que envia ao superior hierárquico, o diplomata-narrador. Essa tendência à exposição, parte constituinte de sua busca de identidade, aproxima e confunde as fronteiras dos gêneros literários em questão – diário e epístola.

Não obstante tenham intenções diferentes (a carta é, em geral, destinada a um interlocutor específico, por ser um gênero interativo por excelência, e pode apresentar qualquer conteúdo, enquanto o diário, cujo conteúdo gira usualmente em torno de intimismos, não determina propriamente um leitor e, em muitos casos, trata-se do próprio autor, que se confessa a si), seus formatos acomodam pontos comuns, especialmente no que diz respeito à exposição de sensibilidades subjetivadas, resultando em circunstâncias confessionais, em revelações súbitas e surpreendentes, em intimismos e cumplicidades.

Em duas passagens, que transcrevemos a seguir, o diplomata-narrador refere-se ao perfil epistolar dos papéis deixados pelo Ocidental e intersecciona as zonas fronteiriças da carta e do diário, dissolvendo seus limites, tornando-os, em diversos momentos, não discerníveis: “O que aconteceu em Pequim foi inesperado. Mas é lógico que, se ele tivesse me dito, eu não teria insistido. Virei a noite a ler os papéis, na verdade um diário que ele escreveu na forma de uma longa carta à mulher no Brasil, e que nunca enviou.” (CARVALHO, 2005a, p. 14).

E, mais adiante:

Tinha simpatizado com Xangai, com o caos e as contradições da cidade que chamava de puta na carta-diário⁵ endereçada em princípio à mulher no Brasil mas que nunca enviou e que agora suspeito ter sido dirigida a mim, pelo menos a partir do instante em que entendeu que não podia recusar a missão, quando o obriguei a ir à Mongólia. (CARVALHO, 2005a, p. 16).

⁵ No primeiro fragmento, o narrador escreve: *...um diário que ele escreveu na forma de uma longa carta* e, no segundo, diz ser uma *carta-diário*. O autor não parece preocupar-se quanto ao aspecto conceitual dos gêneros literários. Conseqüentemente, assim como se verifica nos textos, também parece ser irrelevante, para ele, a diferença entre *diário em forma de carta* e *carta-diário*. O valor desta nota se justifica pela importância de estudarmos os gêneros narrativos enquanto tais, mas, ao mesmo tempo, admitindo a possibilidade de eles sofrerem transfigurações segundo as disposições culturais de quem os manipula. Portanto, parece-nos que, em *Mongólia*, a relativização desses gêneros é, antes, produto de uma intervenção intuitiva que, embora sintonize o autor a uma tendência dominante do pós-moderno (a releitura de formas consagradas pela modernidade), revela, por outro lado, certa flexibilidade quanto a uma perspectiva hermenêutica.

A certa altura, ao fazer suas anotações, ao compor espontaneamente seu diário, no qual registra suas impressões sobre Pequim, o Ocidental revela haver um destinatário a quem ele remete seus escritos. Como se sabe, um produtor de cartas, para ser assimilado como tal, necessita de um interlocutor a quem possa enviar suas epístolas, não só para ser lido (desvendado, devassado), que é o que inicialmente se pressupõe de um epistológrafo, como também para estabelecer uma dinâmica entre a intenção e a recepção, transformando sua produção textual num lugar de diálogos e de reflexões, que é o que se espera de qualquer consciência crítica, especialmente em momentos históricos, como o nosso, que testemunham profundas revisões de valores.

Na passagem seguinte, destacamos o uso do pronome “você” (são duas ocorrências, na verdade), que confirma haver um destinatário a quem o Ocidental remete seus escritos:

Há um palácio dentro da Cidade Proibida que me impressionou ainda mais que os outros, e você é a única pessoa no mundo que pode entender do que estou falando. Chama-se Palácio da Pureza Celestial. Transcrevo o texto explicativo na entrada: “Durante o reino do imperador Yongzheng (que só chegou ao poder por meio de um golpe de Estado na linha sucessória – os parênteses são meus, é claro), o príncipe-herdeiro passou a ser selecionado por uma via secreta – o imperador, temendo as traições e os golpes de Estado (de que ele próprio havia se beneficiado), decidiu pôr numa caixa o seu testamento com o nome do filho que o sucederia e a escondeu atrás da tábua horizontal acima do trono imperial neste palácio. A caixa deveria ser aberta apenas quando o imperador morresse”. Você pode imaginar todas as intrigas que isso provocava, sob o pretexto de impedir os golpes de Estado? (CARVALHO, 2005a, p. 19).

A primeira ocorrência do diário do Ocidental é datada de 1º de Junho e, pela maneira como ele manipula o texto, é possível entrever, uma vez mais, um campo intermediário entre os dois gêneros citados, assim como temos destacado ao longo de nosso estudo. Também identificamos a dicção característica de quem escreve consciente de que será lido, consciente de quem antevê uma possível interação entre remetente e destinatário, ainda que tal interação aconteça no próprio texto e por ele seja intermediada. Essa dicção é consumada pela

atmosfera intimista e confessional, reveladora da percepção subjetiva de quem produz o texto e de quem o recebe.

A esses dois gêneros estudados (diário e epístola), vincula-se um terceiro, a crônica (relato) de viagem, pois o narrador realiza um tipo especial de costumbrismo, um painel de usos, hábitos e costumes chineses e mongóis, registrando, num texto cumulativo-enumerativo, as impressões daquilo que se manifesta diante de seus olhos perplexos, e que estudaremos a seguir:

Faz uma semana que estou aqui. Uma bruma baixa sobre a cidade, faz um calor opressivo. Tem sido assim desde que cheguei. Como em Xangai. Mas, ao contrário do que acontece em Xangai, a escala arquitetônica aqui é inumana. Pequim é uma cidade de extremos. O caos vem sendo varrido há décadas para fora da cidade. Xangai foi em grande parte construída por estrangeiros, para o bem-estar dos estrangeiros, que por sua vez tratavam os chineses como animais e os baniam do seu campo de visão, e com isso só acirravam as contradições que lá permanecem até hoje nos traços da urbanização. (CARVALHO, 2005a, p. 16).

2.3 Crônica de Viagem

A viagem é, antes de tudo, substância constitutiva do ser. Ela está na base de sua constituição ontológica, desde os gestos mais triviais do cotidiano até os eventos mais significativos de uma existência, como o nascimento (que pressupõe uma chegada), o trajeto de uma vida, e a própria morte (que pressupõe uma partida). A viagem, cuja manifestação se dá através de movimento, é, por conta desse mesmo atributo, um sintoma de inquietude, de insatisfação, de busca e consumação de novas experiências e novas possibilidades de obtenção de conteúdos. A viagem traz à tona a figura do peregrino, figura transitória, por excelência, representada, na maioria das vezes, como um vulto, como um espectro - imagem

poética, não há dúvida, que, para o nosso estudo, pode ser assimilada como uma possível representação da solvência do sujeito histórico.

Pela sua natural abrangência, pela riqueza de representações e de símbolos a ela associados, sejam eles históricos, míticos, místicos etc., e também porque não é esse o propósito de nossa pesquisa, não pretendemos realizar estudo histórico-normativo-tipológico a respeito da viagem, nem da forma narrativa a ela correspondente. Outros revelaram já sensibilidade e conhecimento para semelhante e ambiciosa tarefa. A esse respeito, especificamente, Jacinta Maria Matos, em *Pelos espaços da pós-modernidade; a literatura de viagens inglesa da segunda grande guerra à década de noventa*, afirma o seguinte:

[...] o estudo do relato de viagens implica uma viagem pelas mais variadas áreas do saber, do pensamento e da actividade humanas, sendo praticamente inesgotáveis as relações que esse relato mantém com as suas zonas limítrofes, tanto em termos estritamente literários como em termos disciplinares mais gerais. (MATOS, 1999, p. 24).

Neste item de nosso estudo, pretendemos pôr em evidência o terceiro gênero literário (crônica de viagem), que se consubstancia aos dois anteriormente referidos, o diário e a carta, inserindo na hibridização anterior uma outra camada (ou substância) genológica que não só atesta nossas proposições a respeito de **Mongólia**, como também traz à tona uma riqueza literária da obra até então insuspeitada.

Ao longo da narrativa, as anotações do fotógrafo desaparecido e do Ocidental também adquirem contornos de crônica de viagem, precisamente porque contêm impressões e opiniões de estrangeiros (brasileiros, neste caso) sobre uma terra diferente, sobre paisagens estranhas e sobre tipos humanos misteriosos, estabelecendo contrastes culturais em relação aos usos e aos costumes que o fotógrafo desaparecido e o Ocidental assimilaram em seu país de origem.

Por apresentar-se historicamente como um gênero não-ficcional, a crônica de viagem reivindica para si uma natural competência interativa com o real, duplicando-o no e através do

texto, mas, ao mesmo tempo, recebendo dele fortes intervenções, a ponto de apresentar uma configuração interna extremamente flexível.

A esse respeito, Jacinta Maria Matos afirma o seguinte:

Sendo a narrativa de viagem um gênero não-ficcional, que se reclama de uma grande proximidade com o real, será evidente que a alteração das condicionantes exteriores do gênero diretamente influenciará a sua produção. E sendo este um gênero, para além disso, que se ocupa do relato de uma viagem, ele sofrerá ainda uma alteração mais notória numa época em que a natureza da viagem se modificou quantitativa e qualitativamente, pondo em causa alguns dos pressupostos tradicionais deste tipo de escrita: a descrição de uma viagem, se não perigosa pelo menos difícil, efectuada por um viajante solitário (ou pelo menos não integrado num grupo de turistas), a terras que sejam suficientemente diferentes da sua (ou pelo menos a locais de seu próprio país que se situem longe de casa), à procura do estranho, do desconhecido e do exótico. (MATOS, 1999, p. 16).

A crônica de viagem, como naturalmente acontece com todos os gêneros, caracteriza-se pelo conteúdo que ela própria pretende representar. No entanto, a diferença para os demais gêneros é significativa, pois ela representa “condicionantes exteriores” continuamente instáveis que, a cada momento, apresentam variações de sentido que podem, por isso mesmo, torná-la mais ou menos cambiante, permitindo (e reiterando) a idéia de dissolução de limites não apenas do real vivido e observado como também do próprio gênero literário, enquanto tal.

Ao representar ou duplicar o real, a crônica de viagem torna-se o gênero literário mediador de nossa relação com esse mesmo real. No caso específico de **Mongólia**, o diplomata-narrador reproduz, no presente, uma viagem protagonizada, no passado, por terceiros e, ao fazê-lo, traz à tona uma questão de vital importância: a relação que até agora temos estabelecido com a história, ou seja, encontrar para ela um sentido, “quer como experiência vivida, quer como texto escrito.” Portanto, a reprodução da viagem é uma tentativa de duplicação do real mediatizado pela linguagem. O passado é reconstituído tanto em sua dimensão textual, quanto em sua dimensão empírica. (MATOS, 1999, p. 212).

Não se trata, entretanto, de converter **Mongólia** à referência central de uma pesquisa histórica que estude em que condições os mongóis foram constrangidos e subjugados pelo budismo e pelo comunismo stalinista, assim como é referido no livro. Tampouco tencionamos revestir o relato do diplomata-narrador de uma autoridade histórica capaz de convertê-lo na principal referência de uma viagem à Mongólia, perpetrada por um fotógrafo e por um diplomata.

Nossa reflexão pretende dar visibilidade ao fato de o relato do diplomata-narrador ser convertido em imagem de um real que se pressupõe “empiricamente recuperável”. Através da apropriação de textos alheios, ele resgata o passado e dá-lhe um sentido, criando um referente que, na verdade, nunca existiu a não ser em anotações fragmentárias encontradas em alfarrábios ou em pequenas cadernetas. O diplomata-narrador constrói o relato de uma viagem que ele próprio anuncia como real, mas que é, na convergência de seu trabalho, transformada em ficção.

Em outras palavras, ele devolve ao passado seu significado, apoiando-se na mistura entre escrita e real, entre ficção e história, aqui “absorvidos pelo texto contemporâneo” (MATOS, 1999, p. 221), e o que começa como uma mistura, segundo as palavras de Peter Burke, “acaba se transformando na criação de algo novo e diferente.” (BURKE, 2006, p. 73). Ao devolver ao passado seu significado, o diplomata-narrador o faz através de imagens, prática que resulta numa relação problemática com a apreensão e com a representação do real, que, para Jacinta Maria Matos, “tem vindo a desaparecer da nossa cultura enquanto categoria epistemológica e ontológica, sendo substituído pelo simulacro, que Jameson define, parafraseando Platão, como “uma cópia idêntica a um original que nunca existiu”. (MATOS, 1999, p. 209).

No trecho a seguir, que corrobora as proposições anteriores, o diplomata-narrador apropria-se de uma impressão de paisagem que ele extrai do diário do Ocidental. Ele

perspectiva o real tendo como referência uma sensibilidade anterior à sua e também culturalmente condicionada. Substitui o real pelo simulacro e produz uma cópia de “um original que nunca existiu”. Além disso, ele faz da percepção do Ocidental a sua dicção, a sua voz, instalando no texto uma perspectiva dúplice, um tipo especial de bivocalidade:

Logo começaram a subir as montanhas, uma cadeia secundária dos montes Altai. A paisagem era extraordinária, um tanto extraterrestre, e continuaria assim até o anoitecer, quando chegariam por fim ao vale de Ekhen Belchir, onde deviam estar acampados os parentes de Purevbaatar, segundo as indicações do primo. (CARVALHO, 2005a, p. 114).

Duas outras ocorrências, entre diversas delas, são do Ocidental e do fotógrafo desaparecido, transcritas a seguir, respectivamente. As passagens apresentam contornos evidentes de crônicas de viagem, não só porque descrevem usos, hábitos e costumes de outros povos, mas porque relatos de viagem são, antes de tudo, narrativas do desconhecido, da vida aventurosa, daquilo que está para além de nossos horizontes culturais cotidianos e, portanto, do que se torna representativo de algo transcendente que nos chama, que nos instiga a curiosidade, que nos impulsiona ao indefinido, ao infinito.

Não tenho alternativa. Não posso dizer que estou com pressa. Terei que me acostumar. Tudo é lento por aqui. Entramos na iurta, e ninguém diz nada. Eles nos oferecem chá. Ficamos sentados, tomando chá, e ninguém diz nada. Há mais um rapaz, ao que parece irmão do dono da casa. Os dois me fitam sem o menor constrangimento. O interior da iurta é confortável e, segundo Purevbaatar, excepcional para os padrões locais. Há duas camas, um televisor em cima de uma cômoda, tapetes pendurados pelas paredes. Não são nômades representativos da região. Purevbaatar puxa conversa. Há uma espécie de descompasso entre os interlocutores. É como se as respostas fossem retardadas. Ficamos nessa conversa fiada por uns dez minutos. De vez em quando, sinto um olhar sobre mim que, no entanto, logo se desvia quando o enfrento. É a mulher. Purevbaatar me pergunta se podemos ir embora. Ele agradece. Nos levantamos e saímos. (CARVALHO, 2005a, p. 117).

A Mongólia é um país pouquíssimo povoado, mas há sempre alguém por perto. Por mais ermo que seja o lugar, por mais distante, há sempre uma iurta num canto de um vale. Sempre alguém vem

visitá-lo e ver sua barraca no meio do deserto, na estepe ou no alto de uma montanha. Há curiosos por toda parte. Há sempre alguém que enfia a cabeça no seu carro para ver o que tem dentro, quando você pára em algum lugar para pedir informações. Ninguém nunca está em paz na Mongólia. (CARVALHO, 2005a, p. 164).

2.4 Policial Investigativo

As narrativas ficcionais de Bernardo Carvalho são, freqüentemente, marcadas por atmosferas de mistério, por certa ambigüidade que se traduz num jogo cambiante entre o ser e o parecer. Essa tendência do autor para transformar limites e contornos em composições nebulosas, assinaladas por climas investigativos, aparece também em *Nove noites*, 2002, cujo narrador persegue os sinais deixados por um antropólogo norte-americano que se suicidou no Brasil; e, mais recentemente, em *O sol se põe em São Paulo*, 2007, no qual um publicitário vai ao Japão, a fim de investigar personagens envolvidas num nebuloso e estranho triângulo amoroso.

A respeito desse atributo recorrente no autor, Manuel da Costa Pinto afirma o seguinte, em *Literatura brasileira hoje*:

As tramas de seus romances se assemelham a investigações detetivescas – com a diferença de que aquilo que se procura aqui não são criminosos, mas conteúdos recalcados (relações incestuosas, homoerotismo, consangüinidades, rancores, pornografia) e estranhas simetrias que englobam tanto as vidas paralelas de suas personagens quanto contextos culturais e políticos. (COSTA PINTO, 2004, p. 134).

E, de fato, a certa altura dos acontecimentos, a narrativa em **Mongólia** adquire uma tensão investigativa. O Ocidental, encarregado de encontrar o fotógrafo desaparecido, incorpora, efetivamente, o papel de um investigador, a começar pelas condições com as quais inicia a “missão” que lhe foi destinada. Ele vai à Mongólia apenas com o número do telefone

do guia mongol Ganbold, obtido com o pai do fotógrafo desaparecido, e de posse de poucas informações que o próprio Ganbold havia dado, por telefone, à embaixada brasileira em Pequim, quando esta lhe telefonou:

Quando partiu para a Mongólia, levou apenas as informações que o guia mongol nos passara ao ser contactado por telefone pela embaixada brasileira em Pequim, e que não eram muitas. Agimos conforme as instruções do Itamaraty e a vontade do pai do desaparecido, que nos deu o telefone do guia, a única pista que tinha do filho depois de meses sem notícias. (CARVALHO, 2005a, p. 32).

A escassez de informações e a atmosfera instigante e triangular com que elas circulam entre o guia, a embaixada brasileira e o Ocidental, são, como se pode verificar, as condições propícias para a elaboração de uma narrativa detetivesca.

Disse-lhe que deixaria o dossiê completo na sala dele. Não era muita coisa, alguma correspondência entre o pai do desaparecido e o Itamaraty, o nome e o telefone do guia mongol que havia acompanhado o rapaz em sua viagem e com quem já tínhamos feito um primeiro contato por telefone, e uma fotografia – aliás, com aquela aura de mistério que os retratos dos desaparecidos costumam adquirir sem que no fundo haja mistério algum. (CARVALHO, 2005a, P. 15).

Esse formato detetivesco manifesta-se, pela primeira vez, no momento em que o Itamaraty determina que o Ocidental atue extra-oficialmente na Mongólia, disfarçado sob a identidade pitoresca e informal do turismo, isto é, segundo as instruções de seus superiores, ele deveria agir como turista, sem, no entanto, integrar um grupo de turistas, assim como tradicionalmente são conhecidos.

Numa palavra, agir dessa maneira é o mesmo que atuar clandestinamente, condição que amplia seu campo de ação sem ter ele de submeter-se às limitações e às desconfianças das instâncias burocráticas mongóis, além de acentuar os traços distintivos do gênero policial investigativo, que vem juntar-se aos três anteriores (diário, carta e crônica de viagem):

O embaixador me telefonou do Rio para confirmar que eu havia entendido a prioridade daquela missão. Tínhamos que mandar alguém à procura do rapaz. Por razões que não estavam explícitas e que a nós não cabia discutir, não queriam que as autoridades mongóis fossem avisadas, pelo menos num primeiro momento. Não queriam que se configurasse uma missão oficial. Não sei do que podiam desconfiar nem do que estavam se precavendo. O fato é que o enviado teria que agir como *investigador* (itálico nosso) sob o disfarce de simples turista, já que não tínhamos representação diplomática na Mongólia. (CARVALHO, 2005a, p. 14).

É importante que observemos mais detidamente a passagem acima transcrita. Os superiores hierárquicos do Ocidental são caracterizados como chefes de polícia que ordenam a atuação clandestina e oculta de seu investigador, a fim de que este não seja descoberto pelas autoridades locais e mantenha seus movimentos tão discretos quanto seja possível, modelo muito explorado no gênero policial.

O Ocidental consulta as anotações deixadas pelo fotógrafo desaparecido, inquire os guias Ganbold e Purevbaatar, ouve suas declarações e, aos poucos, vai estabelecendo conexões entre essas fontes, vai dando sentido e forma ao quebra-cabeça ou ao mosaico de informações, sempre impulsionado por uma aura de mistério que circunda os movimentos executados anteriormente pelo fotógrafo. “O Ocidental ficava cada vez mais intrigado com a história que ia montando aos poucos, com os dois diários, como um quebra-cabeça. Pulava de um para o outro.” (CARVALHO, 2005a, p. 69).

Os textos a seguir ilustram o espírito investigativo que se instala em **Mongólia**. À medida em que a investigação evolui, o Ocidental ouve as declarações dos guias e lê passagens do diário do fotógrafo desaparecido, entrecruzando suas vozes, confrontando informações, a fim de compreender o que realmente se passou. No primeiro texto, o guia Purevbaatar diz, ao Ocidental, em que circunstâncias conheceu o fotógrafo:

“Nós nos encontramos em Karakorum, em julho, um dia depois do Naadam. Foi uma casualidade. Eu nem sabia que você era o guia dele. Ele estava fotografando o mosteiro sozinho, e eu acompanhava duas americanas. Ele me pediu uma informação, nós conversamos um pouco, e eu lhe dei o meu

cartão. Foi só isso”, Purevbaatar respondeu, sem se alterar. (CARVALHO, 2005a, p. 57-58).

Pouco depois, deparamo-nos com a versão do fotógrafo:

Um guia mongol, que acompanha duas americanas –uma gorda e baixa, a outra magra e alta, ambas com cerca de cinqüenta e tantos anos- , se aproxima de mim enquanto as duas tiram fotografias do mosteiro e se apresenta. Diz que ouviu parte da minha história sobre a deusa no templo. Diz que as americanas ficaram muito interessadas. São da Califórnia. (CARVALHO, 2005a, p. 60).

Os textos acima transcritos são, como se vê, fragmentos de uma totalidade, percepções diferentes de uma mesma circunstância vivida. São formas distintas, por isso mesmo cambiantes entre si, de apreensão, de compreensão e de representação da realidade circundante. O diplomata-narrador articula esses fragmentos como se movimentasse peças em um jogo de construções discursivas, um tipo especial de mosaico em que tais fragmentos perceptivos só adquirem sentido e se percebem partes integrantes de uma totalidade quando o mesmo diplomata-narrador estabelece conexões entre eles, pois que estão ocultos e separados uns dos outros (em cadernetas e em alfarrábios diferentes), esperando ser descobertos e desvendados.

Seguindo essa reflexão, podemos constatar que o gênero policial investigativo, que se articula e se projeta ao longo do eixo narrativo de **Mongólia**, recobrando a obra com atmosferas de mistério, com sugestões detetivescas, com a ambivalência característica entre o ser e o parecer e com identidades flutuantes, como é o caso, por exemplo, do Ocidental, que de diplomata transforma-se em investigador, esse gênero, repetimos, manifesta-se também na própria construção textual, contaminando-a com a mesma atmosfera das investigações policiais, com a mesma dinâmica de súbitas aparições e conexões de sentido (neste caso de fragmentos de textos) e com a mesma instabilidade dos mistérios que se querem desvendados.

Os climas de suspense e de repentinas descobertas, que acontecem através de pistas e de sentidos que se encaixam uns nos outros, estão absolutamente enraizados na movimentação que o diplomata-narrador imprime aos fragmentos textuais com os quais trabalha, feito um *bricoleur*.

Transcrevemos a seguir outro exemplo de confronto de informações que, assim como no caso anterior, revela-nos percepções parciais de uma totalidade vivida, fragmentos que se vinculam através dos sentidos que eles próprios estabelecem entre si. Ganbold, o primeiro guia, fala de sua preocupação com a integridade e com a proteção do fotógrafo:

“Todo o tempo que passou em Ulaanbaatar, enquanto estive sob a minha responsabilidade, ele ficou aqui. Mantemos este apartamento para quando o meu sogro vem para a cidade no inverno. No verão, fica vazio e mobiliado. Veio a calhar. Ele podia ficar sozinho, e era mais barato do que um hotel”, disse Ganbold. (CARVALHO, 2005a, p. 65).

Em seguida, a informação é confirmada nas anotações do diário do fotógrafo desaparecido:

Ganbold sempre me traz até a porta e não se despede até ter certeza de que estou em segurança, dentro do apartamento, com a porta trancada. Diz que não devo abri-la em hipótese alguma. Diz que não devo sair sozinho à noite. Por causa dos bêbados. E é claro que o conselho não contribui para melhorar a minha impressão da cidade. (CARVALHO, 2005a, p. 65).

Há em **Mongólia** trechos que geram tensões, dúvidas e inquietudes quanto às atividades e interesses do fotógrafo desaparecido. Essa ambigüidade amplifica-se através das atitudes evasivas dos guias, Ganbold e Purevbaatar, quando são inquiridos pelo Ocidental.

É importante que tenhamos sempre próxima a idéia de que todas essas informações são compiladas e articuladas pelo diplomata-narrador, que as manipula motivado por sua percepção subjetivada. Como instância narrativa e extensão do próprio autor, ele movimenta

suas peças, suas construções textuais, produzindo com elas uma espécie de jogo fraturado, tendo como ponto de partida uma leitura culturalmente condicionada que é, por isso mesmo, capaz de produzir uma inusitada instalação discursiva marcada por ambivalências que pulverizam certezas, instalam relativismos e se revelam como tendências dominantes na cultura (e literatura) pós-moderna:

Quando o Ocidental lhe perguntou por que o rapaz de repente decidira ir para os montes Altai e a razão de ter insistido tanto naquela viagem insensata e fora de estação, Ganbold desconversou. Aproveitou que passavam pelo mosteiro de Gandan para mudar de assunto e seguir discorrendo sobre as atrações turísticas da cidade – ou pelo menos foi assim que o Ocidental compreendeu, a princípio, ainda sem dados que lhe permitissem perceber que, na verdade, Ganbold apenas introduzia, de maneira indireta, o motivo que levava o desaparecido a decidir partir de uma hora para outra, e da forma mais intempestiva, para o oeste. (CARVALHO, 2005a, p. 48-49).

Em outra passagem, acrescentam-se mais dúvidas e ambigüidades ao Ocidental, instigando sua curiosidade e dando fôlego à investigação:

Ao se cumprimentarem, não foi preciso esclarecer nada. Ganbold já sabia o que o Ocidental esperava dele. Tinha dificuldade para falar. No caminho, o Ocidental lhe disse: “É estranho que uma pessoa que demonstra tanto repúdio pelas igrejas e pela religião, como pude ler nos diários dele, tenha se interessado tanto por uma deusa, não acha? A ponto de mudar todos os seus planos. Foi você que o trouxe ao mosteiro. Deve saber do que estou falando”. (CARVALHO, 2005a, p. 74).

Se não assumisse a identidade flutuante de investigador, o Ocidental não concluiria a missão a que fora destinado. Aos poucos, e ainda que vagarosamente, ele vai conectando as peças a partir das informações de que dispõe, além de apoiar-se na própria intuição (importantíssima para esse tipo de atividade investigativa), até alcançar o objetivo final, razão de sua jornada: o encontro com o fotógrafo desaparecido, seu meio-irmão.

3 NARCISISMO E SOLVÊNCIA DO SUJEITO

Em *O mínimo eu, sobrevivência psíquica em tempos difíceis*, Christopher Lasch realiza um estudo sobre o narcisismo, que ele define como a “disposição de ver o mundo como um espelho; mais particularmente, como uma projeção dos próprios medos e desejos”. (LASCH, 1987, p. 24). Tendência cultural da sociedade contemporânea, o narcisismo é motivado, segundo Christopher Lasch, por um conjunto de fenômenos que se manifestaram hiperbolicamente em nossa realidade histórica, ampliaram seu poder e seu campo de ação e, mortiferamente fortalecidos, atuam em nossa cultura cotidiana, produzindo, com seus movimentos e suas articulações, eventos súbitos, inesperados e impactantes, que têm tornado nossa realidade um cenário tenso-ebulitivo, dramático e, em todos os sentidos, depurador de humanidades.

Ao debruçar-se sobre nossa realidade, a fim de observá-la e sobre ela refletir, Christopher Lasch identifica um mundo complexo, marcado por contrastes e aporias que se movimentam nas mais diversas faixas de atividade humana. A percepção de Lasch é reveladora de uma consciência crítica comprometida com o objeto sobre o qual reflete e, por isso mesmo, sua análise sobre a realidade histórica é penetrante e lúcida, não obstante seja também perturbadora e sombria, não só pela configuração intrínseca do objeto analisado, mas principalmente porque, ao acompanhá-lo em suas reflexões, constatamos, com ele, que o que chamamos e validamos de real não é senão a nossa criação inapelável, única e intransferível, e que, como todas as criações, reivindica de seu criador a responsabilidade histórica pelo que criou.

No entanto, o criador reprova o que ele próprio erigiu ao seu redor, ele contempla o espelho físico e não gosta do que vê, reage com mais brutalidade, com mais agressão. À violência, soma-se mais violência; à barbárie, mais barbárie. A vida, como a morte, tem sido

banalizada. Viver e morrer perderam sua aura místico-mítica e o único sentido é a reação, propriamente dita, a violência pela violência. O sujeito devora as próprias criações, devora a si mesmo.

Os fenômenos identificados por Christopher Lasch, e referidos no parágrafo de abertura deste capítulo, são a expansão da criminalidade, a escalada armamentista, as ações contundentes do terrorismo, a deterioração do meio-ambiente, as instabilidades econômicas e a ascensão de organizações de controle total, corporações multinacionais e conglomerados de comunicação com poderes e influências devastadores.

Em suas análises, Christopher Lasch mostra-nos, de forma eficaz, como esse cenário transforma, dramaticamente, o horizonte existencial da humanidade, produzindo no sujeito sensações de impotência, de fragilidade, de sacrifício iminente. Essa combinação constrangedora gera no homem reações imediatas e extremamente nocivas. Sentindo-se constrangido e pressionado, ele tenta resistir através de comportamentos como ironia defensiva e cinismos diversos; desejo sôfrego de viver situações extremas como forma de compensação pelas frustrações; retração e descompromisso emocional, consequência imediata de uma forte percepção de impermanência de todas as instâncias humanas.

Exausto com a realidade circundante, que o subjuga e o constrange, e cada vez mais consciente de sua precariedade, o sujeito entrega-se a uma hipnótica e fascinante cultura de imagens, cujo papel é reproduzir o real, sem o desconforto que o mesmo real impõe.

A atual preocupação com a “identidade” expressa em certa medida esse embaraço em se definir as fronteiras da individualidade. E também o faz o estilo minimalista da arte e da literatura contemporâneas, que extrai grande parte de seus motivos da cultura popular, em particular da invasão da experiência pelas imagens, e deste modo ajuda-nos a ver que a individualidade mínima não é só uma resposta defensiva ao perigo mas se origina de uma transformação social mais profunda: a substituição de um mundo confiável de objetos duráveis por um mundo de imagens oscilantes que torna cada vez mais difícil a distinção entre a realidade e a fantasia. (LASCH, 1987, p. 12-13).

Por ser extremamente acessado e por ter a capacidade de transformar-se continuamente, o mundo das imagens converteu-se numa espécie de segunda vida que reflete nossa ontologia e, ao mesmo tempo, a espetaculariza, assim como propusera Guy Debord, em *A sociedade do espetáculo*: “O espetáculo não é um conjunto de imagens, mas uma relação social entre pessoas, mediada por imagens.” (DEBORD, 2006, p. 14).

Esse consistente argumento é confirmado por Zygmunt Bauman, segundo o qual “os ‘grupos’ que os indivíduos destituídos pelas estruturas de referência ortodoxas ‘tentam encontrar ou estabelecer’ hoje em dia tendem a ser eletronicamente mediados, frágeis ‘totalidades virtuais’, em que é fácil entrar e ser abandonados.” Bauman completa sua argumentação, afirmando que “estamos perdendo a capacidade de estabelecer interações espontâneas com pessoas reais”. As comunidades virtuais apenas criam uma “ilusão de intimidade e um simulacro de comunidade.” (BAUMAN, 2005, p. 31).

Seguindo de perto as linhas de argumentação de Christopher Lasch e atestando sua percepção histórico-social, o filósofo francês Gilles Lipovetsky estuda, em *A era do vazio*, o narcisismo como um paradigma definidor da pós-modernidade em oposição ao espírito do empreendimento e da esperança futurista, característicos da cultura moderna. Para ele, o narcisismo está profundamente enraizado em nossa cultura e não se manifesta apenas como uma mera contemplação de si mesmo (ou autocontemplação), mas como um desprendimento em relação ao Outro, um afastamento em relação a qualquer espécie de alteridade. (LIPOVETSKY, 2005, p. 39).

Com a (e através da) manifestação de um narcisismo quase irracional, surge um novo sujeito histórico, de identidades flutuantes, desconfiado das referências políticas, econômicas, sociais, éticas e artísticas, outrora engendradas pela cultura moderna. Figura praticamente fantasmática, de contornos solventes e instáveis, esse sujeito não se identifica mais por um único e específico eixo paradigmático, mas por deslocamentos de paradigmas, por

recombinações de formas de comportamentos e, conseqüentemente, pela revisão contínua de sua identidade, cada vez mais percebida como transiente, flutuante, contraditória. “Que o Eu se torne um espaço “flutuante”, sem fixação ou referência”, escreve Gilles Lipovetsky, “uma disponibilidade pura, adaptada à aceleração das combinações, à fluidez dos nossos sistemas, esta é a função do narcisismo, instrumento flexível dessa reciclagem psi permanente, necessária à experimentação pós-moderna”. (LIPOVETSKY, 2005, p. 40).

Uma sociedade com limites e linhas de definição flutuantes é uma sociedade constituída de sujeitos com identidades transientes, que se deslocam, ininterrupta e aleatoriamente, produzindo, com esses deslocamentos, as mais inesperadas combinações ontológico-culturais. No plano artístico, mais propriamente o literário, uma comunidade com essas características apresenta preferências por gêneros literários vinculados à cultura narcisística e ao desvendamento do ser (como são os casos da biografia, da autobiografia, do diário e da carta), porque o conteúdo que esses gêneros representam, especialmente quando hibridizados, reflete a inconstância do sujeito (e das identidades) e o traduz como um processo, como um campo de indagações e questionamentos, “algo a ser inventado, e não descoberto”, segundo as palavras de Zygmunt Bauman. (2005, p. 21).

Essa reflexão é legitimada pelas palavras de Gilles Lipovetsky, que afirma o seguinte: “O narcisismo não designa apenas a paixão do conhecimento de si mesmo, mas também a paixão da revelação íntima do Eu como, aliás, testemunha a atual avalanche de biografias, de autobiografias e a psicologização da linguagem política.” (LIPVETSKY, 2005, p. 45).

Considerando as proposições anteriores e apoiando-nos nos argumentos dos pensadores acima referidos, pretendemos conectar o sentido do narcisismo e das identidades flutuantes às personagens de **Mongólia**, especificamente o fotógrafo desaparecido, o Ocidental e o diplomata-narrador.

3.1 Narcisismo e Identidades Cambiantes

Para desenvolvermos as proposições deste item, assim como foram inicialmente refletidas, vamos resgatar, brevemente, os conceitos de narcisismo, propostos por Christopher Lasch e Gilles Lipovetsky, conforme expostos nos itens anteriores.

Christopher Lasch concebe o narcisismo como “a disposição de ver o mundo como um espelho; mais particularmente, como uma projeção dos próprios medos e desejos”. (LASCH, 1987, p. 24). Não obstante reconheçamos a contundente análise que o pensador realiza a respeito da sociedade contemporânea, buscamos, para os propósitos desta pesquisa, especificamente a idéia acima proposta, segundo a qual, e conforme a leitura que dela fazemos, a realidade circundante não é mais que a extensão tridimensionalizada ou traduzida em imagens de tudo o que o somos, de tudo o que sentimos e pensamos.

Por sua vez, Gilles Lipovetsky, muito próximo das idéias de Lasch, propõe o narcisismo não apenas como uma contemplação de si mesmo (ou autocontemplação), mas como um desprendimento em relação ao Outro, um afastamento em relação a qualquer espécie de alteridade. (LIPOVETSKY, 2005, p. 39). Apesar da extrema pertinência de suas reflexões sobre nossa sociedade, extraímos de seus estudos apenas o conceito que, segundo nossa leitura crítica, complementa a idéia de Christopher Lasch: o afastamento em relação ao Outro acontece porque o Outro reflete o que somos, inclusive (e principalmente) nossos medos, nossa inconstância, nossa precariedade.

Se, como Christopher Lasch afirma, o mundo exterior reflete o interior do sujeito, conseqüentemente, como Gilles Lipovetsky propõe, o sujeito o repudia, porque não deseja enfrentá-lo, teme postar-se diante dele e ver, inapelavelmente, sua face destrutiva e deletéria, seu lado obscuro e até então negligenciado. Ele apenas deseja exhibir-se exteriormente, superficialmente, esteticamente, mas nunca tão profundamente a ponto de desencadear um

ajuste de contas consigo mesmo e com o que criou ao seu redor. Tal é a dimensão de nossa aporia histórica.

De um lado, protagonizamos um mergulho no eu, um processo inegável de interiorização, de busca de uma identidade interior; de outro, uma realidade histórica que exige nossa competência interativa e é caracterizada pela multiplicidade de signos, pela desreferencialização e pela instabilidade, produzindo sensações de impotência, de fragilidade e de perda de controle. Este é o estrangulamento que caracteriza a presente humanidade: nem completamente de posse de seu mundo interior, nem completamente integrado em suas competências interativas, o sujeito está preso nessa armadilha histórica, preso em seu entre-lugar (*stuck between*), no espaço intersticial de suas potências.

Consideramos a pertinência desses argumentos e, ao aplicarmos seu conteúdo às personagens de **Mongólia** (o fotógrafo desaparecido, o Ocidental e o diplomata-narrador), respeitaremos os trajetos diegéticos percorridos e os campos de ação em que atuam, assim como foram concebidas pelo autor.

3.1.1 O Fotógrafo Desaparecido

Fotógrafo profissional, o desaparecido “tinha sido contratado por uma revista de turismo no Brasil para atravessar a Mongólia de norte a sul”. (CARVALHO, 2005a, p. 33). No entanto, ele transforma sua vida e a de praticamente todos aqueles que estão de algum modo a ele conectados, por conta de uma espécie de hipnose obsessiva, de fundo sexual, que envolve uma deusa chamada Narkhajid. Prestes a embarcar de volta ao Brasil, o fotógrafo conhece um templo de monjas budistas:

Estava pronto para ir embora. Tinha cumprido a sua missão para a revista de turismo, até que Ganbold, inadvertidamente, lhe propôs visitar um templo de monjas budistas. E foi quando, de uma hora para outra, ele mudou de idéia e passou a insistir que precisava de qualquer jeito ir aos montes Altai antes de deixar a Mongólia. (CARVALHO, 2005a, p. 66).

Na visita ao templo de monjas budistas, o fotógrafo depara-se com a figura intrigante da deusa vermelha, Narkhajid, a mesma que encontrara no Museu de Belas Artes logo que chegara a Ulaanbaatar. Em suas anotações, ele próprio refere-se a esse momento, quando, conduzido por uma guia do museu, encontra a deusa:

No primeiro andar, ao abrir uma sala reservada às pinturas religiosas, segue direto para um quadro ao fundo, em que se vê uma deusa vermelha, cujo nome eu não compreendo, e começa a contar uma lenda cheia de detalhes que seu inglês obviamente não pode expressar... (CARVALHO, 2005a, p. 68).

Diz que a deusa tinha sido uma mulher gananciosa, mas um dia, horrorizada com a conseqüência de seus desejos, se arrependeu, se retirou do mundo e se purificou etc. (...) A figura no quadro é perturbadora, uma espécie de demônio feminino que bebe o sangue derramado de um crânio. (CARVALHO, 2005a, p. 69).

Através de uma estranha simetria (o primeiro contato com a figura da deusa Narkhajid, no museu, e o segundo, no templo de monjas budistas), o fotógrafo projeta, nessa entidade ambígua (misto de deusa e demônio que representa, simultaneamente, a elevação espiritual e a fascinação hipnótica do sexo e dos desejos), as próprias angústias e inquietudes sexuais. Suas dúvidas existenciais parecem ter sido sintetizadas ou compactadas na figura ancestral de Narkhajid, porque ele próprio via, na realidade circundante, suas perturbações de fundo sexual: “Vejo sexo por todos os lados. Até na cerimônia dos lamas a que assisti pela manhã em Erdene Zuu. Mas é como se ninguém estivesse vendo nada.” (CARVALHO, 2005a, p. 61).

Além da projeção narcisística, sobre a qual estamos refletindo, vislumbramos também, nessa relação fotógrafo-deusa vermelha, procedimentos reveladores da busca de identidades,

aqui fragmentadas por conta das inquietudes sexuais das personagens, eixos temáticos freqüentemente mobilizados na literatura de Bernardo Carvalho.

O fotógrafo assimila os dois encontros com a figura de Narkhajid como sinais ou pistas de uma misteriosa e significativa simetria, impulsionando-o a uma busca quase irracional de informações a respeito da deusa, a ponto de levá-lo aos Montes Altai, onde ela havia, pressupostamente, aparecido a um monge, em 1937. Ele, o fotógrafo, transforma-se num investigador em busca de respostas para os mistérios que o atormentam. Protagoniza, portanto, uma investigação, um mistério detetivesco que, meses depois, também será protagonizado pelo Ocidental.

A investigação obsessiva e quase irracional faz com que ele seja chamado de “Buruu Nomton”, expressão que se traduz como “desajustado”, “louco”, “o que não segue costumes” ou mesmo “o que não cumpre regras”. A alcunha é aplicada pelos mongóis, não acostumados a atitudes intempestivas ou a rompantes emocionais. Contudo, o sentido da alcunha também caracteriza o fotógrafo como um tipo transgressor, incapaz de conviver com os valores estabelecidos pelo sistema, como veremos a seguir, ao discorrermos sobre o Ocidental. Seu nomadismo está associado não apenas à busca-exploração incessante de identidades, mas também a um questionamento da ordem estabelecida, da agressão racionalista da cultura moderna, de sua inclinação ao amestramento e ao sedentarismo.

É preciso não esquecer, a fixação no trabalho caminha lado a lado com a estabilidade dos costumes. E o passeador que vagueia chama, *a contrario*, um outro tipo de exigência: a de uma vida mais aberta, pouco domesticada, a nostalgia da aventura.” (MAFFESOLI, 2001, p. 34).

Outro procedimento revelador da exploração de identidades é a ambigüidade que envolve a deusa vermelha, Narkhajid. Curiosa mistura entre deusa e demônio, como dissemos, ela representa, a um só tempo, a elevação espiritual e a hipnose do sexo, isto é, transita do plano espiritual ao plano denso da matéria e vice-versa. É identificada não apenas

através de um nome, mas de diversos, como Narkhajid, Narkhajidma, Vajrayogini ou Naro Hajodma, reiterando a idéia de identidades flutuantes, que tem perpassado a espinha dorsal de nosso trabalho.

Deusa-demônio, espiritualidade-sexualidade, fotógrafo-investigador: binômios que trazem à tona identidades cambiantes, instalando entre elas campos fronteiriços, instáveis e hibridizados, atributos cuja articulação sintonizam **Mongólia** a essas tendências e linhas de força da cultura pós-moderna.

Não obstante as inquietudes sexuais do fotógrafo, é importante que consideremos, em nossa reflexão, outro elemento também responsável pelo processo de demonização da deusa Narkhajid. Trata-se do modo como o imaginário ocidental tem assimilado, ao longo dos anos, as culturas orientais. Na maioria dos casos, elas são vistas como exóticas, primitivas, misteriosas e extravagantes. Os países inseridos nessa caracterização genérica, são traduzidos pelo olhar ocidental como lugares de “seres exóticos, lembranças e paisagens encantadas, experiências extraordinárias”, segundo as palavras de Edward Said, em *Orientalismo*. (SAID, 2007, p. 27).

Portanto, a demonização da deusa vermelha é produto não apenas das angústias sexuais do fotógrafo, mas também de seu olhar ocidental, isto é, de sua sensibilidade culturalmente condicionada que fez do Oriente uma invenção marcada por imagens estereotipadas e, mais recentemente, glamourizadas pelos efeitos tecnológicos. A esse respeito, Edward Said afirma o seguinte:

Um aspecto do mundo eletrônico pós-moderno é que houve um reforço dos estereótipos pelos quais o Oriente é visto. A televisão, os filmes e todos os recursos da mídia têm forçado as informações a se ajustar em moldes cada vez mais padronizados. No que diz respeito ao Oriente, a padronização e os estereótipos culturais intensificaram o domínio da demonologia imaginativa e acadêmica do “misterioso Oriente” do século XIX. (SAID, 2007, p. 58).

3.1.2 O Ocidental

A segunda personagem é o Ocidental, assim chamado, como ficou explicado na síntese diegética do livro, porque os mongóis consideravam seu nome impronunciável. Uma ironia, não há dúvida, se levarmos em conta os nomes mongóis, em sua maioria longos, complexos, tão impronunciáveis para um brasileiro quanto possa ser, para eles, o nome de um ocidental. Registram-se a seguir alguns exemplos: Ulaanbaatar, Purevbaatar, Tsagaannuur, Narkhajidma, Shagdarsouren, Kuidabergen.

Mas além da ironia, identificamos outro exemplo de ambivalência de identidades, pois em momento algum a personagem a que nos referimos é identificada por um nome próprio, que lhe atribua contornos mais sólidos ou definidos. Ao contrário, o apelido que lhe dão funciona mais como título do que como nome, propriamente dito, pois não identifica seus atributos ou suas características intrínsecas, pessoais, mas convertem-no em personagem representativa de uma cultura, um símbolo genérico e sem especificidades do Ocidente.

O Ocidental é um tipo curioso de narciso às avessas, uma personagem problemática que se encontra em um contínuo processo de colisão (ele próprio um processo) com a realidade que o circunda, como se essa mesma realidade, aqui transformada em arena, produzisse, sistematicamente, sucessivos adversários cuja razão de existir se explicasse através de um ininterrupto espírito pugilista, concebido com o propósito de confrontá-lo, de testar suas habilidades interiores e de questionar suas certezas, suas convicções.

Era um sujeito torturado por vontades que à primeira vista podiam parecer contrárias mas eram, no fundo, complementares. Demorei a entender que falar asneiras sobre o que não conhecia era uma tentativa perturbada de se aproximar desse objeto e conhecê-lo. Ele esperava provocar o ultraje em alguém que por fim lhe esclarecesse as coisas, alguém que pusesse os pingos nos is e um ponto final na sua diatribe imaginária sobre a China. (CARVALHO, 2005a, p. 30-31).

Como se vê, o Ocidental protagoniza conflitos constantes motivados por tudo quanto desconhece sobre a China (Oriente) e pelo que, afluente, deseja conhecer e compreender. Além de suas tentativas exasperadas de assimilar culturas diferentes, sua inclinação para pugilismos ou “diatribes” intelectuais pode ser explicada, no plano profissional, pela natureza de suas funções, que exigem constantes deslocamentos e uma competência interativa flexível que lhe ofereça possibilidades de negociar diferenças de todos os tipos, algo muito freqüente para aqueles que experimentam diversas inscrições culturais e vivem “existências fronteiriças”. (BHABHA, 2007, p. 300).

No entanto, o Ocidental também apresenta contrastes freqüentes com seus superiores hierárquicos motivados por diferenças pessoais, um deles, o próprio diplomata-narrador. “Podia ter seguido uma carreira brilhante, porque era um homem inteligente e ambicioso, mais ambicioso do que eu, pelo menos, mas também não era um sujeito fácil. Não era talhado para obedecer a ordens ou deixar de dizer o que pensava por respeito à hierarquia. Tinha escolhido a profissão errada.” (CARVALHO, 2005a, p. 11-12). Nesses embates, ficam patentes suas ingenuidade e ignorância, segundo o que nos revela o diplomata-narrador.

Assim como o fotógrafo, o Ocidental não é um tipo que se caracterize pela fixidez ou por uma vida rotineira e sedentária. A própria natureza de suas atribuições profissionais fazem dele um homem ativo, dinâmico, que tem de estar atento às mais diversas possibilidades de interação. Por essa razão, ele se depara, freqüentemente, com circunstâncias que o conduzem a campos fronteiriços nos quais se entrecruzam múltiplas inscrições culturais em contínuo movimento e, portanto, indefiníveis e não essencialistas.

(...) essa perspectiva de fronteiras múltiplas do homem dividido ou integralizado em pelo menos duas fronteiras, onde ele se desenraíza de sua terra de origem sem se enraizar na terra de origem dos outros, coexistindo com grupos sociais migrantes de outras culturas, pode favorecer a criação de hábitos críticos, em razão dessa contraposição de perspectivas. (ABDAJA JUNIOR, 2002, p. 46-47).

Como o fotógrafo, o Ocidental revela uma forte tendência para a mobilidade, para o nomadismo. Essa tendência pode ser explicada não só por suas atribuições profissionais (como as do fotógrafo também), que exigem dele capacidade interativa, flexibilidade, mobilidade e dinamismo, mas por tratar-se de fuga à imposição, ao sedentarismo e ao controle da vida normativa. A “errância” é uma atitude que questiona a ordem estabelecida pelo Estado-nação, é o “desejo de rebelião contra a funcionalidade, contra a divisão do trabalho, contra uma descomunal especialização a transformar todo mundo numa simples peça de engrenagem na mecânica industriosa que seria a sociedade.” (MAFFESOLI, 2001, p. 32-33).

Não obstante ser um profissional brilhante, inteligente e capaz de dar conta de suas tarefas e atribuições, o que faz dele um homem aparentemente ajustado ao sistema, o Ocidental revela uma outra face, um outro aspecto de seu ser que se caracteriza pela transgressão e pelo confronto. O próprio diplomata-narrador informa que ele não era um sujeito fácil, não era talhado para obedecer a ordens ou deixar de dizer o que pensava. Por conta dessas mesmas qualidades, para ele, estar em movimento, significa escapar à câmera do pan-óptico, à rede de vigilância que se estende e amplia seus sistemas de observação.

Sob esse ponto de vista, a mobilidade converte-se na expressão de uma “outra relação com o outro e com o mundo, menos ofensiva, mais carinhosa, um tanto lúdica, e seguramente trágica, repousando sobre a intuição da impermanência das coisas, dos seres e de seus relacionamentos.” (MAFFESOLI, 2001, p. 29). O nomadismo, o estar em movimento constante, faz do Ocidental um homem múltiplo, por excelência, e essa qualidade é a condição mesma da impossibilidade de uma convivência pacífica com o sistema. “A genealogia do espírito rebelde remete-nos, primeiro, a uma revolta contra uma concepção estática do indivíduo. É por ser múltiplo em si mesmo que o indivíduo não se reconhece na rigidez social.” (MAFFESOLI, 2004, p. 92).

Vórtice de emoções intensas, o Ocidental tem também questões não resolvidas com o pai, que não o reconheceu completamente como filho. Uma passagem que atesta esse relacionamento pendente, é o momento em que ele recebe ordens de ir à Mongólia, em busca de um cidadão brasileiro desaparecido. Inicialmente, ele acata as ordens com serenidade, conforme as palavras do diplomata-narrador, na ocasião seu superior hierárquico: “Expus o caso, disse que era urgente e extraordinário, e ele se mostrou receptivo, me tranqüilizou, não tinha o menor problema. Não parecia constrangido com o caráter anormal da missão. Iria à Mongólia.” (CARVALHO, 2005a, p. 14).

Mas após receber o parco material dos cidadãos envolvidos na questão (algumas correspondências entre o pai do desaparecido e o Itamaraty, o telefone e o nome do guia mongol e apenas uma foto do fotógrafo), o Ocidental identifica o próprio pai e seu meio-irmão e reage desesperadamente:

Eu estava no telefone. Pedi que entrasse e sentasse. Ele estava nervoso. Não conseguia parar quieto. Achei que tinha acontecido alguma coisa terrível. Alguma coisa com a família no Brasil. Me preparei para o pior. Quando desliguei, ele me encarou e disse que não podia cumprir a missão, pedia desculpas, mas não estava em condições de ir à Mongólia. (...) Perguntei o que era, o que tinha mudado. Ele balançava a cabeça. Estava alterado. Disse que não era nada. Era ele. Não podia ir. (CARVALHO, 2005a, p.15).

Mesmo quando suas relações narcisísticas não se caracterizam por fortes contrastes, mas sim através de proximidades de parentescos, como é o caso de seu meio-irmão e de seu filho seqüestrado, o Ocidental, ainda assim, as protagoniza dramaticamente. No primeiro caso, ele se envolve numa verdadeira saga, até encontrar o fotógrafo, seu meio-irmão, que é como se encontrasse uma face perdida de si mesmo ou resgatasse no irmão a relação perdida com o pai: “*Estou há dias sem me ver, há dias sem me olhar no espelho, e, de repente, é como se me visse sujo, magro, barbado, com o cabelo comprido, esfarrapado. Sou eu na porta, fora de mim. É o meu rosto em outro corpo, que se assusta ao nos ver.*” (CARVALHO, 2005a, p. 176).

No segundo caso, com o próprio filho, ele desobedece às recomendações da polícia e decide, voluntarioso e com espírito independente, pagar, ele próprio, o resgate, resolvendo o seqüestro do filho diretamente com os seqüestradores. Dá-se em sacrifício pelo filho e encontra na violência do Rio de Janeiro o termo da própria vida: “Não avisou ninguém, muito menos a polícia. Seguiu à risca as ordens dos seqüestradores. Os policiais o seguiram assim mesmo, sem que ele percebesse. O menino foi salvo, mas ele morreu no local. Tinha quarenta e dois anos.” (CARVALHO, 2005a, p. 9).

3.1.3 O Diplomata-Narrador

O diplomata-narrador é a personagem que completa a tríade de **Mongólia**. Como os dois anteriores, ele não se identifica por um nome, mas por funções, por papéis transitórios que desempenha ao longo de sua vida: de cônsul torna-se, momentaneamente, embaixador e, logo depois, volta a ser cônsul. Em seguida, encerra a carreira no Itamaraty e torna-se um aposentado solitário para, finalmente, converter-se no escritor que sempre desejou ser. Esse trânsito entre funções, ou papéis, marcado pela ausência de nomes, como também se verifica com o fotógrafo e com o Ocidental, é, para nós, um sinal inequívoco da crise do sujeito contemporâneo, da ambigüidade e da fragmentação das identidades.

Ele convive com a solidão, apesar de ter protagonizado alguns esporádicos e efêmeros relacionamentos sem muita relevância em sua vida, como ele mesmo informa. Ingressou no Itamaraty aos 25 anos e, aos 69 e aposentado, vive sozinho no Rio de Janeiro, herança de casamentos desfeitos. “Já estava separado de minha segunda mulher – fazia um ano que ela decidira voltar para o Brasil, para viver com o embaixador francês, como eu acabaria

descobrimo – e já não tinha a mesma disposição para recepções ou para as obrigações sociais...” (CARVALHO, 2005a, p. 12).

Nesse estado de quase completa solidão, ele acerca-se de crises pessoais, através das quais põe em questão as próprias escolhas e, conseqüentemente, o formato que deu para sua vida:

Cometi muitos erros na vida. Abandonei projetos pessoais pela segurança e pela comodidade que o Itamaraty me dava, não sem levar em troca parte da minha alma. Não tive coragem de assumir compromissos, não me arrisquei, e acabei só. Se pelo menos ainda pudesse me orgulhar de uma carreira de destaque, mas nem isso. (CARVALHO, 2005a, p. 12).

Diante de suas falibilidades e em meio às indefinições do que é e do que não sabe o que será, o diplomata-narrador se submete a um processo de depuração que se opera através de suas relações com o contexto que o circunda. Reconhece nesse mesmo contexto (e aqui evocamos a idéia de narcisismo segundo Christopher Lasch) a própria precariedade, a frágil constituição de seres que, como ele, sentem-se desolados, confrangidos pela violência e entregues à própria sorte:

Na véspera do último Natal, só tive tempo de ouvir uma freada brusca e um baque surdo antes de me virar e ainda ver uma menina de cinco anos, de biquíni branco, filha de uma daquelas famílias de mendigos ou de gente do subúrbio que vêm à praia nos fins de semana e se aboletam à sombra dos coqueiros nos canteiros centrais da avenida, a dar voltas no ar, depois de ter sido atingida em cheio por um carro em alta velocidade, para acabar estatelada no chão, inerte, debaixo dos olhos aterrados dos banhistas, do motorista e da própria mãe. (CARVALHO, 2005a, p.10).

Havia uma poça de sangue no asfalto. Um banhista a quem perguntei o que tinha acontecido respondeu incontinentemente: “O tio tá pensando que é só peru que morre esturricado no Natal?”. O membro de uma quadrilha tinha “apagado” o de outra, em plena luz do dia, na praia, na frente de todo mundo. O corpo estava dentro do lotação vazio. Aonde é que eu vim morrer? (CARVALHO, 2005a, p.11).

Constrangido pela gratuidade existencial que testemunha ao seu redor e também trespassado pela dolorosa sensação de ter falhado em praticamente todas as instâncias da vida, ele põe em prática o projeto de escritor, que vinha protelando desde os 25 anos, quando ingressou no Itamaraty. Migra de um campo a outro e assume uma identidade diferente num momento diferente de sua vida, embora seja incapaz de livrar-se da sensação de precariedade, que ele assimila como uma constante.

Não obstante concretize o projeto que adiará durante anos, o diplomata-narrador não se reconhece, paradoxalmente, como um escritor, nem parece importar-se com a própria literatura.

[...] já não tenho nem mesmo a desculpa esfarrapada das obrigações do trabalho ou o pudor de me ver comparado com os verdadeiros escritores. A literatura já não tem importância. Bastaria começar a escrever. Ninguém vai prestar atenção no que eu faço. Já não tenho nenhuma desculpa para a mais simples e evidente falta de vontade e de talento. (CARVALHO, 2005a, p. 11).

Apesar de essas palavras adquirirem, num primeiro momento, uma conotação negativa, revelando certo descaso com o ser escritor e com a própria literatura, está claro que ele se dirige a um leitor, a uma recepção e, por isso mesmo, pressupõe que, de algum modo e em algum momento, seja lido por alguém. Embora afirme o contrário, ele quer revestir-se do estatuto de escritor, deseja alçar-se ao plano dos verdadeiros escritores e para ele a literatura tem, sim, importância decisiva, até mesmo vital, pois ela será sua redenção diante das frustrações que protagonizou em sua vida – como homem e como profissional.

Para o diplomata-narrador, ser escritor será sua última chance de elevar-se a um plano ontológico superior àquele em que se encontrava e a literatura converter-se-á na chave que vai retirá-lo da precariedade humana que ele vê ao seu redor: pobreza, violência, morte, banalização da vida etc.

Ao estilo de um neófito, que, depois de transcender obstáculos e adversidades, depois de vencer as provas que testam suas habilidades, adquire o direito de ingressar, como iniciado, nas salas do Mistério, o diplomata-narrador ver-se-á pronto para pertencer a uma sociedade não necessariamente secreta, mas privilegiada em todos os sentidos, diferente da barbárie cotidiana que o cerca, embora conviva com ela. E ainda que não seja lido pelas multidões, ainda que não seja aclamado como sucesso editorial, o que na verdade importa para ele é a realização do projeto e a concretização de uma obra, propriamente dita, porque é através dela, da novidade de sua bricolagem literária que ele se depurará como ser.

O homem e o profissional falhados projetam-se, afinal, para um ponto convergente e, por intermédio de sua (s) experiência (s) acumulada (s), transmutam-se ambos numa terceira e bem acabada instância-entidade: o ser-escritor. E, neste caso, o ser-escritor é algo que ultrapassa as fronteiras do ator intelectual destacado na cena literária, é, como propusemos, a redenção do sujeito através da arte. É razão bastante para desconfiarmos de suas palavras (expostas no fragmento anterior), porque, ao contrário do que inicialmente possa parecer, elas escondem a vaidade e o desejo da transcendência. Ele assume, mesmo que nos entre-lugares de seu discurso, o fim da inocência e o advento da arte ressignificada.

4 O NARRADOR

A idéia de fratura, como pretendemos desenvolvê-la, é gerada a partir de uma condição que se manifesta no narrador de **Mongólia** e que se converterá em atributo através do qual ele realizará seus movimentos e será identificado: apropriação de equipamentos discursivos alheios com os quais constituirá sua voz e construirá sua narrativa. Para desenvolvermos essa reflexão, adotamos a idéia de discurso como produção de sentidos através da materialidade da língua.

Consideramos a condição acima identificada, bem como a produção literária dela derivada, como o ponto de partida para refletirmos sobre o narrador de **Mongólia**. Tal proposição acomoda a idéia de que esse narrador é, ele próprio, não apenas um indivíduo que escreve ou produz um texto, mas também uma idéia, um princípio em torno do qual agregam-se construções discursivas.

Conseqüentemente, sua constituição faz-se plural, ou plurivocal, e essa condição de plurivocalidade, que entendemos como uma multiplicidade de vozes, é seu atributo nos intercâmbios que estabelece com a realidade circundante.

Não obstante, também contemplamos esse narrador segundo a conhecida classificação de Gérard Genette, em *Discurso da narrativa*, segundo a qual ele pode ser identificado como instância narrativa intradieética-heterodieética: está inserida na diegese como personagem e conta a história da qual está, na maior parte do tempo, ausente. (GENETTE, [197-], p. 227 e 247). Como personagem, ele representa seus papéis, anteriormente referidos: diplomata e aposentado; como narrador, constrói o relato a partir de anotações extraídas de diários.

Um dos valores de **Mongólia** consiste exatamente na dissolução dos limites entre personagem e narrador, que se tornam tênues, cambiantes, em conseqüência da oscilação

entre essas funções: o narrador constrói o relato, mas também se identifica com as personagens, porque seu registro existencial com elas se confunde.

[...] não há diferença entre narrador e personagens, e as funções são intercambiáveis. É como se atribuísse um novo papel ao narrador: de um lado, é ele quem conta e não se pode entender o conto sem ele, e de outro tem a mesma consistência e matéria que as personagens. (...) o narrador pertence ao sistema tão substancialmente como qualquer outro dos elementos, personagens ou tema... (JÍTRIK, 1979, p.233).

Nessa articulação de papéis, ou funções, o diplomata-narrador, também constituído como um compilador de arquivos ou de narrativas, revela ter um projeto de escritor, que ainda está por cumprir-se. Ele diz:

Não me resta muito a fazer senão protelar mais uma vez o projeto de escritor que venho adiando desde que entrei para o Itamaraty aos vinte e cinco anos, sendo que agora, aos sessenta e nove, já não tenho nem mesmo a desculpa esfarrapada das obrigações do trabalho ou o pudor de me ver comparado com os verdadeiros escritores. (CARVALHO, 2005a, p. 11).

Diante dessas palavras, que têm a amplitude de uma revelação, deparamo-nos com um aspecto importante do livro, que se converte em um dos vetores de nosso estudo. Se sua intenção é, propriamente, estabelecer-se como escritor, dotado de toda a maquinaria, de todo o estatuto de um escritor, assim como é conhecido, então a arquitetura da obra converte-se em expressão estética de seu mundo cultural e tudo quanto se manifesta diante do leitor pode ser produto de sua criação, assim como propusemos nas palavras finais do capítulo anterior.

Portanto, identificamos neste narrador uma intenção de comunicar-se com o leitor, justificando seu status de escritor e até mesmo seus métodos de trabalho, quando afirma que transcreveu e parafraseou fragmentos de diários do fotógrafo desaparecido e do Ocidental. Com isso, ele altera o papel do leitor e estabelece uma quase equivalência entre a escrita e a leitura, como propõe Linda Hutcheon, em *Narcissistic narrative, the metafictional paradox*,

quando afirma o seguinte: *“the role of the reader began to change. Reading was no longer easy, no longer a comfortable controlled experience; the reader was now forced to control, to organize, to interpret. He was assaulted from all sides, often by a self-consciously literary text.”* (HUTCHEON, 1991, p. 25-26).

Sob a perspectiva da narrativa narcisística, o narrador de **Mongólia** incita o leitor a responsabilizar-se pelo heterocosmo que cria, no ato mesmo da leitura, através dos referentes ficcionais da linguagem literária que, aos poucos, se acumulam em sua mente. O ato da leitura passa a ser, portanto, um ato criativo, parte integrante da experiência da escrita e, conseqüentemente, o leitor um elemento da situação narrativa. Linda Hutcheon afirma que deve haver novas conexões entre a arte do escritor, neste caso o diplomata-narrador, e a vida do leitor

[...] *by forcing the reader to re-examine and re-evaluate his relationship to the text and to the world outside it. The language of the text itself becomes what Murray Krieger, in a somewhat different context, has described as an enclosed set of endlessly faceted mirrors, closed in on itself, which becomes, “magically”, a window to the world.* (HUTCHEON, 1991, p. 141).

Ao seguirmos os rastros desse narrador, adentramos um estranho campo fronteiroço, no qual se manifestam instabilidades em decorrência da dissolução dos limites entre as concepções monológica e polifônica, propostas pelo pensador e esteta Mikhail Bakhtin: o diplomata-narrador reivindica para si todo o processo de criação, isto é, de busca, de coleta e de ordenação de fragmentos de narrativas. No entanto, diferente de uma arquitetura monológica, ele não é o único centro irradiador de consciência, como já dissemos, ele não promove, absolutamente, a coisificação ou a objetificação do fotógrafo desaparecido ou do Ocidental.

A consciência da personagem é a consciência do outro, não se objetifica, não se torna objeto da consciência do autor, não se fecha, está sempre aberta à interação com a minha e com outras consciências e só nessa interação revela e mantém sua individualidade. (BEZERRA, apud BRAIT, 2005, p. 195).

Inicialmente, ele atua como um tipo extravagante de demiurgo que não admite a consciência isônoma do outro, ele age como uma instância autoritária e arbitrária que enforma a arquitetura do livro, assim como as vozes que constituem seu discurso.

Mas, se observarmos mais detidamente, sua autoconsciência, atributo dominante na construção polifônico-dialógica, alça o outro (o fotógrafo e o Ocidental) não à condição de objeto inerte e reificado, mas ao estatuto de sujeito interdependente e isônimo, investido de plenos direitos no diálogo interativo com os demais falantes. (BEZERRA, 2005, p. 195).

Em seu esclarecedor artigo intitulado “Polifonia”, Paulo Bezerra diz o seguinte a respeito dessa condição dialógica que identificamos entre as vozes que se articulam em **Mongólia**:

Por sua natureza, o “eu” não pode ser solitário, um “eu” sozinho, pois só pode ter vida real em um universo povoado por uma multiplicidade de sujeitos interdependentes e isônomos. Eu me projeto no outro que também se projeta em mim, nossa comunicação dialógica requer que meu reflexo se projete nele e o dele em mim, que afirmemos um para o outro a existência de duas multiplicidades de “eu”, de duas multiplicidades de infinitos que convivem e dialogam em pé de igualdade. (BEZERRA, 2005, p. 194).

No desfecho da obra, o diplomata-narrador afirma:

Escrevi este texto em sete dias, do dia seguinte ao enterro até ontem à noite, depois de mais de quarenta anos adiando o meu projeto de escritor. A bem dizer, não fiz mais que transcrever e parafrasear os diários, e a eles acrescentar a minha opinião. A literatura quem faz são os outros. (CARVALHO, 2005a, p.182)

Importa-nos, como temos insistido, o fato de a literatura eclodir, brotar, manifestar-se, ser forjada no (e através do) outro, do diálogo com o outro, como propõe Bakhtin, quando

afirma que a cultura do outro só se revela, em toda a sua plenitude, aos olhos de outra cultura. “Um sentido só revela as suas profundidades encontrando-se e contactando com outro, com o sentido do outro: entre eles começa uma espécie de diálogo que supera o fechamento e a unilateralidade desses sentidos, dessas culturas”. (BAKHTIN, 2003, p. 366).

O que temos em **Mongólia** é uma articulação polifônica que pressupõe a projeção de um no outro, afirmando a existência de multiplicidades de eus que dialogam em pé de igualdade. Este é, efetivamente, o sentido bakhtiniano de polifonia no qual nos apoiamos, a fim de refletirmos sobre a configuração do narrador de **Mongólia** que, ao contrário de uma atitude monológica e fechada, atua como regente de um coro de vozes que protagonizam o processo polifônico. Paulo Bezerra afirma que esse regente:

(...) é dotado de um ativismo especial, rege vozes que ele cria ou recria, mas deixa que se manifestem com autonomia e revelem no homem um outro “eu para si” infinito e inacabável. Trata-se de uma “mudança radical da *posição do autor* em relação às pessoas representadas, que de pessoas coisificadas se transformam em individualidades. (BEZERRA, 2005, p.194).

E, mais adiante, o mesmo crítico propõe o seguinte conceito:

A polifonia se define pela convivência e pela interação, em um mesmo espaço do romance, de uma multiplicidade de vozes e consciências independentes e imiscíveis, vozes plenivalentes e consciências equípolentes, todas representantes de um determinado universo e marcadas pelas peculiaridades desse universo. (...) A consciência da personagem é a consciência do outro, não se objetifica, não se torna objeto da consciência do autor, não se fecha, está sempre aberta à interação com a minha e com outras consciências e só nessa interação revela e mantém sua individualidade. (BEZERRA, 2005, p.194-95).

Essa interação de vozes e de consciências no interior do romance (vozes e consciências que não se fecham e estão sempre abertas a interações) é, de fato, o que desperta e subscreve esta reflexão a respeito de **Mongólia** não só como artefato de um espaço-tempo cultural, mas também como obra literária dialógica e polifônica, como também é seu narrador

que, a seu modo, fez da própria literatura um campo de enfrentamentos e de interações, cujas existência e configuração ele próprio reconhece e assimila como espaço de *reunião* (nosso itálico), quando diz: “... tentei me convencer [de]⁶ que, de alguma maneira, apesar da minha incompreensão e da minha estupidez, sem querer, eu os tinha reunido...” (CARVALHO, 2005a, p.185).

O diplomata-narrador apresenta-se fraturado não necessariamente por construir sua narrativa com fragmentos de diários, mas, acima de tudo, porque apropria-se do discurso alheio e o perspectiva dialogicamente em suas entranhas, assim como uma substância que se espelnde do centro para a circunferência e vive-versa, através de um movimento centrífugo-centrípeto contínuo, marcado por interações, diálogos e trocas. Eis outra qualidade de **Mongólia**: a fratura é, ela própria, uma nova dicção, um modo de refletir sobre os impulsos totalizadores da modernidade, um gesto de rebeldia em relação a essa tradição.

[...] a desordem e a fratura são a resposta a uma aparência de conhecimento, uma rebeldia contra a ordem repressiva da inteligibilidade que não coloca a si mesma, em questão, da lógica que não se alça contra si mesma, da verdade que se contenta com a imagem que uma vez teve de si própria. (JÍTRIK, 1979, p. 235).

O gesto de rebeldia não tem, entretanto, um sentido propriamente destrutivo, mas reflexivo, porque questiona o formalismo rígido e disciplinador - e o faz através de uma atitude democrática, de respeito pela diferença, pois reúne textos que são manifestações de consciências distintas, vivas, vibrantes e em contínuo movimento interativo, por isso mesmo capazes de proporcionar, a cada leitura, percepções renovadas do real.

Eis o sentido de hibridismo e fratura, que aqui se confundem: a apropriação de fragmentos textuais alheios não adquire conotações negativas; antes, é reveladora de um modo de ser plural que se caracteriza pela reunião de consciências agregadas umas às outras,

⁶ Não consta no texto original.

movimento inusitado que dissolve a idéia de uma autoridade centralizadora e monológica. O próprio diplomata-narrador corrobora nossas reflexões, quando diz: “... não fiz mais do que transcrever e parafrasear os diários, e a eles acrescentar a minha opinião. A literatura quem faz são os outros.” (CARVALHO, 2005a, p. 182).

Apesar de não protagonizar a viagem à Mongólia e apesar de sua figura não vincular-se propriamente ao espírito transgressor do nomadismo e da mobilidade que questiona e desafia a ordem do sistema, como são os casos do fotógrafo e do Ocidental, conforme o que ficou proposto no capítulo anterior, o diplomata-narrador protagoniza outro tipo de nomadismo, tão relevante quanto aquele associado às personagens anteriores. Enquanto o fotógrafo e o Ocidental se movimentam pelos espaços da Mongólia, ele se movimenta entre textos, entre fragmentos dos diários deixados pelos meio-irmãos.

O diplomata-narrador mobiliza uma multiplicidade de textos alheios e movimenta-se entre eles, articulando-os e cerzindo-os de tal modo que com eles transforma a linguagem, ela própria, em espaço em cujas dimensões ele se desloca, livremente, perpetrando, com seu nomadismo, uma singular interconexão de textos em que se transformou a realidade.

Ao emprestar textos de fontes diferentes e reuni-los no espaço da escrita, o diplomata-narrador dá-lhes novos sentidos, sem que, todavia, esses mesmos sentidos se cristalizem a ponto de gerar outro corpus normativo. Ao contrário disso, os resultados de sua bricolagem literária não têm propriamente uma definição rígida, são o produto da interpenetração de percepções e formas diferentes de apreensão do real, como dissemos, são “dados que se acumulam e que como provêm de diferentes perspectivas atomizam um olhar e reagrupam, como na pintura pontilhista, o objeto num instante.” (JÍTRIK, 1979, p. 233).

Portanto, sua competência perceptiva (isto é, sua capacidade para obter conteúdos, identificando-os, coletando-os, filtrando-os e posicionando-os em sua voz narrativa) tende, naturalmente, para a pluralidade de vozes, qualidade com a qual é possível sustentar o

movimento interativo que constitui a narrativa de **Mongólia**. Ele atua no plano estético-estrutural da obra, no qual é um articulador de fragmentos discursivos e, simultaneamente, representa a voz plural do sujeito contemporâneo, funções convergentes cujo ponto de encontro é ele próprio, o narrador.

Sua lógica é, como se vê, o agenciamento do diverso, tendência “dominante no pensamento crítico atual – de mescla cultural: a noção de que, afinal, todo produto é resultante de várias tradições, implicando sua constituição de matérias diversas, que se imbricam. Logo, um produto de natureza híbrida.” (ABDALA JUNIOR, 2002, p. 14).

É oportuna, aliás, uma reflexão profunda a respeito de nosso papel histórico (latino-americanos e, mais especificamente, brasileiros), por mais claudicante e trôpego que ele possa inicialmente parecer, uma reflexão que se apóie na figura representativa desse narrador e que tome corpo e faça sentido, ela própria, enquanto movimento ininterrupto de aceitação e assimilação da diferença, qualidade do que se pode entrever como um indício, como um sinal do que somos.

Sem retrocedermos a atitudes provincianas de submissão cultural acrítica, mas também sem nos apoiarmos em ufanismos vazios, é importante que estejamos aptos ao encontro com um mundo de fronteiras múltiplas, fluídicas, através de cuja solubilidade possamos interagir com novos horizontes culturais, com novas formas de agregação que nos possibilitem propor modelos alternativos aos discursos centralizadores.

Pelas margens de um mundo de fronteiras múltiplas, parece-nos imprescindível buscar novas associações no campo do comunitarismo cultural a que historicamente nos vinculamos – articulações que efetivamente não reproduzem gestos coloniais ou imperiais. (ABDALA JUNIOR, 2002, p. 30).

Estamos diante de um articulador de identidades, que assim se caracteriza na medida em que “convoca elementos reais para dar forma a um mundo imaginário; o narrador, dentro

do relato, é quem une os elementos que apareceriam numa desordem total se não fossem postos em contato e em relação e não se lhes desse um sentido.” (JÍTRIK, 1979, p. 231). Ele ordena um arquivo e, com fragmentos dele extraídos, constrói (erige) uma forma literária capaz de valorizá-lo como elemento fundamental da narração e, ao mesmo tempo e paradoxalmente, desconstruir a homogeneidade do narrador que se situa fora do narrado. (JÍTRIK, 1979, p. 231).

A ele ajusta-se também o papel de arqueólogo em busca de narrativas, ou de suas ruínas, porque é com elas que construirá uma história, dar-lhe-á uma existência, uma materialidade textual e, portanto, uma memória discursiva identitária.

Ele (re) cria um evento, uma realidade e, ao executar essa tarefa, esculpe (modela) o que pode ser o princípio de uma nova forma de sentir e de dar sentido às coisas, isto é, embora esteja inserido no relato e, ao mesmo tempo, seja também o organizador dos textos, como ficou demonstrado, o diplomata-narrador não protagonizou propriamente a viagem. Quem, na verdade, o faz, assim como se pode verificar na síntese diegética do livro, são o fotógrafo desaparecido e o Ocidental designado a encontrá-lo.

Infere-se, portanto, que a Mongólia construída pelo diplomata-narrador, através dos fragmentos textuais, não é a mesma vivenciada pelo fotógrafo e pelo Ocidental. Na verdade, a Mongólia que, por assim dizer, chega ao leitor é uma imagem daquela ao longo de cujas planícies viajaram o fotógrafo e o Ocidental.

Há, como se vê, diversas Mongólias, projetadas em dimensões distintas, que são desdobramentos de uma original a partir da qual as demais foram concebidas e com a qual se confundem: 1) a Mongólia, propriamente dita, constituída como um país com sua história, seu povo, sua cultura e seu espaço físico (paisagens, clima etc.); 2) a Mongólia percebida e assimilada pelo fotógrafo; 3) a Mongólia percebida pelo Ocidental, gerada a partir do confronto entre sua experiência e os escritos do fotógrafo; 4) a Mongólia do diplomata-

narrador, resultado do confronto das experiências anteriores; e 5) as infinitas Mongólias concebidas pelo imaginário dos leitores.

Nenhuma delas mais ou menos real que a outra, nenhuma delas definitiva, nenhuma delas totalmente fiel a um original, mas todas elas transformadas em imagens de um labirinto de espelhos neo-barroco e, portanto, convertidas em possibilidades de percepção e apreensão de realidades, todas elas atuando num diálogo de vozes que tem lugar nos espaços de enfrentamento da escrita, da própria literatura, espaços engendrados com a substância flexível da interatividade, da pluralidade, do multiculturalismo. As muitas Mongólias atestam a idéia de que a realidade é apenas uma convenção.

Isso nos leva a um ponto importante de nossas reflexões, qual seja: a Mongólia, como o Oriente de Edward Said, é uma invenção, um lugar especial no qual acontecem episódios romanescos e experiências extraordinárias. Ela é, propriamente, uma idéia que tem um imaginário e um vocabulário que lhe deram realidade e presença no e para o Ocidente. (SAID, 2007, p. 27 e 31). Conseqüentemente, o resultado das intervenções do diplomata-narrador não é a “verdade”, mas uma representação:

Não precisa ser mais uma vez demonstrado que a própria língua é um sistema altamente organizado e codificado que emprega muitos esquemas para expressar, indicar, trocar mensagens e informações, representar, e assim por diante. Em qualquer exemplo, ao menos da língua escrita, não há nada que seja uma presença transmitida, mas antes uma *re-presença*, ou uma representação. (SAID, 2007, p. 52).

Se o próprio diplomata-narrador afirma que não fez mais que transcrever e parafrasear diários, então nossas reflexões convergem, afinal, para um ponto decisivo, que é, nas palavras de Homi Bhabha, “a elaboração de ligações através dos elementos instáveis da literatura e da vida – o perigoso encontro marcado com o “intraduzível” – em vez de se chegar a nomes pré-fabricados.” (BHABHA, 2007, p. 311). Essa ocorrência da complementaridade da linguagem propõe um estado constante de contestação e reflexão, além de revelar o elemento intersticial,

através do qual o novo penetra no mundo e desconstrói as estruturas de referência, não simplesmente negando o original, mas negociando com ele, continuamente, movimentando-o para descanonizá-lo e pô-lo em exílio permanente. (BHABHA, 2007, p. 312 e 313).

À luz dessa proposição, o relato do diplomata-narrador converte-se num lugar não simplesmente de manifestações múltiplas, mas, acima de tudo, incomensuráveis, porque é, ele próprio, um espaço não apenas transgressor, mas solidário, no qual transitam as mais diversas experiências e as mais variadas perspectivas. Imerso em sua solidão e em seu silêncio, depois da carreira diplomática, o diplomata-narrador reinscreve-se em um novo papel que refletirá a incomensurabilidade de suas faces fluídicas e transientes.

5 CONSIDERAÇÕES FINAIS

Quando nos deparamos com palavras como “hibridismo”, “multiculturalismo”, “deslocamentos”, “bricolagem”; ou quando nos encontramos diante de expressões como “poéticas intersticiais”, “campos fronteiriços”, “solvência e descentralização do sujeito”, “fratura dos discursos”, somos alçados a planos de sentidos nos quais se destacam a natureza híbrida (ou “compósita”, para usarmos um termo de Édouard Glissant, citado por Benjamin Abdala Junior) do sujeito contemporâneo e as manifestações culturais por ele produzidas.⁷

Esses são alguns dos atributos da literatura de Bernardo Carvalho, mais especificamente de **Mongólia**, objeto de nosso estudo, em cujas dimensões internas manifestam-se valores pré-dispostos ao contato e à interação, que “não têm origem apenas nas culturas européias, mas resultariam sobretudo na mistura de atavismos contraditórios, de proveniência americana ou africana. São culturas que justapõem pedaços de outras culturas e que não têm mitos fundadores como os têm as atávicas.”⁸ (ABDALA JUNIOR, 2002, p. 16).

Uma produção literária que reivindica semelhante estatuto traz à tona uma reflexão de extrema importância: nesses tempos em que se proliferam veículos de comunicação de massas e tecnologias cada vez mais interativas, que exigem competência conectiva do sujeito, qual será o papel da literatura – e do romance, propriamente dito? Em que medida esses atributos da produção literária de Bernardo Carvalho, acima referidos, podem contribuir para o debate sobre as epistemes de nosso espaço-tempo histórico? Como podem refletir aspectos ou faces do homem contemporâneo, mais propriamente do brasileiro?

⁷ Trata-se de *Introduction à une poétique du divers*. Paris: Gallimard, 1996.

⁸ O termo “atávicas” é utilizado por Édouard Glissant, no livro aludido na nota n° 7 e referido por Benjamin Abdala Junior em *Fronteiras múltiplas, identidades plurais*. Caracteriza as culturas formadas há muito tempo, que procuram se expandir e sobrepor-se àquelas com que vieram a se deparar em seu curso histórico. Seria o caso das culturas européias e das orientações expansionistas, de acordo com as palavras do próprio Benjamin Abdala Junior, enquanto as “compósitas” são constituídas por elementos heterogêneos, estão abertas ao contato com outras culturas e se mostram dispostas a se mesclar.

Se assimilarmos a produção literária bernardiana como um artefato cultural e, portanto, como produto de um espaço-tempo histórico, idéia que temos destacado ao longo do corpus deste trabalho, será possível compreender que, em seu interior, ela reflete ou reproduz as vozes sociais (aqui entendidas como manifestações de consciências) que se cruzam e se projetam umas nas outras, constituindo um legítimo campo de enfrentamento cultural, híbrido por excelência. Talvez seja esse perfil plurilingüístico da produção bernardiana um passo significativo em direção não a uma poética, propriamente dita, porque, se assim fosse, suas linhas de definição estética poderiam converter-se na condição de sua mesma impossibilidade, mas em um corpus literário que seja novo enquanto expressão capaz de refletir uma ontologia, um modo de ser e de sentir, sem comprometimentos teleológicos rígidos.

Mantendo essas idéias em sintonia com os objetivos que pretendíamos alcançar, em “Espaços de Enfrentamento” (item da primeira seção cujo teor se dissemina por todo o corpus da dissertação), estudamos os percursos migratórios, recorrentes em Bernardo Carvalho, que dão visibilidade aos espaços diegéticos, também muito explorados pelo autor. No entanto, tais percursos são reveladores de planos emocionais que se projetam na escrita, ela própria convertida em espaço de enfrentamento, onde ocorre, continuamente, um processo de reflexão não só de si mesmo e do outro, como, e portanto, da própria linguagem, aqui constituída por cruzamentos de vozes, cuja ênfase centra-se no ato de combiná-las mais do que propriamente nos resultados que dessas combinações possam advir, como demonstramos.

Tal é a dinâmica da bricolagem e do *bricoleur*, conceito proposto por Lévi-Strauss e formidavelmente utilizado por Zygmunt Bauman, que explica o aspecto fluídico das identidades contemporâneas: sua atividade, como ficou proposto, é direcionada para os meios, para o processo de construção, enquanto tal, o que justifica os deslocamentos (deslocalização), a mobilidade e a conseqüente desreferencialização do sujeito e de sua produção cultural.

Seguindo essa perspectiva de mobilidade e nomadismos, em “Gêneros Literários” referimo-nos às tendências culturais como componentes decisivos no processo de oscilação dos gêneros, de um centro de glamour para a circunferência e vice-versa, argumento referendado por Vitor Manuel de Aguiar e Silva e Raymond Williams. Sob esse ponto de vista, tornou-se razoável afirmar que os mesmos gêneros são, conforme propõem os autores mencionados, manifestações das mudanças que se verificam no sujeito e na realidade. Numa palavra, os gêneros são manifestações de uma organização social.

Por isso mesmo, ao longo da seção, insistimos na idéia segundo a qual os gêneros se transformam, recombinaos, ressignificados, e trazem à tona uma discussão que não pode ser negligenciada, porque vital para nossos estudos: muito além de uma possível ferramenta estética, o nomadismo entre os gêneros pode ser revelador de uma forma de apreensão e representação do que chamamos de real, forma fragmentária, não há dúvida, porque estamos refletindo sobre um sujeito que, inserido em campos fronteiriços, coleciona fragmentos de narrativas, um sujeito que elabora seus relatos a partir de outros relatos e cujas fontes parecem ser obscuras.

Na mesma seção, consideramos também as inestimáveis reflexões de Jacques Derrida, para quem o traço observável do gênero é, ele próprio, condição de sua solvência, o que torna impossível uma taxonomia; e de Noé Jítrik, que, a respeito da submissão ou não aos gêneros, considera dois aspectos conflitantes: de um lado, a liberdade em relação às normas, sem a qual a escritura é repetição, e por outro, a mesma liberdade converte-se na possibilidade de mover-se no vazio, promovendo uma confusão nas relações hermenêuticas entre intenção e recepção.

Não obstante essas opiniões, que instalaram uma nova e instigante dinâmica nesta seção, contemplamos aqui uma terceira via: nem a aporia taxonômica de Derrida, nem o impasse genológico-hermenêutico de Jítrik, mas uma opção intersticial que não neutraliza,

nem revitaliza os gêneros completamente, mas os ressignifica, através da recombinação e do deslocamento, que não é senão a montagem da própria escritura, uma vez mais convertida em espaço de democratização e respeito pelas diferenças.

Investigando o excitante tema das identidades cambiantes, abrimos “Narcisismo e Solvência do Sujeito”, seção cuja dinâmica interna sustenta-se na articulação do binômio Lasch-Lipovetsky. Para o primeiro, o narcisismo é a contemplação do mundo como espelho, como projeção dos próprios medos e desejos; para Lipovetsky, por sua vez, trata-se da contemplação de si mesmo e, conseqüentemente, do desprendimento em relação ao outro. Embora independentes, essas linhas de argumentação descrevem movimentos convergentes para um ponto comum: o sujeito contemporâneo não se identifica mais por um único e específico eixo paradigmático, mas por deslocamentos, recombinações e ambigüidades, pela revisão contínua de sua identidade cada vez mais solvente.

Na segunda metade da seção, vinculamos as idéias de Lasch e de Lipovetsky às personagens de **Mongólia** e obtivemos os seguintes resultados: o fotógrafo desaparecido projeta sua hipnose obsessiva, de fundo sexual, na deusa Narkhajid, entidade mítica e tão ambígua quanto são suas inquietudes. De seu comportamento impulsivo e cambiante nasce a alcunha “Buruu Nomton”, o louco, o que não cumpre regras. Se, por um lado, a expressão o caracteriza como um desequilibrado, por outro, o inscreve na esfera daqueles que Maffesoli qualifica como transgressores do racionalismo moderno.

O mesmo se verifica com o Ocidental que, a exemplo de seu meio-irmão, também transgride a ordem e a funcionalidade do sistema, com o qual está constantemente em conflito. Personagem representativa da cultura que fez do Oriente uma invenção, de acordo com o que propõe Edward Said, o Ocidental apresenta tendências para a mobilidade, o que faz dele um homem de múltiplas inscrições culturais, sempre vivendo em espaços fronteirços, em não-lugares. Como os dois anteriores, o diplomata-narrador também experimenta papéis

transitórios e acerca-se de conflitos consigo mesmo e com a realidade circundante. No contexto em que se insere, identifica a banalização da vida e reconhece a própria precariedade, da qual pretende libertar-se através da consumação de seu projeto de escritor, há anos protelado.

Amparados na figura do mesmo diplomata-narrador, que atuou como elemento de transição de uma seção a outra, revelando a influência de seus deslocamentos no próprio corpus da dissertação, alcançamos a seção a ele destinada: “O Narrador”. Nele apresentamos a idéia de “fratura”, aqui desenvolvida como apropriação de equipamentos discursivos alheios, ponto de partida para compreendermos o narrador de **Mongólia** - um indivíduo que escreve-produz textos, não resta dúvida, mas também uma idéia em torno da qual se agregam discursos, além, é claro, de personagem que convive e atua com o Ocidental. Portanto, uma instância de constituição plural que reafirma sua tendência para desempenhar papéis transitórios e cambiantes.

Não obstante, ele próprio torna evidente a intenção de ser escritor, além de também revelar seus métodos de trabalho. Ao fazê-lo, não só dá relevância ao papel do leitor, como também, e por isso mesmo, estabelece uma quase equivalência entre a escrita e a leitura, o que Linda Hutcheon qualifica como narrativa narcisística. De um lado, num plano extradiegético, ele abre um canal de conexão com o leitor, oferecendo-lhe um papel criativo na experiência da escrita, de outro, no plano intradieético, alça o fotógrafo e o Ocidental ao estatuto de sujeitos independentes e isônomos, com os quais articula as vozes centrais da narrativa.

Emerge, nesse espaço intersticial, nesse entre-lugar de conexões do diplomata-narrador, a idéia mesma de fratura: a apropriação de fragmentos textuais perspectivados nas entranhas da narrativa através de um movimento centrífugo-centrípeto, marcado por diálogos e trocas, que não é senão o nascimento, em todo o seu esplendor, de uma nova dicção, um modo de refletir os impulsos totalizadores da modernidade. A fratura não adquire, portanto,

um sentido negativo, mas, ao contrário, é reveladora de um modo de ser dinâmico e plural, capaz de reunir consciências e negociar com elas, dissolvendo a idéia de uma autoridade centralizadora.

Explica-se, aqui, um outro e interessante nomadismo: sua mobilidade entre textos com os quais transforma a linguagem em espaço de enfrentamentos. Esse notável narrador atua no plano estético-estrutural como articulador de fragmentos e, por essa mesma razão, mostra-se apto a representar a voz plural do sujeito contemporâneo, impulsionado por sua lógica de agenciamento do diverso, da diferença. Sua dinâmica e seus movimentos intervalares convertem-no em elemento fundamental da narração, mas, no mesmo lance, torna-se desconstrutor da homogeneidade do narrador. Por transcrever e parafrasear diários ele estabelece, segundo as proposições de Homi Bhabha, as ligações instáveis da literatura e da vida – o perigoso encontro marcado com o intraduzível.

Na convergência das linhas de força que sustentam este trabalho – o hibridismo de gêneros e os modos de apreensão do real, a solvência do sujeito e as complexas questões sobre identidades, a fratura do narrador e a dissolução dos metarrelatos- surge, espontânea, uma relevante questão: assim como o narrador de **Mongólia** inspira reflexões acerca de nosso papel como brasileiros, como latino-americanos e, conseqüentemente, como cidadãos de múltiplas inscrições culturais, seus movimentos também chamam nossa atenção para a importância da viagem (e da dinâmica dos deslocamentos) quanto à assimilação das teorias com as quais validamos nossos estudos.

Ao longo das seções, procuramos reproduzir os passos do fotógrafo, do Ocidental e do próprio diplomata-narrador: deslocamo-nos pelas fissuras da fundamentação teórica adotada, movimentamo-nos pelos entre-lugares dessas vozes, sem submissão cultural acrítica, mas também sem ufanismos ou localismos vazios. Ao adotarmos semelhante dinâmica, compreendemos que se conclui o trabalho, enquanto artefato, mas não os temas que em seu

interior se movimentam. Nossa tendência natural para o nomadismo amplia os campos fronteiriços (os não-lugares) nos quais nos deslocamos, continuamente, tornando-nos aptos e dispostos à negociação, à reflexão ininterrupta, convertendo-nos no *bricoleur* de si mesmo, aquele que faz da própria ontologia um processo e da própria episteme uma viagem, uma narrativa sem linhas de definição, porque intraduzível, incomensurável.

REFERÊNCIAS

- ABDALA JUNIOR, B. **Fronteiras múltiplas, identidades plurais**. São Paulo: Ed. Senac, 2002.
- AGUIAR E SILVA, V. M. **Teoria e metodologia literárias**. Lisboa: Universidade Aberta, 2001.
- ANDERSON, P. **As origens da pós-modernidade**. Tradução de Marcus Penchel. Rio de Janeiro: J. Zahar, 1999.
- BAKHTIN, M. **Estética da criação verbal**. Tradução de Paulo Bezerra. São Paulo: Martins Fontes, 2003.
- BAUDRILLARD, J. **Simulacros e simulação**. Tradução de Maria João da costa Pereira. Lisboa: Antropos, 1991.
- BAUMAN, Z. **Identidade**. Tradução de Carlos Alberto Medeiros. Rio de Janeiro: J. Zahar, 2005.
- _____. **Modernidade líquida**. Tradução: Plínio Dentzien. Rio de Janeiro: J. Zahar, 2001.
- BHABHA, H. **O local da cultura**. Tradução: Myriam Ávila. Belo Horizonte: Ed. UFMG, 2007.
- BEZERRA, P. Polifonia. In: BRAIT, B. (Org.) **Bakhtin, conceitos-chave**. São Paulo: Contexto, 2005, p. 191-200.
- BURKE, P. **Hibridismo cultural**. Tradução de Leila Souza Mendes. São Leopoldo: Ed. Unisinos, 2006.
- CALINESCU, M. **As 5 faces da modernidade**: modernismo; vanguarda; decadência; kitsch; pós-modernismo. 1.ed. Tradução de Jorge Teles de Menezes. Lisboa: Vega, 1999.
- CANCLINI, N. G. **Culturas híbridas**: estratégias para entrar e sair da modernidade. Tradução de Ana Regina Lessa e Heloísa Pezza Cintrão. São Paulo: Edusp, 2006.
- CARVALHO, B. **O sol se põe em São Paulo**. São Paulo: Companhia das Letras, 2007.
- _____. Entrevista Bernardo Carvalho. Entrevistador: Michel Laub. **Entrelivros**, São Paulo, v.2, n.13, p.20, 2006.
- _____. **Mongólia**. São Paulo: Companhia das Letras, 2005a.
- _____. **O mundo fora dos eixos; crônicas, resenhas e ficções**. São Paulo: Publifolha, 2005b.
- _____. **Nove noites**. São Paulo: Companhia das Letras, 2004.

COSTA PINTO, M. **Literatura brasileira hoje**. São Paulo: Publifolha, 2004. (Folha Explica).

DEBORD, G. **A sociedade do espetáculo**: comentários sobre a sociedade do espetáculo. Tradução de Estela dos Santos Abreu. Rio de Janeiro: Contraponto, 2006.

FOUCAULT, M. **A ordem do discurso**. Tradução de Laura Fraga de Almeida Sampaio. São Paulo: Ed. Loyola, 1996.

_____. **O que é um autor?** Tradução de António Fernando Cascais e Edmundo Cordeiro. Lisboa: Vega, 1992.

GENETTE, G. **Discurso da narrativa**. Tradução de Fernando Cabral Martins. Lisboa: Vega, [197-].

GRENZ, S. J. **Pós-modernismo**: um guia para entender a filosofia de nosso tempo. Tradução de Antivan Guimarães Mendes. São Paulo: Vida Nova, 2008.

HALL, S. **A identidade cultural na pós-modernidade**. Tradução de Tomaz Tadeu da Silva e Guacira Lopes Louro. Rio de Janeiro: DP&A, 2006.

HOUAISS, A. **Dicionário Houaiss da língua portuguesa**. 1. ed. Rio de Janeiro: Objetiva, 2001.

HUTCHEON, L. **Narcissistic narrative**: the metafictional paradox. London: Routledge, 1991a.

_____. **Poética do pós-modernismo**: história, teoria, ficção. Tradução de Ricardo Cruz. Rio de Janeiro: Imago, 1991b.

JAMESON, F. **A virada cultural**: reflexões sobre o pós-moderno. Tradução de Carolina Araújo. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2006.

_____. **Pós-modernismo**: a lógica cultural do capitalismo tardio. Tradução de Maria Elisa Cevalco. São Paulo: Ática, 2004.

JÍTRIK, N. Destrução e formas nas narrações. In: MORENO, C. F. (Org.). **América Latina em sua literatura**. Tradução de Luiz João Gaio. São Paulo: Perspectiva, 1979, p. 217-242.

LASCH, C. **O mínimo eu**: sobrevivência psíquica em tempos difíceis. Tradução de João Roberto Martins Filho. São Paulo: Brasiliense, 1987.

LÉVI-STRAUSS, C. **O pensamento selvagem**. Tradução: Tânia Pellegrini. Campinas: Papirus, 1997.

LIPOVETSKY, G. **A era do vazio**: ensaios sobre o individualismo contemporâneo. Tradução de Therezinha Monteiro Deutsch. São Paulo: Manole, 2005.

LYOTARD, J. F. **A condição pós-moderna**. Tradução de Ricardo Corrêa Barbosa; posfácio: Silvano Santiago. Rio de Janeiro: J. Olympio, 2004.

MACHADO, I. *Gêneros discursivos*. In: BRAIT, B. (Org.) **Bakhtin, conceitos-chave**. São Paulo: Contexto, 2005, p. 151-166.

MAFFESOLI, M. **Notas sobre a pós-modernidade**: o lugar faz o elo. Tradução de Vera Ribeiro. Rio de Janeiro: Atlântica, 2004.

_____. **Sobre o nomadismo**: vagabundagens pós-modernas. Tradução de Marcos de Castro. São Paulo: Record, 2001.

MATA, A. L. N. **À deriva**: espaço e movimento em Bernardo Carvalho. **Fênix**, Uberlândia, v. 2, p. 1-20, 2005.

MATOS, J. M. **Pelos espaços da pós-modernidade**: a literatura de viagem inglesa da segunda grande guerra à década de noventa. Porto: Edições Afrontamento, 1999.

NASCIMENTO, E. **Derrida e a literatura**: “Notas” de literatura e filosofia nos textos da Desconstrução. Rio de Janeiro: EDUFF, 1999.

SAID, E. **Orientalismo**. Tradução de Rosaura Eichenberg. São Paulo: Companhia das Letras, 2007.

SANCHES, M. R. (Org.) **Deslocalizar a Europa**: antropologia, arte, literatura e história na pós-colonialidade. Lisboa: Edições Cotovia, 2005.

SANTIAGO, S. **Nas malhas da letra**. Rio de Janeiro: Rocco, 2002.

SEMPRINI, A. **Multiculturalismo**. Bauru: EDUSC, 1999.