

ENTRE RELATAR A EXPERIÊNCIA E CONSTRUIR A NARRAÇÃO: AS TRANSFORMAÇÕES DO NARRADOR E DO PONTO DE VISTA NA (RE) CONSTRUÇÃO DO ROMANCE DE VIAGENS *MONGÓLIA*, DE BERNARDO CARVALHO

Fábio Luis Silva Neves (Doutorando em Letras pela UFMS)

RESUMO

Este artigo analisa o romance *Mongólia* (2003), de Bernardo de Carvalho, sob a perspectiva do paradoxo benjaminiano: a arte de relatar está em vias de extinção ou ainda é possível contar as experiências por meio da narração? *Mongólia* é um romance de viagens construído por meio de três vozes distintas, que relatam suas experiências e o choque cultural de personagens brasileiras vivendo em território oriental. Assim, utilizamos como suporte teórico as concepções de Mikhail Bakhtin (2000) sobre romance de viagens e polifonia, as análises de Walter Benjamin (1994) e Theodor Adorno (1980) a respeito da narração como (im)possibilidade de relatar a experiência e as contribuições teóricas de Norman Friedman (2002) sobre as mudanças no foco narrativo. Dessa forma, propomos a leitura da obra como um romance de viagens fragmentado que, da relação entre as dificuldades de relatar experiências e construir a narração escrita, tornou-se representativo da literatura brasileira contemporânea.

Palavras-chave: Mongólia; Romance de viagens; Narração, Relatos; Experiência.

ABSTRACT

This article analyzes the novel *Mongólia* (2003), of Bernardo de Carvalho, from the perspective of Benjamin's paradox: is the narration art in process of extinction or is it possible report experiences through the narrative? *Mongólia* is a novel of travel constructed through three different voices that relate their experiences and the cultural shock of Brazilian characters living in Orient. Thus, we used as theoretical support the Mikhail Bakhtin's conceptions (2000) about novel of travel and polyphony, the analysis of Walter Benjamim (1994) and Theodor Adorno (1980) regarding the narration as (im)possibility to report experiences and the theoretical contributions of Norman Friedman (2002) on changes in narrative focus. In this way, we propose a reading of the work like a fragmented novel of travel that has become representative of contemporary Brazilian literature from relation between the difficulties of telling experiences and constructing the written narration.

Keywords: Mongólia; Novel of travel; Narration, Stories; Experience.

INTRODUÇÃO

O romance *Mongólia*, de autoria do escritor carioca Bernardo de Carvalho (1960-), foi publicado em 2003 e venceu os prêmios APCA e Jabuti, grandes referências em solo brasileiro. A obra é resultado de uma viagem empreendida por seu autor à Mongólia em 2002, por intermédio de uma bolsa criada em parceria pela editora portuguesa Cotovia e pela Fundação Oriente, de Lisboa/Portugal.

Bernardo Carvalho percorreu por dois meses o deserto Mongol, conhecendo cidades, vilas e distantes regiões, mas também uma cultura bastante peculiar em relação a que estão habituados os ocidentais. E podemos destacar que ambas as características estão presentes na narrativa. O autor transporta o território percorrido e o choque cultural vivenciado para as personagens do romance, que, dessa maneira, também se deslocarão pelo território mongol e se encontrarão em situações de conflito com a cultura oriental.

Já no texto de apresentação da obra (nas orelhas do livro) nos deparamos com a definição de que “*Mongólia* é ao mesmo tempo relato de viagem e ficção” e que a narrativa mostra “um povo que exercita o misticismo como quem descobre a liberdade depois de setenta anos sob o jugo de uma ditadura comunista”. Tais características farão com que o jogo entre realidade e ficção, história e literatura se façam presentes na narrativa, seja pela viagem empreendida pelo próprio autor, seja pela presença da tradição e busca de identidade do povo mongol, mas, sobretudo, pela maneira como foi construído o romance.

Mongólia é um relato de viagem por que, assim como o próprio autor, duas personagens centrais da narrativa também percorrem o país, relatando em seus diários aquilo que observam. Contudo, o romance é uma obra de ficção arquitetada por três vozes bastante diferentes em relação à de seu autor. Assim, temos a configuração de uma narrativa polifônica, na qual um diplomata brasileiro aposentado apresentará os relatos de viagens de outro diplomata brasileiro, denominado “Ocidental”, e de um fotógrafo, também brasileiro, denominado “desaparecido”. As perspectivas ocidentais destes narradores-personagens sobre o território, os costumes e os comportamentos do povo mongol, aliadas à busca de sentido e transformações empregadas pela vivência e leitura dos relatos alheios,

farão com que o romance *Mongólia* se (re)construa como uma narrativa de viagens. O jogo de narradores, as mudanças de foco narrativo, o entrelaçamento de história e ficção e a construção metalinguística fazem com que o romance seja um interessante modelo contemporâneo de narrativa densa, instigante e de difícil classificação.

A (DES)CONFIGURAÇÃO DO ROMANCE DE VIAGENS

Assim que abrimos o romance, nos deparamos com um mapa da Mongólia, contendo dois trajetos das viagens percorridas pelas personagens centrais. O primeiro trajeto é traçado com linha pontilhada e denominado como “Percurso do desaparecido com Ganbold”. O segundo é traçado com linha contínua e denominado como “Percurso do ocidental, com Purevbaatar, sobre os traços do desaparecido”. Estes trajetos serão descritos na narrativa por meio de dois diários de viagem: um escrito pela personagem “Ocidental” e o outro pela personagem “desaparecido”. Além disso, o livro é dividido em três partes: “1. Pequim – Ulaanbaatar”, “2. Os montes Altai”, e “3. Rio de Janeiro”. Todas estas indicações, logo, referenciam que estamos diante de um “romance de viagens” com um roteiro explicitamente detalhado.

A tradição literária dispõe de inúmeras narrativas de viagens. Dos textos sagrados às antigas epopeias, dos romances de cavalaria aos relatos de viagens de colonização, somos transportados para páginas que retratam terras distintas a serviço da contemplação investigativa e/ou exótica de profetas, missionários, heróis, colonizadores e personagens de ficção. Em língua portuguesa podemos destacar os portugueses *Os Lusíadas*, de Luís Vaz de Camões, e *Viagens na minha terra*, de Almeida Garret, e os romances brasileiros produzidos por Visconde de Taunay, Mário de Andrade e Graciliano Ramos.

Contudo, além de relatar os caminhos percorridos pelas personagens, quais os aspectos que definiriam o romance de viagem?

Mikhail Bakhtin em *Estética da criação verbal* (2000) dedica um capítulo na tentativa de definir a tipologia histórica do romance. Neste capítulo, relata que o problema do gênero romance do ponto de vista histórico, baseado nos princípios estruturais do herói principal, nos variados tipos de romances históricos, tais como: *romance de viagem*; *romance de provas*,

romance (auto)biográfico e romance de formação, não aparece de forma pura em nenhuma das variantes:

[...] manifestando-se na predominância de um ou outro princípio estrutural do herói. Dada a interdependência de todos os elementos, um determinado princípio de estruturação do herói se relaciona com determinado tipo de tema, com uma concepção do mundo e com uma composição romanesca (BAKHTIN, 2000, p. 223).

Os objetivos dos temas retratados nos romances de viagens podem ser bastante distintos, apesar de dependerem da realização do percurso, e, dessa maneira, incidirão em características estéticas e de acabamento das personagens. Como anteriormente exposto, a viagem pode ser motivada por questões de doutrinação religiosa, desbravamento de território, guerras, estudos e, até mesmo, por entretenimento e encontros amorosos. Assim, características da relação espaço/personagem, história/ficção podem adquirir concepções significativamente distintas.

Sobre as relações entre espaço e personagem, história e narração ficcional, Bakhtin define que, em linhas gerais, no romance de viagem:

O herói, carente de traços particulares, é um ponto móvel no espaço e não constitui, por si só, o centro de atenção do romancista. Os deslocamentos no espaço – as viagens e, em parte, as aventuras e peripécias (de preferência de um tipo que põe a prova o herói) – possibilitam ao romancista mostrar e evidenciar a diversidade estática do mundo através do espaço e da sociedade (países, cidades, etnias, grupos sociais, condições específicas de vida) (BAKHTIN, 2000, p. 223).

Em *Mongólia* temos deslocamentos no espaço que possibilitam ao romancista mostrar e evidenciar a diversidade estática do mundo através do espaço e da sociedade, porém não temos apenas um herói carente de traços particulares, funcionando como um ponto móvel no espaço. Como já apresentado, teremos dois heróis, ou apenas dois viajantes centrais, que, acompanhados por viajantes (guias) nativos da Mongólia, irão compor dois diários de viagens com concepções bastante distintas sobre os locais percorridos, além de as utilizarem como contraponto e reforço de caracterização de seus traços particulares.

Como já observado por Bakhtin, os princípios gerais do romance histórico e, por consequência, do romance de viagem, não são puros, podendo variar de acordo com a predominância de um ou outro princípio estrutural do herói. Além disso, as definições bakhtinianas reportavam a romances do século XIX e início do século XX, não sendo pensadas a partir de romances do século XXI e suas transformações quase que virtuais. Com esta ressalva, apontamos outras definições do teórico:

O que caracteriza o tipo do romance de viagem é uma concepção puramente espacial e estática da diversidade do mundo. O mundo apresenta-se como uma justaposição espacial de diferenças e contrastes [...] Apenas o tempo da aventura é elaborado [...] A ausência do tempo histórico faz que a ênfase recaia unicamente nas diferenças e contrastes [...] o grupo social, a etnia, o país, os costumes são registrados num espírito “exótico”, ou seja, as distinções e os contrastes, a alteridade, são objeto de uma percepção bruta [...] A imagem do homem – apenas esboçada – é inteiramente estática, como é estático o mundo que o rodeia. Esse tipo de romance ignora o devir, a evolução do homem (BAKHTIN, 2000, p. 224-225).

Embora haja em *Mongólia* a ênfase nas diferenças e no exótico, apontadas nas percepções dos diários dos viajantes, sobretudo no diário do Ocidental (questão que apresentaremos nos tópicos seguintes), há uma relação do tempo histórico (passado), no caso, então, não ausente, com o presente (relatos de viagens) e uma síntese na redenção futura, que simbolizará a afirmação, ou o encontro, da identidade. Assim, a imagem do homem, no caso dos homens ocidentais, não é estática, ocorrem transformações e “evoluções” significativas nas três personagens centralmente retratadas.

São essas transformações que ocorrem nas personagens e, principalmente, a maneira como elas são narradas, por intermédio da multiplicidade de vozes (polifonia) e pela regência, ou edição, da voz principal, que temos a configuração, ou a reconfiguração, de um peculiar romance de viagens. Apresentaremos a seguir como se estruturam no romance essas narrações.

OS TRÊS NARRADORES DE MONGÓLIA: EDIÇÃO, REGÊNCIA E RELATOS

Conforme já mencionado, o romance *Mongólia* possui variações na voz e no modo narrativo. A obra é narrada por três personagens e cada uma das narrações é apresentada graficamente de maneira distinta. O primeiro narrador, doravante N1, é um diplomata brasileiro aposentado. Este, no início da narrativa, lê uma reportagem no jornal que relata a trágica morte de um brasileiro assassinado no Rio de Janeiro e descobre que este era um antigo colega de trabalho em Pequim. A partir daí, N1 resolve procurar antigos papéis escritos pela vítima e que se encontram sob sua posse:

[...] Só ao deparar com a notícia da morte dele, mais de seis anos depois do incidente, quando de repente me lembrei dos papéis que ainda deviam estar comigo, e depois de começar a lê-los, é que me passou pela cabeça que talvez ele não os tivesse esquecido antes de voltar para Xangai, mas que os tivesse deixado de propósito, para mim, como explicação. [...] São papéis que nunca pensei em ler e de cuja existência já não me lembrava, guardados em meio a tudo o que não me serve, no fundo de uma despensa. Achei-os no final da tarde, depois de horas abrindo e fechando caixas empoeiradas. [...]

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. E foi só então que toda a história se esclareceu aos meus olhos (CARVALHO, 2003, p.13-14).

Dessa maneira somos apresentados ao N1. É por intermédio da voz do diplomata aposentado que teremos acesso a toda a narrativa, que saberemos os motivos que levaram os viajantes a empreenderem suas rotas. É pela leitura que o N1 faz do diário de viagem, encontrado em sua casa, e escrito pelo diplomata assassinado, que poderemos entender os motivos que o fizeram surpreender-se com os relatos a ponto de resolver escrever um romance sobre os acontecimentos. Também, é por meio da leitura desta personagem-narradora, e sua conseqüente reescrita, que teremos acesso a outro diário de viagem, o do fotógrafo brasileiro desaparecido na Mongólia, citado pelo diário do diplomata assassinado e também deixado por ele – ao acaso ou com intenções? – para o diplomata aposentado: N1.

De posse de todas estas informações, o N1, então, aposentado e cada vez mais recluso, resolve escrever um romance sobre os diários encontrados. Em sua escrita, apresenta

trechos do diário do diplomata assassinado, que ficou conhecido como o “Ocidental”, e trechos do diário do fotógrafo, que ficou conhecido como o “desaparecido”. O autor da narrativa, nesse processo, escolhe as passagens de cada diário que considera serem as mais relevantes em sua leitura, alternando a ordem em que são apresentadas, comparando-as e contrastando-as e, quase sempre, comentando-as e analisando-as por sua perspectiva de testemunha dos fatos e provedor de sentido das diferentes histórias como componentes de uma única e (re)significada história.

Em suma, o N1 é o centro da narrativa, o que domina e dá sentido a ela. Como já mencionado, temos outras duas vozes no romance, que, por intermédio da narrativa do N1, também narrarão acontecimentos pelos seus pontos de vista. Porém, será sempre a voz do N1 que ordenará a narrativa: selecionando, editando e, até mesmo, regendo as demais vozes.

Na obra *O romance histórico brasileiro contemporâneo* (2010), Antonio Esteves cita romances que possuem narradores com semelhante função, denominando-os como “narradores editores”. Em recente artigo, Pedro Caldas analisa o narrador principal de *Mongólia* e, para tanto, utiliza-se de outra nomenclatura:

Mas estas três vozes não recebem um tratamento equilibrado por Bernardo Carvalho, uma delas – a do diplomata aposentado – seleciona, organiza, rege outras duas. É uma voz regente a escolher, para o seu leitor, o que conhece dos testemunhos das outras duas vozes (CALDAS, 2011, p. 221).

Teria este tratamento desequilibrado alguma função além de apresentar os relatos de viagens dos outros narradores? Se não, então por que toda a narrativa não está apenas centrada em uma única perspectiva? Para tentarmos elucidar estas questões, torna-se antes necessário que apresentemos como funcionam as vozes dos outros dois narradores e, por consequência, as modificações do foco narrativo pelos distintos pontos de vista.

POLIFONIA E MODIFICAÇÕES DO FOCO NARRATIVO

Por intermédio do N1, temos acesso aos relatos da viagem do Ocidental. Esta personagem, também é um diplomata brasileiro que trabalha em Pequim, na China. O diplomata, N1, neste momento do enredo, ainda não está aposentado e é o superior nas relações de trabalho com o Ocidental. Em sua rotina de trabalho, o diplomata superior atribui uma nova missão para o Ocidental, ir até a Mongólia procurar um fotógrafo brasileiro que desapareceu. Desde o primeiro capítulo, somos informados, por N1, que o Ocidental não gostou da missão e queria recusá-la. No entanto, este teve de cumpri-la e, assim, sai em busca do desaparecido.

A partir de tais acontecimentos, somos apresentados a uma segunda voz na narrativa: a do Ocidental. O N1 não parafraseia os relatos de viagem que lê, mas os apresenta na perspectiva de seu escritor, o Ocidental, que, dessa maneira, também se torna narrador, doravante N2.

O N2, então, sai em sua função de embaixador detetive e, à medida que colhe informações dos lugares que visitou e das pessoas que encontraram e conviveram com o desaparecido, escreve em seu diário tudo o que considera ser relevante para o sucesso de sua empreitada. Assim, a voz do N2 funciona de modo *autodiegético*, pois narra em primeira pessoa e é o protagonista das ações narradas, investigando, dialogando, agindo, percorrendo os lugares e comentando os acontecimentos:

*1º de junho. Faz uma semana que estou aqui. Uma bruma baixa cobre a cidade, faz um calor opressivo. Tem sido assim desde que cheguei. [...] É uma cidade terrível, mas ironicamente mais humana do que Pequim (p.16-17).
2 de junho. O verdadeiro espaço de prazer fica fora do centro, na periferia. Fui de táxi ao Palácio de Verão. A corte e o imperador precisavam de um lugar como aquele para escapar às armadilhas do poder em que eles próprios estavam enredados. (CARVALHO, 2003, p. 20. Grifos do autor).*

Assim como exposto acima, a narração deste é apresentada com um recurso gráfico, as letras estão em itálico, diferenciando a narração em primeira pessoa do N1 da narração, também em primeira pessoa, do N2. À medida que o Ocidental narra, nos trechos apresentados em itálico, somos transportados para as perspectivas do N2, as ações vão acontecendo e somos guiados pelos pensamentos e pelas indagações deste enquanto viajante. Dessa forma, temos a focalização apresentada em uma **visão com** a personagem,

utilizando-se de nomenclatura de Jean Pouillon (Cf. 1974, p. 54-61), ou, mais precisamente, pelo ponto de vista do **narrador-protagonista**, como nos apresenta Norman Friedman:

[...] O narrador-protagonista, portanto, encontra-se quase que inteiramente limitado a seus próprios pensamentos, sentimentos e percepções. De maneira semelhante, o ângulo de visão é aquele do centro fixo.

E, uma vez que o narrador-protagonista pode resumir ou apresentar de modo direto muito da mesma forma que a testemunha, a distância pode ser longa ou curta, ou ambas (FRIEDMAN, 2002, p. 177).

Dessa maneira, o N2 resume e apresenta os fatos em seus relatos, variando da distância longa (fatos que apenas testemunha dos relatos colhidos das testemunhas) para a curta (sua própria ação no enredo) ou para ambas, sempre limitado a seus próprios pensamentos, sentimentos e percepções. Tal limitação é representada de modo significativo na narração, pois o N2 apresenta uma visão etnocêntrica em relação ao que observa nos territórios percorridos e nos comportamentos das personagens orientais, como apontamos no trecho a seguir:

[...] *Estou nas mãos de Purevbaatar. Dependendo dele para tudo e não confio no que diz ou traduz. [...] É impossível saber se estou sendo enganado ou não. E, como se não bastasse, tenho que me acostumar com a falta de banho* (p. 119).

[...] *um carro desponha lá longe, na margem leste, e vem na nossa direção. Para a vinte metros das nossas barracas. São quatro sujeitos de Altai. Vêm nos ver. Contam uma história furada. Estão procurando outro carro. Como não entendo os códigos locais, começo a ficar apreensivo. Eles pulam, brincam, falam alto e arrotam na água bem diante de nós. Parece provocação. [...] A Mongólia não é um país só de gente acolhedora e ingênua. Já tinha sentido isso com os criadores de camelos. [...] Tento me convencer de que o intruso é gentil, mas a diferença cultural cria uma tensão permanente. Na incompreensão, só me resta escolher entre o paternalismo e o medo* (CARVALHO, 2003, p. 140-141).

Assim, a personagem Ocidental se prolonga como a protagonista do enredo, ora quando ele próprio faz a narração, ora quando o N1 narra suas ações e/ou tece comentários sobre as leituras de seu diário. A maioria das páginas está centrada nas ações do Ocidental e nos comentários do narrador regente a seu respeito. As paráfrases apresentam

sequenciamento lógico para os relatos, além de outros fatos que não estavam nos diários e que são contados pelo regente, gerando o suspense necessário para a formação do romance e evidenciando o Ocidental como o protagonista, mesmo quando a narração pertence ao N1.

Neste entrelaçamento de vozes, o N1 conta como o Ocidental encontrou o diário do desaparecido. No início de suas investigações, o protagonista recebe de Ganbold, personagem mongol que havia sido guia do fotógrafo, uma mochila, com pertences do desaparecido, na qual continha o diário. A partir de então, continua o entrelaçamento de vozes e ora temos acesso aos relatos do diário do desaparecido por meio da voz do N2 (comentários em seu diário), ora temos acesso por meio da narração do N1. Contudo, o narrador regente, assim como fizera com os relatos do diário do Ocidental, também delega voz para que a narração se apresente na perspectiva da personagem do desaparecido, que, portanto, se torna o terceiro narrador do romance, doravante N3:

É o começo da minha viagem. Meu objetivo é fotografar os tsaatan, criadores de rena que vivem isolados na fronteira com a Rússia, entre taiga e as montanhas. Estão em vias de extinção (p. 39).
[...] Os tsaatan são criadores de renas e, ao contrário dos outros nômades da Mongólia e do Cazquistão, moram em tendas cônicas, como a dos índios americanos (tepees), em vez de iurtas [...] No geral, são simáticos e receptivos, como os mongóis (CARVALHO, 2003, p. 43. Mudança de fonte do autor).

A narração do N3, também com recurso gráfico para diferenciar das outras duas vozes (fonte calibri) – como exposto no trecho acima –, apresenta uma perspectiva bem mais ponderada em relação à perspectiva etnocêntrica do N2. Diferente dos comentários impacientes, desconfiados e de ênfase no choque cultural, emitidos pelo Ocidental, a narração do desaparecido apresenta uma perspectiva de curiosidade, compreensão e acolhimento pela cultura oriental.

Em termos de composição, a personagem também narra com o ponto de vista do **narrador-protagonista** (Friedman) e na perspectiva da **visão com** (Pouillon), constituindo-se como um narrador **autodiegético**. Contudo, este narrador não tem a amplitude do N2, que possui acesso aos seus diários, e nem é posto como o protagonista das ações do romance. O N3 não é apresentado como colega de trabalho do narrador regente, não possui

acesso a outros diários e fatos e, portanto, não chega a ter a amplitude da visão e a perspectiva do ponto de vista do N2 no enredo. Sua importância na trama funciona mais como a representação do tema da busca exterior/ interior, que sintetiza a relação entre as três vozes.

Da relação entre as vozes, podemos entender que há a presença da polifonia (termo de Mikhail Bakhtin, Cf. 2008, p. 308) no enredo de *Mongólia*. O ensaísta Paulo Bezerra expõe a teoria bakhtiniana aplicada ao estudo de romances contemporâneos da seguinte maneira:

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 equipolentes, todas representantes de um determinado universo. Essas vozes e consciências não são objetos do discurso do autor, são sujeitos de seus próprios discursos. 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 as outras consciências e só nessa interação revela e mantém sua individualidade. Essas vozes possuem independência excepcional na estrutura da obra, é como se soassem ao lado da palavra do autor, combinando-se com ela e com as vozes das outras personagens (BEZERRA, 2005, p. 194-195).

O que aponta Bezerra é notável em *Mongólia*, há uma multiplicidade de vozes, consciências independentes e representantes de seus universos. Contudo, e como já exposto na questão levantada no final do primeiro tópico, essas vozes não são totalmente equivalentes. Há uma voz que predomina na narrativa, pois somente ela edita, organiza e comenta os fatos que ocorreram com as outras duas vozes. O N1 conhece toda a história e age com domínio sobre as demais personagens, tornando-se praticamente uma voz onipresente, mesmo quando as demais personagens tomam a voz.

Observemos o seguinte trecho:

De alguma forma o desaparecido e o Ocidental tinham uma afinidade sinistra em suas ideias etnocêntricas. A diferença, como eu acabaria entendendo, era que o desaparecido ainda tentava tratar o mundo como aliado. Era mais ingênuo ou otimista. O Ocidental não fazia esse esforço. O desconforto o levava a assumir com naturalidade o papel adversário. Debatia-se com o mundo (CARVALHO, 2003, p. 50).

Nele, o N1, além de reger, editar e selecionar aquilo que apresentará de cada uma das vozes, tece comentários que potencializam os relatos dos diários. O narrador regente não apenas apresenta os diários e dá voz para os viajantes, ele analisa o comportamento deles, dá vereditos, se intromete sobre as histórias contadas: “o Ocidental debate-se com o mundo, o desaparecido é mais ingênuo ou otimista”. Enquanto o N1 narra, seu papel é **homodiegético**, narrando em primeira pessoa e dando o protagonismo para os viajantes, e sua focalização é a do **Autor Onisciente Intruso**, nomenclatura de Friedman. O teórico define este tipo de focalização da seguinte maneira:

[...] o leitor tem acesso a toda a amplitude de tipos de informação possíveis, sendo elementos distintivos desta categoria os pensamentos, sentimentos e percepções do próprio autor; ele é livre não apenas para informar-nos as ideias e emoções das mentes de seus personagens como também as de sua própria mente. A marca característica, então, do Autor Onisciente Intruso é a presença das intromissões e generalizações autorais sobre a vida, os modos e as morais, que podem ou não estar explicitamente relacionadas com a estória à mão (FRIEDMAN, 2002, p. 173).

Contudo, conforme já exposto acima, o narrador regente intromete-se sobre os modos e as morais de conduta dos viajantes. O leitor tem acesso a toda a amplitude de informações sobre as personagens e também sobre como o próprio autor (N1) pensa, tudo isso apresentado pela perspectiva do Autor Onisciente Intruso. Num jogo entre **contar** e **mostrar** (outras nomenclaturas de Norman Friedman para a análise do ponto de vista), o narrador regente ora conta a história sob a sua perspectiva, *homodiegética*, acompanhando os fatos e fazendo suas intromissões, ora mostra, dando voz às personagens e escondendo-se, temporariamente, **por detrás** (Cf. POUILLON, 1974, p. 62-74), tornando-se, também temporariamente, *heterodiegético*.

Apresentadas as três vozes que compõem o romance, apontamos a tese de que há nelas uma dificuldade em narrar suas vivências, angústias e dialogar sobre os conflitos adquiridos a partir da experiência. Isso, talvez, motivado pela característica contemporânea de não encontrar pessoas dispostas a ouvir os relatos. Assim, a narração da experiência sai do plano oral para, talvez onde só este tipo de relato é possível, o plano da escrita. A crise na

experiência comunicável torna-se as ruínas de uma narração fragmentada e símbolo do romance contemporâneo.

ENTRE RELATAR A EXPERIÊNCIA E CONSTRUIR A NARRAÇÃO: PARADOXO DA NARRATIVA CONTEMPORÂNEA

Walter Benjamin, em dois clássicos ensaios “Experiência e pobreza”, de 1933, e, mais precisamente em, “O narrador. Considerações sobre a obra de Nikolai Leskov”, de 1936, lança a tese de que:

[...] a arte de narrar está em vias de extinção [...] é como se tivéssemos privados de uma faculdade que nos parecia segura e inalienável: a faculdade de intercambiar experiências [...] as ações da experiência estão em baixa [...] se “dar conselhos” parece hoje algo antiquado é porque as experiências estão deixando de ser comunicáveis. (BENJAMIN, 1994, p. 197-198. Aspas do autor).

Para o filósofo, assim como a evolução técnica nos legou a limitação ao trabalho artesanal, as modificações tecnológicas geraram uma fragmentação do indivíduo, que cada vez mais recluso, encontra dificuldades em passar suas experiências e encontrar pessoas capazes de ouvi-las e apreendê-las, pois a arte de narrar estava:

[...] definindo porque a sabedoria [também estava] em vias de extinção. Porém esse processo vem de longe. Nada seria mais tolo que ver nele um “sintoma de decadência” ou uma característica “moderna”. Na realidade, esse processo, que expulsa gradualmente a narrativa da esfera do discurso vivo e ao mesmo tempo dá uma nova beleza ao que está desaparecendo, tem se desenvolvido concomitantemente com toda uma evolução das forças produtivas (BENJAMIN, 1994, p. 200-201).

Benjamin entende por sabedoria, que estava em vias de extinção, o processo de transmitir experiências pela narração. Sua tese tornou-se um ponto clássico de discussão por todo o século XX e início do século XXI. A partir dela foram levantadas questões como: seria impossível narrar na contemporaneidade? Seria esta a morte do narrador?

Muitas vezes compreendidas desta maneira por alguns teóricos, a tese benjaminiana foi rediscutida por vários outros, e a tal morte do narrador acabou por ser entendida como

uma confusão de nomenclaturas. Para Benjamin, o termo narrador refere-se à comunicação oral, característica dos antigos declamadores líricos e épicos, e dos viajantes e camponeses sedentários, exemplos dados pelo autor em seus textos. O trecho citado expõe claramente isso quando o autor revela que nada seria mais tolo do que ver nesse processo um sintoma de decadência, a narrativa apenas transfere-se da esfera do discurso vivo (oralidade) para encontrar beleza nessa nova forma (a narração fragmentada do romance contemporâneo). Em suma, as críticas de Benjamin não se referem ao narrador do romance moderno, onde ele enxergava beleza e talento para comunicar o incomunicável (os traumas e as ruínas da história) – basta ler os ensaios e as constantes referências aos narradores de Proust e Kafka –, mas sim ao sistema capitalista que, de maneira sufocante, privou o ser humano de capacidades que pareciam ser-lhes inalienáveis, como a transmissão da experiência e a produção artística artesanal.

Sendo assim, Benjamin diferencia a narrativa tradicional da contemporânea e define o tema do narrador moderno da seguinte maneira:

O narrador retira da experiência o que ele conta: sua própria experiência ou a relatada pelos outros. E incorpora as coisas narradas à experiência dos seus ouvintes. O romancista segrega-se. A origem do romance é o indivíduo isolado, que não pode mais falar exemplarmente sobre suas preocupações mais importantes e que não recebe conselhos e nem sabe dá-los. Escrever um romance significa, na descrição de uma vida humana, levar o incomensurável a seus últimos limites (BENJAMIN, 1994, p. 201).

A definição de Benjamin é característica de praticamente todos os romances contemporâneos, mas apontamos aqui como ela se configura no enredo de *Mongólia*, mais precisamente na construção das três vozes que apresentamos anteriormente.

No início do romance, quando somos apresentados à voz do N1, o diplomata aposentado que irá nos contar a história, utilizando-se dos diários dos viajantes, encontramos um ser recluso e que está farto das catástrofes, dos sensacionalismos e das ausências de sentidos das notícias dos jornais. Logo, também somos informados de que esta personagem possuía o desejo de escrever um romance, fato que havia adiado por quase toda a vida, e que, agora, encontrara, na morte do antigo colega de trabalho e nos diários dos

viajantes, assim como também na sua atual condição de tempo e experiência, os motivos necessários para realizar a tarefa:

[...] Não me resta muito o que 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. 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 talento. O fato é que a notícia da sua morte me deixou ainda mais prostrado. Foi uma razão a mais para não sair. Não sou um homem especialmente corajoso, e os anos foram me deixando cada vez menos. Em princípio, ele também não era de correr riscos. Mas, ao contrário do que acontecia comigo, a impaciência e o destino o impeliam irremediavelmente na direção do perigo. Foi pensando nisso que, de repente, lembrei que ainda deviam estar comigo as coisas que ele tinha deixado na embaixada de Pequim antes de voltar para Xangai (CARVALHO, 2003, p. 11).

Para realizar a sua tarefa, o diplomata aposentado segrega-se, leva o incomensurável ao limite, transforma suas dores, receios e angústias em uma busca de sentido para o que foi e para o que ainda pode ser a sua vida. Retornando a Walter Benjamin, encontramos também, em sua oposição entre a narrativa oral e a narrativa romanesca, críticas ao *continuum* das catástrofes que ocorrem diante da vivência e sua reprodução em notícias jornalísticas, cada vez mais, contendo informações efêmeras e menos comunicáveis em sabedoria. Diante delas, para o filósofo, o romancista busca um sentido para a vida e só o encontra na escrita. Semelhante a este processo, o narrador regente de *Mongólia* não conta a história para ouvintes, que não possuem interesse em ouvi-la, mas busca sentido para as catástrofes que vivenciou no processo de construção de um romance.

O N2 também sofre processo semelhante. Ao receber a incumbência de investigar e encontrar o fotógrafo desaparecido, não possui disposição para fazê-lo e demonstra querer desistir da tarefa, mas não conta os seus motivos para o diplomata superior. Também quando desconfiava de Purevbaatar e das tradições e histórias contadas pelo povo mongol (como exposto em trecho acima), o N2 não dialoga sobre. Para ambos os casos, resolve segregar-se e escrever o seu diário.

Em sua calada busca, o Ocidental encontra o desaparecido, quase ao acaso e quando já havia decidido abortar as buscas. Então, somos informados pelo narrador regente que a personagem Kuidabergen, o Ogro, e sua família nômade, haviam a algum tempo encontrado o fotógrafo e que este também optara pelo silêncio, depois de passar por uma longa viagem que lhe proporcionou uma experiência intensa:

Kuidabergen o havia encontrado na neve, desacordado, e o levava para casa. Estava ferido. Tinha caído e perdido o cavalo. Cuidaram dele. O rapaz não disse uma palavra desde que voltou a si. Assim que recobrou as forças, passou a ajudar no trabalho diário, como um voluntário, como se fosse da família. Não pediu nada. Simplesmente não falava. [...] O Ogro esperava ansioso pelo início do verão, quando turistas ocidentais apareciam vez por outra nos arredores de Döröo Nuur. Esperava a chegada de estrangeiros que pudessem levar o rapaz de volta para casa. E só por isso ainda não tinha partido com a família para o acampamento de verão nas montanhas. Para ele, o Ocidental era um enviado de deus (CARVALHO, 2003, p. 177).

Dessa forma, o romance apresenta várias vozes fragmentadas e que não estabelecem comunicação entre si. Embora possuam vasta experiência, a condição da vida contemporânea os legou ao estado de reclusão, reflexão e silêncio. Assim, o diplomata aposentado edita e organiza os diários, buscando dar sentido a sua vida; o Ocidental escreve para encontrar o desaparecido e para compreender o motivo que proporcionou com que o seu passado ressurgisse em terras tão distantes; o fotógrafo desaparecido escreve por curiosidade turística e acaba calando-se diante de um trauma; a personagem Ogro se cala e aceita a sua condição de subordinado aos deuses.

O filósofo Theodor Adorno, em “Posição do narrador no romance contemporâneo”, parte da tese benjaminiana e entende que:

O impulso característico do romance, a tentativa de decifrar o enigma da vida exterior, converte-se no esforço de captar a essência, que por sua vez aparece como algo assustador e duplamente estranho no contexto do estranhamento cotidiano imposto pelas convenções sociais [...] os homens estão apartados uns dos outros e de si mesmos. Na transcendência estética reflete-se o desencantamento do mundo (ADORNO, 1980, p. 58).

Relacionando a teoria de Adorno, sugerimos que há no romance *Mongólia* um estranhamento do cotidiano que gerou homens apartados uns dos outros e que, estes, estão configurados nas três vozes que se retraem e escrevem. Contudo, essas vozes são sintetizadas no final por uma única voz, a que domina, compõe, edita e rege o enredo.

Na última parte, intitulada Rio de Janeiro, o narrador regente dá um salto temporal e conta a história estando no velório do diplomata assassinado. Antes, já havia revelado o motivo pelo qual o Ocidental havia ficado tão perturbado com a missão de encontrar o desaparecido. Ele havia reconhecido na foto do desaparecido, mostrada pelo diplomata aposentado, o irmão do segundo casamento de seu pai e que só tivera contato quando ainda era adolescente e descobrira a existência do mesmo. Na época, o irmão ainda era uma criança de pouca idade. N1 também nos conta como o Ocidental reconheceu o irmão mesmo sujo e barbudo enquanto perdido nos Montes Altai e que este não tinha sequer nenhuma lembrança do irmão mais velho. Já no velório, também somos informados, pelo sumário narrativo (o **contar** do narrador onisciente intruso), que o desencontro de décadas já havia sido esclarecido e que o desaparecido estava no velório do irmão acompanhado pela cunhada e pelos sobrinhos.

Contada toda a história, o narrador regente encerra o romance assim:

Os meus olhos se encheram de lágrimas sem que o diplomata pudesse entender a razão. Afinal, eu mal conhecia o morto. Quando chegou a minha vez na fila, já havia me recomposto. Me apresentei e entreguei a pasta à viúva. Tínhamos nos visto poucas vezes na China. Ele a apoiava, enquanto ela recebia os pêsames. Alguma coisa no rosto ou na expressão daquele homem de fato lembrava o irmão morto. Eu lhe estendi a mão e lhe devolvi os dois diários que ele escrevera antes de desaparecer na Mongólia. Não sei se me reconheceu de Pequim, se entendeu quem eu era. Não faz mal. No táxi, de volta para casa, tentei me convencer que, de alguma forma, apesar da minha incompreensão e da minha estupidez, sem querer, eu os tinha reunido, sem querer, ao enviar o Ocidental à Mongólia, eu o obrigara a fazer o que devia ser feito (CARVALHO, 2003, p. 185).

Dessa maneira, a história do irmão mais velho que desconhece o paradeiro do irmão mais novo e a história do irmão mais novo que desconhece a existência do mais velho é sintetizada na vida e experiência do diplomata aposentado. Foi preciso que os três

estivessem em um território totalmente diferente dos seus (Pequim e Mongólia), por motivos diferentes (a trabalho, em missão, ou para fotografar e explorar o território), para que, em uma cultura tão distinta, reconhecessem suas próprias identidades, ou explorassem novas perspectivas e descobrissem outras características submersas na amplidão do ser e, por fim, para que o diplomata aposentado, então, escrevesse o romance de sua vida.

CONSIDERAÇÕES FINAIS ACERCA DESTA ANÁLISE: UM ROMANCE DE VIAGENS FRAGMENTADO

Dadas as considerações do tópico anterior, nos resta propor como desfecho desta análise uma retomada pelos aspectos temático e estruturais que compõem o romance *Mongólia*, de Bernardo Carvalho. Como já mencionado, o autor esteve por dois meses viajando pelo país, explorando territórios e vivenciando a cultura oriental, fatos que são retratados em sua ficção. Assim, o romance torna-se um relato de viagens, mesclando o estilo do tradicional romance de viagens (contendo anotações, um narrador em primeira pessoa e com ponto de vista de onisciência intrusa) com uma ficção contada por intermédio de três vozes diferentes e, também, com modos distintos de narrar. Desta forma, Bernardo de Carvalho subverte a ordem comum do romance de viagens e cria um estilo de narração totalmente marcado pela segregação e fragmentação contemporânea, permeadas por um estilo bastante próprio.

Adorno, no ensaio citado, já nos advertia que a crise do estilo tradicional de narrar não representava perda de qualidade artística e que, pelo contrário, “as modificações históricas da forma acabam se convertendo em suscetibilidade idiossincrática dos autores, [...] [sendo] um componente essencial para a determinação de seu nível artístico” (1980, p. 58). E é essa idiossincrasia de estilo que encontramos em *Mongólia*, um peculiar romance de viagens do século XXI, ou, utilizando-se da teoria de Jaime Ginzburg – em texto sobre os narradores na literatura brasileira contemporânea, baseadas nas leituras dos narradores de Benjamin e de Adorno –, ainda faltam nomenclaturas que sejam capazes de caracterizar o romance contemporâneo e seu estilo de narração descentrada (Cf. 2012, p. 212-214).

REFERÊNCIAS

ADORNO, Theodor W. Posição do narrador no romance contemporâneo. In: BENJAMIN, W. et. al. **Textos escolhidos**. Tradução de José Lino Grünewald et. al. São Paulo: Abril Cultural, 1980. p. 55-63.

BAKHTIN, Mikhail. O romance de educação na história do realismo. In: **Estética da criação verbal**. 3. ed. Tradução de Maria Ermantina Galvão. São Paulo: Martins Fontes, 2000. p. 221-276.

_____. **Problemas da poética de Dostoiévski**. Tradução de Paulo Bezerra. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2008.

BENJAMIN, Walter. Experiência e pobreza. In: _____. **Magia e técnica, arte e política: ensaios sobre literatura e história da cultura**. 7. ed. Tradução de Sérgio Paulo Rouanet. São Paulo: Brasiliense, 1994. p. 114-119.

_____. O narrador: considerações sobre Nicolai Leskov. In: _____. **Magia e técnica, arte e política: ensaios sobre literatura e história da cultura**. 7. ed. Tradução de Sérgio Paulo Rouanet. São Paulo: Brasiliense, 1994. p. 197-221.

_____. Sobre o conceito da história. In: _____. **Magia e técnica, arte e política: ensaios sobre literatura e história da cultura**. 7. ed. Tradução de Sérgio Paulo Rouanet. São Paulo: Brasiliense, 1994. p. 222-232.

BEZERRA, Paulo. Polifonia. In: BRAIT, Beth (org). **Bakhtin: conceitos-chave**. 2 ed. São Paulo: Contexto, 2005, p. 191-200.

CALDAS, Pedro. O primeiro narrador: uma reflexão sobre Mongólia, de Bernardo Carvalho. **Viso. Cadernos de estética aplicada. Revista eletrônica de estética**. s. v., nº 11, p. 218-223, jun. 2012.

Disponível em: www.revistaviso.com.br/visArtigo.asp?sArt=103

CARVALHO, Bernardo. **Mongólia**. São Paulo: Companhia das Letras, 2003.

ESTEVES, Antonio R. **O romance histórico brasileiro contemporâneo (1975-2000)**. São Paulo: Edunesp, 2010.

FRIEDMAN, Norman. O ponto de vista na ficção: O desenvolvimento de um conceito crítico. Tradução de Fábio Fonseca de Melo. **Revista USP**. São Paulo, v.1, nº 53, p. 166-182, mai. 2002.

GINZBURG, Jaime. O narrador na literatura brasileira contemporânea. **Tintas. Quadrieni di litterature iberiche e iberoamericane**. Milão, s. v., nº 2, p. 199-221, nov. 2012. Disponível em: <http://riviste.unimi.it/index.php/tintas/article/view/2790/2999>

POUILLON, Jean. **O tempo no romance**. Tradução de Heloysa de Lima Dantas. São Paulo: Cultrix: Edusp, 1974.

Recebido em 3 de Abril de 2018

Aceito em 12 de Agosto de 2018