

Mongólia, de Bernardo Carvalho: o descentramento do narrador na ficção contemporânea

Mongolia, by Bernardo Carvalho: the decentralization of the narrator in contemporary fiction

Mongólia, de Bernardo Carvalho: el descentramiento del narrador en la ficción contemporánea

Maisa Barbosa da Silva Cordeiro ¹

Eloiza Fernanda Marani ¹

¹Universidade Federal de Mato Grosso do Sul, Três Lagoas, MS, Brasil.



RESUMO

Este artigo tem como proposta analisar os modos de construção do narrador contemporâneo no romance *Mongólia*, de Bernardo Carvalho (2003). Por meio do movimento de articulação de três narrações distintas para compor uma única diegese, a narrativa se destaca pelo mistério que envolve o encontro das vozes nela presentes. Trazendo à tona a ideia de que o narrador do romance contemporâneo não se propõe mais a partilhar aconselhamentos, *Mongólia* evidencia caminhos distintos pela busca da própria história. Desse modo, é objetivo deste trabalho entender de que modo o narrador é construído e de que modo o foco narrativo é articulado.

Palavras-chave: Narrador contemporâneo. Romance. *Mongólia*. Bernardo Carvalho.

ABSTRACT

This article aims to analyze the ways of building the contemporary narrator in the novel *Mongólia*, by the Brazilian writer Bernardo Carvalho (2003). Through three distinct narratives' articulation movement to compose a single diegesis, the narrative is highlighted by the mystery that involves the meeting of the voices present in it. Bringing up the idea that the narrator of the contemporary novel no longer proposes to share advices, *Mongólia* evidences different paths for seeking its own story. Along these lines, it is the purpose of this work to understand how the narrator is built and how the narrative focus is articulated.

Keywords: Contemporary narrator. Novel. *Mongólia*. Bernardo Carvalho.

RESUMEN

Este artículo tiene como propuesta analizar los modos de construcción del narrador contemporáneo en el romance *Mongólia*, de Bernardo Carvalho (2003). Por medio de la bisagra de tres narraciones distinguidas para componer una única diegese, la narrativa se destaca por el misterio que envuelve el encuentro de las voces en ella presentes. Sacando a la luz la idea de que el narrador del romance contemporáneo no se propone más a dividir aconselhamentos, *Mongólia* evidencia caminos distinguidos por la búsqueda de la propia historia. Desale modo, es objetivo de este trabajo entender de que modo el narrador es construido y de que modo el foco narrativo es articulado.

Palabras clave: Narrador contemporáneo. Romance. *Mongólia*. Bernardo Carvalho.

Considerações iniciais

Mongólia, romance do carioca Bernardo Carvalho (2003), é elaborado de modo bastante particular: a narrativa é constituída a partir da junção de diários de dois narradores. O primeiro narrador, o Ocidental, apelido que recebe dos mongóis, povo com o qual tem contato durante a uma viagem a trabalho. O segundo narrador é o Desajustado, classificação dada também pelos mongóis, que ironizam o fato de ele não se ajustar às regras do país que intitula o romance. Esse último foi à Mongólia para uma imersão cultural no país. Um terceiro narrador é um ex-diplomata que também viajou à Mongólia a trabalho. Ele, devido à morte do Ocidental em um acidente, elucubra sobre a história dele, que era seu colega de trabalho. A morte do ex-colega o leva a revirar velhos armários, nos quais ele descobre diários antigos tanto do Ocidental quanto do Desajustado. A partir desse material, vai costurando o tempo e as histórias percorridas pelos três: o Ocidental, o Desajustado, e ele próprio. Assim, as três vidas, aparentemente distantes, se atravessam.

A narrativa de *Mongólia* é elaborada de modo a permitir a construção de sentidos a partir de fragmentos memorialísticos captados a partir dos diários: por meio de caminhos labirínticos, o passado dos três narradores ganha novo sentido conforme os recortes dos diários são rearticulados pelo narrador principal: esse é o único que tem acesso a todas as histórias, e, por isso, determina como conduzi-las, e o faz de modo a ter uma ressignificação de seu próprio passado, que julga de poucas realizações.

Mongólia é o romance de Bernardo de Carvalho, que nasceu no Rio de Janeiro, em 1960. Em sua carreira, ele atuou como romancista e jornalista. Foi editor do “Folhetim” e correspondente em Nova York e Londres, da *Folha de S. Paulo*. Sua estreia na literatura foi em 1993 com o livro de contos *Aberração*. Seu primeiro romance, *Onze*, foi publicado em 1995. No ano seguinte publica *Os Bêbados e os sonâmbulos* e, em 1999, *As iniciais*. As publicações permitiram que Carvalho se consolidasse como um dos mais importantes escritores da nova geração, principalmente, em 2002, quando o título *Nove noites* lhe rende o prêmio “Portugal Telecom de Literatura Brasileira”. Sua literatura tem como característica marcante a mistura de ficção e realidade, o que contribui para a verossimilhança, principalmente, no que tange à descrição de lugares físicos. *Mongólia*, objeto de nosso estudo, conquistou o prêmio da “Associação Paulista de Críticos de Artes” e, também, o “Prêmio Jabuti” de 2002. Carvalho lança, ainda, os títulos *O sol se põe em São Paulo* (2007), *O filho da mãe* (2009) e *Reprodução* (2013).

Dentre as publicações de Carvalho, *Mongólia* se destaca por ser constituída por um modo de narração

bastante peculiar. A junção de três histórias, que, individualmente, possuem sentido, mas que, juntas, agregam novas interpretações, permite que o leitor percorra labirintos até que consiga ressignificar eventos presentes na narrativa. Pautamo-nos, prioritariamente, em Adorno (2003), Benjamin (1994) e Reis (2001) para analisar a construção do narrador; em Friedman (2002) e Leite (2002) para investigar de que modo o foco narrativo é desenvolvido e, finalmente, em Hall (2006) para corroborar a afirmação de que há um descentramento do narrador em *Mongólia*.

Caminhos labirínticos: a trajetória narrativa em *Mongólia*

O início de *Mongólia* é marcado pelas reflexões de um diplomata aposentado que, morando no Rio de Janeiro, começa a repensar sobre a sua relação com um antigo subordinado com o qual, há tempos, não mantém relações. O interesse repentino é motivado por um fato específico: ele soube da morte do ex-colega, e se lembra da relação conturbada que mantiveram durante o tempo em que conviveram. Ao mergulhar no passado, lembra-se de que tinha consigo papéis antigos deixados pelo subordinado: “[...] 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 uma explicação” (CARVALHO, 2003, p. 13).

O acidente que marca o fim da vida do antigo subordinado faz com que o diplomata elabore reflexões sobre a sua própria vida, e é a angústia gerada a partir da constatação de que ele teve uma relação ruim com o colega, agora morto, que culmina em seu interesse pelos documentos deixados por ele. Ao buscá-los, descobre dois diários. Em um deles, o Ocidental narra a sua trajetória em terras mongóis: ele estava lá porque havia recebido ordens de ir para a Mongólia para procurar um rapaz brasileiro desaparecido. O tom intimista e epistolar percebido nos diários desperta muito interesse no diplomata, o que se acentua quando ele compara com o outro diário, de autoria do Desajustado, que havia ido à Mongólia fotografar um povo chamado *tsaatan*, criador de rena, isolado na fronteira com a Rússia.

Durante a leitura dos manuscritos, o narrador é impelido pela necessidade de reconstruir a sua própria história, pois a posse dos manuscritos acende um antigo desejo: tornar-se escritor e, finalmente, dar sentido à sua existência, que foi voltada para o trabalho.

A narrativa de *Mongólia* deixa claro o porquê de as narrativas sempre terem seduzido o ser humano. Elas, por meio de uma abordagem simbólica ou direta, tratam da condição humana, seja em relação aos deuses, à natureza

ou em relação aos próprios seres humanos. Narrar histórias está estreitamente ligado à transmissão e à partilha de experiências, e desde as mais antigas civilizações, as histórias atuam aproximando grupos sociais. Os sujeitos formam-se e transformam-se na medida em que tem contato com outras narrativas e outros modos de agir frente aos problemas do mundo.

Por meio da narrativa, é possível conhecer novos modos de realização de tarefas, organizações sociais e também diferentes lugares e pessoas, o que confere à narrativa um caráter utilitário: “[...] Essa utilidade pode consistir seja num ensinamento moral, seja numa sugestão prática, seja num provérbio ou numa norma de vida – de qualquer modo, o narrador é um homem que sabe dar conselhos” (BENJAMIM, 1994, p. 200). De fato, a atração pelas narrativas está associada, em boa parte, ao desejo de dominar o que desconhece.

O narrador postulado por Benjamin (1994), contudo, é problematizado por Adorno (2003) em *A posição do narrador no romance contemporâneo*. Como defende Adorno (2003), o quadro intelectual em que nasce o romance se insere na era burguesa, momento em que se crê na razão, à luz do iluminismo, para expressão de soluções de conflitos da sociedade.

A frase inaugural do ensaio de Adorno (2003, p. 55) remete ao tipo de narração descrito por Benjamin: “Ela se caracteriza, hoje, por um paradoxo: não se pode mais narrar, embora a forma do romance exija a narração”. Por meio da citação, Adorno (2003) elucida um conflito importante que paira sobre o narrador: como narrar, já que não as experiências não são mais cambiáveis? O que narrar no romance, tendo em vista que este exige a narração?

A leitura de *Mongólia* inicia-se com uma narrativa que, à primeira vista, irá nos remeter ao narrador benjaminiano: o diplomata aposentado teve uma carreira sólida na qual permaneceu durante toda a sua vida; como diplomata, viajou muito, motivo que faz o leitor pressupor que tenha muitas experiências para partilhar. Aos poucos, as suas reflexões acerca de sua própria vida vão trazendo à tona um homem inseguro sobre a sua trajetória, os seus desejos não concretizados e o medo de se lançar para o novo. Em sua ausência de coragem frente à vida, ele somente admite realizar o seu antigo sonho, escrever, porque já está no fim de sua carreira, e porque julga essa escolha, no momento de sua vida, ser bastante confortável:

[...] 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. 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 [...] (CARVALHO, 2003, p. 11).

O narrador, então, inicia as suas reflexões elucubrando o fato de que não tem experiências, nem uma vida marcada por aventuras ou por ações extraordinárias. Talvez, por isso, a fonte da narração de *Mongólia* seja justamente as histórias de outrem: mais especificamente, as trajetórias de dois homens que empreenderam uma viagem rumo ao desconhecido e, nesse trajeto, tornaram-se possuidores de experiências.

Carlos Reis enseja uma definição para o narrador quando defende que se trata de “[...] uma entidade fictícia a quem cabe a tarefa de enunciar o discurso” (REIS, 2001, p. 354). Assim, por mais que o narrador-principal seja o ex-diplomata possuidor dos diários, o Desajustado e o Ocidental têm, também, narrativas anteriores, que são descentralizadas a partir da leitura do narrador-principal mas, ao mesmo tempo, sustentam a narrativa dele.

A elaboração da narrativa pelo narrador principal, a partir das duas narrativas anteriores, permite que a diegese seja lida à luz dos apontamentos de Stuart Hall (2006), quando esse destaca cinco tipos de descentramento ao sujeito pós-moderno. Como aponta o autor, o terceiro descentramento diz respeito à linguagem. Compreendemos que não somos donos unívocos de nosso discurso, pois ele se ressignifica no contato com o outro: “Tudo que dizemos tem um “antes” e um “depois” – uma “margem” na qual outras pessoas podem escrever” (HALL, 2006, p. 41). Assim, o narrador de *Mongólia* não somente ressignifica os discursos anteriores, mas os usa para recondicionar a sua própria existência. A sua entrada que acontecerá, aparentemente, sem impactos no universo da escrita, é atravessada de tal forma pelas vozes anteriores, que a sua pretensa estabilidade se transforma em ruínas: “Ele está constantemente escapulindo de nós. Existem sempre significados suplementares sobre os quais não temos qualquer controle, que surgirão e subverterão possíveis tentativas para criar mundos fixos e estáveis” (HALL, 2006, p. 41). Descentralizam-se, portanto, os discursos dos narradores, mas descentraliza-se, especialmente, o falso controle, por meio da linguagem, que o narrador principal tinha sobre a sua própria vida.

Esse descentramento proposto na narrativa de *Mongólia* é resultante do descentramento do próprio sujeito em uma cultura pós-moderna. Como aponta Douglas Kellner:

[...] o sujeito se desintegrou num fluxo de euforia intensa, fragmentada e desconexa, e que o eu pós-moderno descentrado já não sente ansiedade [...] e já não possui a profundidade, a substancialidade e a coerência que eram os ideais e às vezes a realização do eu moderno (KELLNER, 2001, p. 298).

Os sujeitos, fragmentados e descentralizados, originam obras de arte na mesma perspectiva. Como se nota,

em *Mongólia*, os suportes para elaboração da narrativa, por parte do narrador, não eram textos literários, mas que se tornam, a partir de sua leitura.

Diante da leitura dos diários, a impressão que o narrador principal tem é a de que os escritores dos diários partem em viagem com objetivos pré-definidos, porém, o que fica claro, durante a leitura, é que os dois acabam sendo desviados de seus objetivos iniciais e, pouco a pouco, são lançados para caminhos que fazem com que se encontrem. Entre os desertos e caminhos labirínticos da Mongólia um se afasta (no caso do Desajustado), e o outro é afastado (no caso do Ocidental) do seu objetivo inicial.

O romance é organizado em três capítulos: no primeiro, “Pequim – Ullanbaatar”, o narrador empreende as reflexões acerca da morte do Ocidental e inicia a leitura dos diários encontrados. Por meio das leituras, ele começa a entender os motivos que tornam a relação entre eles conturbada: além da extrema diferença de opiniões entre eles, foi o próprio diplomata que o enviou para a missão na Mongólia e a resistência inicial do Ocidental o desagrada, pois precisa recorrer à sua autoridade. As motivações para a negativa são expressas somente no final no livro, o que faz com que a narrativa guarde o mistério sobre o motivo do descontentamento do Ocidental com a missão:

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. 14).

No capítulo dois, “Os montes Altai”, o foco narrativo é nos diários que descrevem as viagens feitas pelo rapaz e pelo Ocidental. Oscilando a narração das viagens de um e de outro, por meio das leituras dos diários, o narrador vai expondo, gradativamente, as dificuldades encontradas por eles e, também, ao final do capítulo, a razão para a negativa por parte do Ocidental.

O terceiro e último capítulo explana o momento em que o diplomata devolve os documentos originais à esposa do Ocidental. É também quando encontra, pela primeira vez, o Desajustado. Igualmente, é no último capítulo que fica claro que o narrador conseguiu concretizar o seu sonho: “Escrevi este texto em sete dias, do dia seguinte ao enterro até ontem à noite, depois de mais de quarenta anos adiando meu projeto de escritor” (CARVALHO, 2003, p. 182).

O modo de narrar em *Mongólia*, portanto, encontra as reflexões de Ginzburg (2012, p.200) quando ele defende que é comum encontrar na narrativa brasileira contemporânea imagens da vida humana que sejam

pautadas pela negatividade, e permeadas pela dificuldade dos sujeitos de controlar o sentido da própria existência. O diplomata pode, com efeito, ser percebido dessa forma, tendo em vista que desde o início da narrativa evidencia a ausência de coragem que permeou a sua história. Ao narrar, então, ele compartilha suas fraquezas e suas limitações, e não uma história de aconselhamentos.

Ao retomarmos Benjamin (1994), percebemos que ele defende que a figura do narrador perdeu a sua função quando os seres humanos começaram a se isolar uns dos outros. Adorno (2003, p.58) empreende importantes reflexões acerca da temática, quando aborda a posição do narrador no romance contemporâneo:

Nesse processo, a própria alienação torna-se um meio estético para o romance. Pois quanto mais se alienam uns dos outros os homens, os indivíduos e as coletividades, tanto mais enigmáticos eles se tornam uns para os outros. 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. O momento antirrealista do romance moderno, sua dimensão metafísica, amadurece em si mesmo pelo seu objeto real, uma sociedade em que os homens estão apartados uns dos outros e de si mesmos. Na transcendência estética reflete-se o desencantamento do mundo (ADORNO, 2003, p. 58).

Como defende Adorno (2003), o desencantamento, originado do isolamento e do enfraquecimento das relações dos sujeitos com o mundo está posto na literatura contemporânea. Esse desencantamento está expresso em *Mongólia*, pois o narrador mostra-se frustrado com a sua própria trajetória, o que indica que está apartado de si mesmo; é somente ao final do romance que parece, de fato, ter concretizado algo válido, mas que, do mesmo modo, trata com certo desmerecimento: “[...] A bem dizer, não fiz mais do que transcrever e parafrasear os diários, e a ele acrescentar a minha opinião” (CARVALHO, 2003, p. 182).

Se, para Adorno (2003), é da busca da compreensão acerca do isolamento dos sujeitos que se origina o romance, para Benjamin (1994), é do desejo de decifrar a vida exterior, “[...] ‘o sentido da vida’ é o centro em torno do qual se movimenta o romance. Mas essa questão não é outra coisa que a expressão da perplexidade do feito quando mergulhado na descrição dessa vida” (BENJAMIN, 1994, p. 14).

Em *Mongólia*, o narrador, por meio da leitura dos documentos, busca assimilar não somente a história que ambos narram, mas, também tenta compreender o modo como pensam, como se comportam, como reagem às

adversidades. Tanto o Ocidental quando o Desajustado são alvo de críticas do diplomata que, por diversas vezes, repreende as decisões dos escritores dos diários.

Para Bakhtin (2011), em *Estética da criação verbal*, a necessidade de compreensão da vida do outro se dá pela necessidade de os sujeitos enformarem tanto a alma quanto o corpo do outro. O romance existe, para Bakhtin (2011), porque o escritor consegue realizar a informação da alma e do corpo das personagens, enquanto, na vida, lidamos apenas com os fragmentos dos sujeitos, tendo em vista que não conseguimos apreender o outro em sua totalidade. Em *Mongólia*, como o ex-diplomata não consegue olhar para sua própria vida de modo a considerá-la relevante, busca fazê-lo por meio das vidas representadas nos documentos que tem em mãos. A enformação da alma, portanto, se dá por meio de uma vida alheia, por outra consciência. Assim, conseguimos enformar a alma de outra pessoa exatamente por se encontrar no plano externo. Há, então, a “compreensão simpática que diz respeito ao ativismo de olhar para o outro de modo a tentar compreender seu mundo interior” (BAKHTIN, 2011, p. 120). A vida do outro, então,

[...] é ativamente criada e só se enforma positivamente e se conclui na categoria do outro, que permite afirmar positivamente a presença além do sentido-imperativo. A alma é o todo fechado da vida interior, o qual é igual a si mesmo, coincide consigo mesmo e postula o ativismo amoroso distanciado do outro. A alma é uma dádiva do meu espírito ao outro (BAKHTIN, 2011, p. 120-121).

O filósofo da linguagem conduz à reflexão de que é somente por meio de uma pré-disposição, diante do valor axiológico da vida do outro que compreendemos não somente o outro, mas, também, a nós mesmos. É somente ao projetar o nosso olhar ao outro que podemos, diante da totalidade da vida, constituí-lo:

[...] de dentro de mim mesmo não tenho uma alma como um todo axiológico dado e já presente em mim; em minha relação comigo mesmo não lido com a alma; meu auto-reflexo, por ser meu, não pode gerar a alma, mas tão somente uma subjetividade precária e dispersa, algo que não deve acontecer (BAKHTIN, 2011, p. 92).

O conceito de enformação discutido por Bakhtin (2011) nos leva a entender de que modo construímos as relações com o outro, mas, também, como se efetua, na construção estética, a relação entre o narrador e os personagens, tendo em vista que o primeiro é responsável, em *Mongólia*, por desatar os nós que regem boa parte da narrativa. Passada, majoritariamente, em Mongólia, a narrativa conduz o leitor pelo deserto no qual se desenvolve

a diegese. Ao iniciar a leitura dos diários, o narrador deixa claro que as trajetórias do Ocidental e do Desajustado serão extremamente desafiadoras. Por meio da articulação das vozes, portanto, o ex-diplomata permite entrever os percalços pelos quais ambos passaram, mas, também, as dificuldades inerentes ao próprio local, revelando um país com tradições bastante demarcadas. O que torna *Mongólia* ainda mais relevante, contudo, é o fato de os caminhos empreendidos pelas personagens promoverem um encontro deles com as suas próprias histórias.

Assim, é possível perceber que o narrador realiza a enformação das personagens, pois, se antes tanto a história dele quanto dos outros dois narradores parecem não ter relação entre elas, conforme a narrativa de desenvolve, é possível notar que elas se aproximam.

Foco narrativo: a linguagem dialógica de *Mongólia*

Se o ser humano, em sua história, sempre buscou nas narrativas maneiras para partilhar experiências, o advento do romance marcou o início da construção de uma nova forma de narrar, ou, ainda, inaugura possibilidades de distintas formas de narrar. Dentre essas transformações, hoje, no romance contemporâneo, é possível perceber que nem sempre a narrativa precisa conter um aconselhamento: por vezes, as narrativas se constituem na reflexão do sujeito sobre si próprio, em elucubrações acerca das relações sociais. Estruturalmente, em algumas obras, vislumbra-se a existência de um narrador, em outras, de mais de um narrador, como em *Mongólia*. Para Chiappini (2002, p. 5-6), apreende-se dessas mudanças que:

No decorrer da História [...] as histórias narradas pelos homens foram-se complicando, e o narrador foi mesmo progressivamente se ocultando, ou atrás de outros narradores, ou atrás dos fatos narrados, que parecem cada vez mais, com o desenvolvimento do romance, narrarem-se a si próprios; ou, mais recentemente, atrás de uma voz que nos fala, velando e desvelando, ao mesmo tempo, narrador e personagem, numa fusão que, se apresenta diretamente ao leitor, também os distancia, enquanto os dilui (CHIAPPINI, 2002, p. 5-6).

O processo de velar e desvelar, por meio da fusão entre narrador e personagem fica bastante evidente em *Mongólia*: na junção das vozes de três narradores, a diegese apresenta, até certo ponto, três histórias distintas, mas que se cruzam e se encontram no desfecho da história. O interesse do narrador principal pelos diários tem seu ponto alto quando ele descobre as motivações para o antigo subordinado ter se negado em um primeiro momento (tais motivações são esclarecidas ao leitor

somente no desfecho da diegese) a percorrer a Mongólia em busca de um rapaz desaparecido.

A narrativa é construída *in ultima res*, ou seja, começa a ser contada pelo final. O narrador é onisciente intruso, tendo em vista que, por meio dos diários a partir dos quais o narrador conta a história, ele tem acesso ao pensamento das personagens. Seguindo a classificação de Ligia Chiappini em *O foco narrativo* (2002), o narrador é o “onisciente intruso”, que:

[...] tem a liberdade de narrar à vontade, de colocar-se acima, ou, como que J. Pouillon, por trás, adotando um Ponto de Vista divino, como diria Sartre, para além dos limites de tempo e espaço. Pode também narrar da periferia dos acontecimentos ou do centro deles, ou ainda limitar-se e narrar como se estivesse de fora, ou de frente, podendo, ainda, mudar e adotar sucessivamente várias posições. Como canais de informação, predominam suas próprias palavras, pensamentos e percepções. Seu traço característico é a intrusão, ou seja, seus comentários sobre a vida, os costumes, os caracteres, a moral, que podem ou não estar entrosados com a história narrada (CHIAPPINI, 2002, p.26-27).

Por ter acesso ao pensamento das personagens, é possível classificar a visão como “Visão por Trás”, a partir da classificação retomada por Chiappini (2002) a partir da obra de Jean Pouillon, tendo em vista que o narrador tem acesso ao pensamento e ao sentimento das personagens.

A partir da morte do Ocidental, o narrador empreende uma série de reflexões acerca de sua carreira, que considera sem sucesso, e de seu desejo em tornar-se escritor. Vê nos documentos encontrados uma oportunidade para, enfim, cumprir o seu desejo: “Se pelo menos pudesse me orgulhar de uma carreira de destaque, mas nem isso” (CARVALHO, 2003, p. 12)

Diante do olhar negativo em relação à sua carreira, e da ausência de desculpas, tendo em vista a presente aposentadoria, também menciona que o impedimento de escrever é apenas falta de coragem. Sua decisão de escrever é novamente retomada ao final do livro e, talvez, por ter se revelado um homem sem muita coragem, minimiza a sua escrita.

O ponto central da narrativa é justamente o acesso do narrador aos diários, o que valida não só o início de sua carreira como escritor mas, também, a sua autoridade para partilhar a história, tendo em vista que não é do narrador tradicional, benjaminiano, que visa à partilha de experiências, porém, sim, refletir sobre os caminhos labirínticos que marcaram não somente a diegese, mas, também, sua própria carreira como escritor.

Além de permitir desvendar o segredo que marcou o encontro entre o Ocidental e o Desajustado, o livro traz à luz conflitos no que tange ao conflito de pontos de vistas

entre narrador e personagens. Tal característica inerente à *Mongólia* reflete o modo particular de construção do foco narrativo na obra.

Clarificam-se, então, as relações dialógicas que permeiam a construção da narrativa de Mongólia. Segundo Bakhtin (1986), os enunciados surgem como produtos da interação entre sujeitos socialmente, culturalmente e historicamente localizados. No contato com o outro, imprimimos em nossos discursos a carga social, cultural e histórica que irá nos constituir. Em consequência, nessa relação, nos deparamos, da mesma forma, com a carga social, cultural e histórica do outro. Assim: “reagimos àquelas (palavras) que despertam em nós ressonâncias ideológicas ou concernentes à vida” (BAKHTIN, 1986, p. 95). Tal processo é constante e ininterrupto. Produzimos discursos que respondem a outros discursos, e outros discursos surgirão reagindo aos nossos. À exceção do Adão bíblico, como aponta Bakhtin (1986), estamos todos em um constante processo de reconstrução de nossos discursos.

Constatamos, então, que as relações dialógicas permeiam o surgimento de qualquer enunciado: pronunciamos-nos em resposta a algo, e/ou seremos respondidos ao nos pronunciarmos. Pensar sobre tal processo torna-se fulcral porque vai além da interação face a face ou momentânea. Do mesmo modo, as produções escritas são passíveis de tal processo dialógico: “[...] o discurso escrito é de certa maneira parte integrante de uma discussão ideológica em grande escala: ele responde a alguma coisa, refuta, confirma, antecipa as respostas e objeções potenciais, procura apoio, etc.” (BAKHTIN, 1986, p. 43).

Concretizando a presença do dialogismo na obra, nota-se que o narrador se compara, em diversos momentos, com o Ocidental, tanto no que tange às ideias quanto no que diz respeito ao comportamento. Quando o diplomata aposentado está utilizando da própria voz para narrar, evidencia uma série de apontamentos e reflexões nessa perspectiva:

[...] Procurei ajudá-lo como pude, reconhecia nele alguma coisa de mim, achava que ainda era tempo de salvá-lo, mas até a minha paciência tinha limites. Faltavam dois anos para me aposentar. 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. Naquela época, o embaixador passava por um momento difícil, enfrentava problemas pessoais que o levaram a deixar a China por uns meses [...] (CARVALHO, 2003, p. 12).

A comparação é acentuada quando a própria carta-diário do Ocidental é tomada pelo narrador como uma resposta aos argumentos e ideias dele: quando o narrador insere, em algum momento da narrativa, recortes da carta-diário do Ocidental, faz questão de problematizar e refletir acerca das ideias e posicionamentos dele. O Ocidental, contudo, não está ali para refutar os argumentos, e o seu texto é usado de tal forma que permite o narrador-principal tomar excertos do diário para reconstruir a imagem de si próprio. Retoma-se, assim, o descentramento (HALL, 2006) na narrativa, pois, os posicionamentos do Ocidental expressos no diário, e retomados na sua ausência, ganham novo significado, uma vez que, são reconstruídos, intencionalmente, por um narrador que, outrora, teve conflitos com ele.

Outro momento que deixa a comparação evidente é o momento em que ele se previne do que possa encontrar no diário: “Não sei até que ponto posso confiar no que escreveu, já que ele mesmo, como acabei entendendo, não confiava nas próprias palavras. Seus olhos distorciam a realidade. Eu já sabia o que ele tinha visto na China, que não correspondia ao que eu via”. Em vista disso, o narrador não deixa de elucidar que considera o seu modo de observar as relações sociais de forma mais crítica que o Ocidental. O narrador possui uma visão divergente, em relação a do Ocidental, no que diz respeito ao olhar sobre as cidades. Para revelar tal dissonância, o narrador principal cede a voz à personagem para, na sequência, contrariá-la:

[...] O mais trágico e irônico de tudo isso é que as ‘belezas do Brasil’ não foram capazes de salvá-lo. Tivemos mais de uma discussão sobre a cultura na China. Ele acabava de chegar e já estava cheio de ideias. Eu estava acostumado (CARVALHO, 2003, p. 22).

Dos donos dos diários encontrados, o narrador dialoga, principalmente, com o Ocidental, tendo em vista que é a partir de sua morte, que se inicia a narrativa. Nessa perspectiva, a narrativa reafirma a defesa de Bakhtin (2011) para a importância da morte enquanto valor axiológico: é somente após a morte do Ocidental que o narrador se aventura a buscar os papéis há muito guardados.

O foco narrativo diz respeito à voz que enuncia a história e ao modo como se relaciona às outras vozes para compor o discurso. É importante, nesse contexto, identificar, além do narrador e do modo como ele obtém as informações das personagens, as motivações buscadas para que o narrador compartilhe a voz com outros narradores. Em *Mongólia*, o foco narrativo é organizado prioritariamente para articular três histórias distintas, a partir da voz de três narradores, mediados por um narrador principal, o ex-diplomata. Por ser o responsável

por reger a narrativa, utiliza-se dos diários de modo a elucidar a série de conflitos e dificuldades enfrentadas pelo Ocidental, principalmente, devido a sua visão de mundo bastante estereotipada, e que o impede diversas vezes de compreender a cultura mongol, e, no caso do diário do Desajustado, permite que se entrem as descrições dos espaços percorridos e de sua trajetória rumo às descobertas das histórias locais. Como aponta Reis (2001), o narrador, enquanto invenção do autor, é um elemento que permite que se projetem atitudes ideológicas, éticas, culturais etc. Assim, é somente por meio do narrador-principal que se torna possível criticar determinadas atitudes e preconceitos dos escritores do diário, como se aquele fosse uma voz mais consciente do que esses últimos.

As anotações dos diferentes viajantes estão presentes no livro. Para serem identificadas, o autor usou de artifício gráfico: cada narrativa tem um formato de fonte tipográfica diferente. Assim, as vozes do diplomata aposentado, do Ocidental e do fotógrafo são descritas no decorrer da trama narrativa de acordo com a seguinte ordem de apresentação: Times New Roman; Itálico e Arial. Esse recurso direciona os interlocutores para uma leitura dinamizada e ilustrativa. É possível perceber distinções no estilo de escrita dos três: a do Ocidental é mais reflexiva, dialogal – pois se trata de um diário em forma de carta –; e a do fotógrafo se caracteriza pelos períodos mais curtos, objetivos, detalhados, pois se trata de um diário com textos para uma revista.

Fica evidente que o narrador se incomoda com as visões estereotipadas a respeito do Oriente, encontradas nos diários. Em diversos momentos ele faz alusão a isso quando destaca as dificuldades do Ocidental em compreender as relações sociais dos mongóis e quando destaca o interesse excessivo do fotógrafo desaparecido por aspectos religiosos. Esse último deixa claro a sua inconformidade com as práticas percebidas no lugar, principalmente, em relação aos aspectos religiosos: “A arte aqui só pode ser folclore ou instrumento religioso para atingir outro estágio de percepção. Ela é meio, não fim” (CARVALHO, 2003, p. 102).

Se, em relação ao Ocidental, com quem teve contato direto e uma curta convivência o narrador confronta as ideias, quando se trata do desaparecido, majoritariamente, utiliza das vozes dos guias para confrontá-las. Essas, por sua vez, são encontradas também nos diários. Por meio das vozes dos guias, o narrador permite entender que não é o único a entrar em conflito com os pontos de vista estereotipados por parte dos dois, mas que eles têm concepções e pontos de vista que incomodam os próprios mongóis, que têm dificuldades para compreender as suas tradições e comportamentos, como transparece nas reflexões feitas pelo fotógrafo:

[...] Ganbold desconhece a história e a versão de que o rei-deus era um depravado sífilítico. Não acha a menor graça. Quando visitamos mais tarde o palácio de Bogd Khaan, vejo que, apesar de descrente no que diz respeito às religiões, ele não admite que um estrangeiro venha achincalhar os mitos nacionais. Fica indignado. Como se eu estivesse falando da sua mãe (CARVALHO, 2003, p. 50).

É pertinente destacar que o narrador não menciona, em nenhum momento, o seu próprio nome e o nome dos outros dois narradores. Em relação a eles, refere-se somente por meio dos estereótipos que enfrentaram durante a viagem: um era o Ocidental, que necessita em diversos momentos comprovar a sua honestidade; o outro era tratado como Desajustado, devido a sua impaciência para ter os seus desejos atendidos e pela dificuldade em aceitar regras.

As motivações para a viagem empreendida pelo fotógrafo são abordadas em tom de mistério durante boa parte da narrativa: inicialmente, percebe-se que ele foi escrever uma reportagem para uma publicação de turismo. Contudo, aos poucos, nota-se que o interesse pela reconstrução de uma experiência religiosa, mística e sexual de um lama fugitivo do comunismo, além de nos revelar a sua decepção com o budismo:

Autoritária e repressiva, a igreja budista, como a católica ou qualquer outra, pode ser moralista e hipócrita em extremo. Por que seriam diferentes do resto dos homens? Ao contrário do que se pensa, no budismo também há representação do inferno para os pecadores. Noutro templo de ErdeneZuu, deparo com uma pintura sobre um tecido roto. É uma tanka em que reconheço a mesma deusa vermelha sobre a qual uma guia passou horas discorrendo, no Museu de Belas Artes de UB, sem que eu tivesse lhe perguntado nada. É uma entidade demoníaca, com uma coroa e um colar de cinquenta crânios, que tenho a pachorra de contar. Tem o sexo exposto e entreaberto. Numa das mãos, traz o tampo de um crânio cheio de sangue, como uma cuia da qual ela bebe. Na outra, segura um cutelo. Com o pé direito pisa num corpo vermelho e com o pé esquerdo, num corpo negro. Dois esqueletos dançam entrelaçados entre suas pernas abertas. [...] E o que mais me espanta é que, na etiqueta informativa, logo abaixo do nome, seja definida como “deusa-guardiã do Tantra” (CARVALHO, 2003, p. 59).

Por meio dos diários, o narrador também entrecruza informações obtidas, permitindo-nos desenvolver análises acerca das condições nas quais o rapaz desapareceu. Por meio disso, é possível se envolver na história como se tivesse participado e estabelecer um jogo entre informações reais e ficcionais, obtendo acesso aos sentimentos e pensamentos das personagens:

[...] Ganbold não conseguia disfarçar a própria perturbação. Por mais que não conseguisse ter nenhuma responsabilidade, e por mais que de fato não fosse diretamente responsável pelo o que acontecera, ainda assim se sentia de alguma forma comprometido com o desaparecimento do rapaz. “Purevbaatar deve ter uma explicação”, repetia a propósito do outro guia, sempre que o Ocidental lhe fazia uma pergunta (CARVALHO, 2013, p. 48).

A percepção, portanto, que o narrador tem em relação ao ponto de vista dos guias se dá, somente, por meio do diálogo entre os diários. A retomada dos pontos de vista dos guias é feita como estratégia por se tratar de informações muito específicas, que o narrador não conheceria se não obtivessem a voz dos guias mongóis: “Todo estrangeiro que pretende passar mais de um mês na Mongólia deve se registrar na polícia ao chegar e no final da viagem, antes de partir. Qualquer guia sabe disso” (CARVALHO, 2003, p. 55).

Durante a viagem, é possível vislumbrar o espaço a partir das descrições relatadas nos diários: “Tögörök é conhecido pelas terríveis tempestades de areia na primavera. Não há nenhuma vegetação. E ninguém nas ruas” (CARVALHO, 2003, p. 122). Evidencia-se a construção de cenas a partir dos dados presentes no diário. Por sua vez, o Desajustado empreende descrições mais detalhadas acerca do espaço.

Por meio dos documentos, o narrador identifica também algumas semelhanças no que tange o modo de pensar entre eles: “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” (2003, p. 103).

A confluência de pontos de vista entre os donos dos diários não é um dado aleatório: por meio dele, os caminhos percorridos até então em um labirinto, se confluem, e possibilitam a compreensão da negativa inicial por parte do Ocidental para procurar o rapaz desaparecido. Ele e o Desajustado são irmãos e, antes do encontro na Mongólia, o havia visto somente anos antes, na única vez em que procurou o pai. O Ocidental é fruto de uma relação passageira entre seu pai e sua mãe. O diário do Ocidental retoma a cena do primeiro encontro dele com o pai:

Da janela, ao meu lado, Buruu Nomton [Desajustado] acompanha toda a cena em silêncio. Nossos olhares e, pela primeira vez, ele sorri. Como na primeira e única vez que o vi antes desta viagem, quando ele tinha apenas cinco anos e não podia entender quem eu era nem o que estava fazendo ali (CARVALHO, 2003, p. 181).

Além desse encontro, que parece provocar um dos desfechos para a trama, o ex-diplomata também se encontra: finalmente se torna escritor e, também, tem a oportunidade de devolver os diários: na missa de sétimo dia da morte do Ocidental.

Como a leitura da vida dos dois narradores se dá somente a partir dos diários, o ex-diplomata não acompanha mais a vida de ambos, e tem acesso, portanto, somente aos fatos que os diários relatam. O encerramento do enredo põe fim, então, a diversos caminhos labirínticos: as viagens permeadas por desencontros pela Mongólia, a história de vida dos dois narradores e, por fim, dá sentido à vida do narrador-principal, que, finalmente, encontra sentido para a sua existência por meio da escrita literária.

Nota-se, também, a mudança de atitude do narrador-principal em relação aos donos dos diários: no início, ele os trata com certa superioridade, e, ao longo da narrativa, o seu olhar se modifica, a partir do momento que desenvolve intimidade com o discurso de ambos. Assim, corrobora que a sua superioridade era, somente, pretensa, pois se mostra mais frustrado, infeliz e solitário do que aqueles que, durante um tempo, julgou.

Considerações finais

Ao refletirmos acerca dos modos de construção do narrador em um romance contemporâneo, foi possível percorrer os caminhos por meio dos quais se constroem o narrador atualmente. É possível entrever que, para narrar, já não é possível exclusivamente veicular ensinamentos: o narrador, hoje, reflete as marcas da constituição do sujeito no século XXI: nem sempre dono de certezas e raramente transmissor de experiências.

O foco narrativo contribui para elucidar essa questão, ao mostrar que o narrador, diversas vezes, precisa do auxílio de outros narradores e outras histórias para narrar a sua própria. Dentro dessa perspectiva, *Mongólia* se delinea, justamente, por meio da articulação de vozes distintas, tendo em vista que três narradores contribuem para a construção de uma única narrativa.

Marcada pela presença de recortes dos diários, a narrativa não se dá somente pela voz do narrador: o fato de a obra se constituir entre três textos distintos que se intercalam tornam a problematização do foco narrativo fulcral, tendo em vista que, quando o narrador se utiliza dos recortes dos diários para narrar, evidencia os conflitos de opiniões e pontos de vista em relação a diferentes assuntos.

Por fim, *Mongólia* é uma interessante reflexão acerca dos sujeitos em busca de si próprios, tendo em vista que nos permite construir a ideia de que precisamos, por vezes, percorrer caminhos impensados para encontrar a nossa história, ou concretizar desejos antigos. Do mesmo

modo, deixa clara a importância do narrador no romance contemporâneo, porém, construído de modo bastante distinto do que o narrador benjaminiano e próximo do que Hall (2006) aponta sobre a linguagem e o discurso: trata-se de elaborações que se descentralizam conforme o contexto e os usos.

Referências

- ADORNO, Theodor. Posição do narrador no romance contemporâneo. In: *Nota de Literatura I*. Tradução de Jorge de Almeida. São Paulo: Duas Cidades; Ed. 34, 2003. p.55-63.
- BAKHTIN, Mikhail Mikhailovich. *Marxismo e filosofia da linguagem*: problemas fundamentais do método sociológico na ciência da linguagem. Tradução de Michel Lahud e Yara Frateschi Vieira, com a colaboração de Lucia Teixeira Wisnik e Carlos Henrique Chagas Cruz. 3. ed. São Paulo: Hucitec, 1986. <https://doi.org/10.1590/2176-457336646>
- BAKHTIN, Mikhail. *Estética da Criação Verbal*. 6. ed. Tradução de Paulo Bezerra. São Paulo: Martins Fontes, 2011.
- BENJAMIN, Walter. O narrador: considerações sobre a obra de Nikolai Leskov. In: *Magia e técnica, arte e política*: ensaios sobre a literatura e história da cultura. Tradução Sérgio Paulo Rouanet. São Paulo: Brasiliense, 1994. p.197-221.
- CARVALHO, Bernardo. *Mongólia*. São Paulo: Companhia das Letras, 2003.
- FRIEDMAN, Norman. O ponto de vista na ficção: o desenvolvimento de um conceito crítico. Tradução de Fábio Fonseca de Melo. *Revista USP*, São Paulo, n. 53, p.166-182, mar./maio, 2002. <https://doi.org/10.11606/issn.2316-9036.v0i53p166-182>
- GINZBURG. O narrador na literatura brasileira contemporânea. *Tintas*. Quaderni di letteratura iberica e iberoamericana, 2 (2012), p.199-221. Disponível em: <http://riviste.unimi.it/index.php/tintas>. Acesso em: 5 set. 2018.
- HALL, Stuart. *A identidade cultural na pós-modernidade*. Tradução de Tomaz Tadeu da Silva e Guaracira Lopes Louro. 11. ed. Rio de Janeiro: DP&A, 2006.
- KELLNER, Douglas. *A cultura da mídia*. Tradução de Ivone Benedetti. Bauru, SP: EDUSC, 2001.
- LEITE, Ligia Chiappini Moraes Leite. *O foco narrativo*. São Paulo: Ática, 2002.
- REIS, Carlos. *O conhecimento da literatura*. Coimbra: Almedina, 2001.
- Recebido em: 19/12/2018.
Aprovado em: 29/10/2019.
Publicado em: 21/12/2019

Autoras:

MAISA BARBOSA DA SILVA CORDEIRO
Mestra e doutoranda, Universidade Federal de Mato Grosso do Sul,
Três Lagoas, MS, Brasil.

Orcid: <http://orcid.org/0000-0003-1352-2214>

E-mail: maysa_bdasilva@yahoo.com.br

Endereço: Av. Costa e Silva – Cidade Universitária
79070-900, Pioneiros, MS, Brasil

ELOIZA FERNANDA MARANI

Mestra e doutoranda, Universidade Federal de Mato Grosso do Sul,
Três Lagoas, MS, Brasil.

Orcid: <http://orcid.org/0000-0003-1848-4819>

E-mail: elo_marani@hotmail.com