

UNIVERSIDADE FEDERAL DE GOIÁS  
FACULDADE DE LETRAS  
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM LETRAS E LINGUÍSTICA

CLÓVIS MEIRELES NÓBREGA JÚNIOR

**As Representações do Espaço e Outras  
Estratégias Narrativas em Dois Romances  
de Bernardo Carvalho**

Goiânia  
2015

**TERMO DE CIÊNCIA E DE AUTORIZAÇÃO PARA DISPONIBILIZAR AS TESES E DISSERTAÇÕES ELETRÔNICAS (TEDE) NA BIBLIOTECA DIGITAL DA UFG**

Na qualidade de titular dos direitos de autor, autorizo a Universidade Federal de Goiás (UFG) a disponibilizar, gratuitamente, por meio da Biblioteca Digital de Teses e Dissertações (BDTD/UFG), sem ressarcimento dos direitos autorais, de acordo com a Lei nº 9610/98, o documento conforme permissões assinaladas abaixo, para fins de leitura, impressão e/ou download, a título de divulgação da produção científica brasileira, a partir desta data.

**1. Identificação do material bibliográfico:**       Dissertação       Tese

**2. Identificação da Tese ou Dissertação**

|   |        |                                |             |
|---|--------|--------------------------------|-------------|
| Autor (a):  |        | Clóvis miralles nóbrega Júnior |             |
| E-mail:   |        | clovisufg@gmail.com            |             |
| Seu e-mail pode ser disponibilizado na página? <input checked="" type="checkbox"/> Sim <input type="checkbox"/> Não |        |                                |             |
| Vínculo empregatício do autor   |        |                                |             |
| Agência de fomento:   |        | Conselho Nacional de Pesquisa  | Sigla: CNPq |
| País:   | Brasil | UF:                            | DF          |
| CNPJ:   |        | 33.654.831/0001-36             |             |
| Título: As representações do espaço e outras estratégias narrativas em dois romances de Bernardo Carvalho.          |        |                                |             |
| Palavras-chave: Bernardo Carvalho, Especialidade: Estágios narrativos, Lit. Bras. Contemporânea.                    |        |                                |             |
| Título em outra língua:   |        |                                |             |
| Palavras-chave em outra língua:   |        |                                |             |
| Área de concentração: Estudos Literários  |        |                                |             |
| Data defesa: (dd/mm/aaaa)   |        | 11/06/2015                     |             |
| Programa de Pós-Graduação: Programa de Pós-Graduação em Letras e Linguística  |        |                                |             |
| Orientador (a):   |        | Prof.ª Dr.ª Zênica de Faria    |             |
| E-mail:   |        | zeniff@gmail.com               |             |
| Co-orientador(a):*  |        |                                |             |
| E-mail:   |        |                                |             |

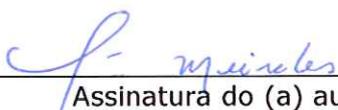
\*Necessita do CPF quando não constar no SisPG

**3. Informações de acesso ao documento:**

Concorda com a liberação total do documento  SIM       NÃO<sup>1</sup>

Havendo concordância com a disponibilização eletrônica, torna-se imprescindível o envio do(s) arquivo(s) em formato digital PDF ou DOC da tese ou dissertação.

O sistema da Biblioteca Digital de Teses e Dissertações garante aos autores, que os arquivos contendo eletronicamente as teses e ou dissertações, antes de sua disponibilização, receberão procedimentos de segurança, criptografia (para não permitir cópia e extração de conteúdo, permitindo apenas impressão fraca) usando o padrão do Acrobat.

  
 \_\_\_\_\_  
 Assinatura do (a) autor (a)

Data: 11 / 08 / 2015

<sup>1</sup> Neste caso o documento será embargado por até um ano a partir da data de defesa. A extensão deste prazo suscita justificativa junto à coordenação do curso. Os dados do documento não serão disponibilizados durante o período de embargo.

CLÓVIS MEIRELES NÓBREGA JÚNIOR

**As Representações do Espaço e Outras  
Estratégias Narrativas em Dois Romances  
de Bernardo Carvalho**

Tese de Doutorado apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Letras e Linguística da Universidade Federal de Goiás, para a obtenção do título de Doutor em Letras e Linguística.

**Área de concentração:** Estudos Literários

**Orientadora:** Prof<sup>a</sup>. Dr<sup>a</sup>. Zênia de Faria

Goiânia

2015

Ficha catalográfica elaborada automaticamente  
com os dados fornecidos pelo(a) autor(a), sob orientação do Sibi/UFG.

Meireles Nóbrega Júnior, Clóvis

As representações do espaço e outras estratégias narrativas em dois romances de Bernardo Carvalho [manuscrito] / Clóvis Meireles Nóbrega Júnior. - 2015.

234 f.: il.

Orientador: Profa. Dra. Zênia de Faria.

Tese (Doutorado) - Universidade Federal de Goiás, Faculdade de Letras (FL) , Programa de Pós-Graduação em Letras e Linguística, Goiânia, 2015.

Bibliografia.

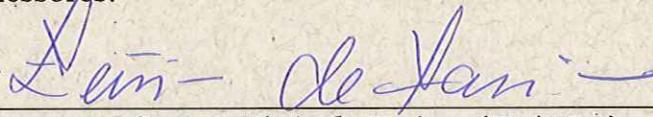
Inclui fotografias.

1. Bernardo Carvalho. 2. Espacialidade. 3. Estratégias narrativas. 4. Literatura brasileira contemporânea. I. de Faria, Zênia, orient. II. Título.

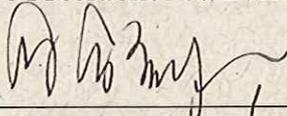
*As Representações do Espaço e Outras Estratégias Narrativas em Dois Romances de Bernardo Carvalho*

CLÓVIS MEIRELES NÓBREGA JÚNIOR

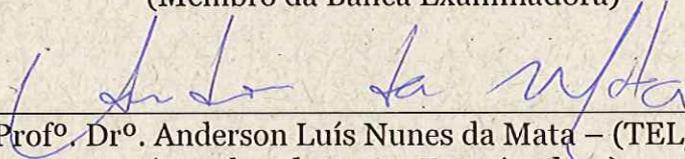
Tese defendida no Programa de Pós-Graduação em Letras e Linguística da Faculdade de Letras da Universidade Federal de Goiás, para obtenção do título de Doutor em Letras e Linguística, aprovado em 11 de junho de 2015, pela Banca Examinadora constituída pelos seguintes professores:



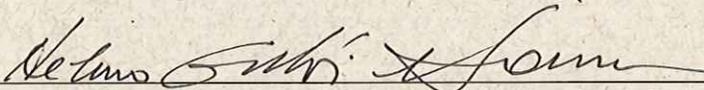
Prof<sup>a</sup>. Dr<sup>a</sup>. Zênia de Faria – (FL/UFG)  
(Orientadora e Presidente da Banca Examinadora)



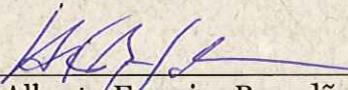
Prof<sup>a</sup>. Dr<sup>a</sup>. Albertina Vicentim Assumpção – (PUC-GO)  
(Membro da Banca Examinadora)



Prof<sup>o</sup>. Dr<sup>o</sup>. Anderson Luís Nunes da Mata – (TEL/UnB)  
(Membro da Banca Examinadora)



Prof<sup>o</sup>. Dr<sup>o</sup>. Heleno Godói de Sousa – (FL/UFG)  
(Membro da Banca Examinadora)



Prof<sup>o</sup>. Dr<sup>o</sup>. Luis Alberto Ferreira Brandão Santós – (UFMG)  
(Membro da Banca Examinadora)

Prof<sup>a</sup>. Dr<sup>a</sup>. Renata Rocha Ribeiro – (FL/UFG)  
(Suplente da Banca Examinadora)

Prof<sup>o</sup>. Dr<sup>o</sup>. Goiamérico Felício Carneiro dos Santos – (FIC/UFG)  
(Suplente da Banca Examinadora)

Para minha mãe e minha irmã.  
Para Helena (esperança que renasce).

## Agradecimentos

A Deus(a), “inteligência suprema, causa primeira de todas as coisas”, que, de modo secreto e enigmático, rege as envelhecidas engrenagens dos mundos.

Aos amigos invisíveis (não para todos) que estão sempre ao nosso lado.

À minha mãe, Geni, e à minha irmã, Cláudia, pelo amor, pelo carinho, pela compreensão e pelos constantes incentivos. Sem vocês, nada valeria a pena, e ‘tudo’ seria muito mais difícil. À minha irmã Patrícia (*in memoriam*), pela companhia espiritual.

À professora Zênia de Faria, grande mestra e amiga, pela orientação e por tantas outras coisas.

Ao professor Heleno Godoy, amigo, ‘pai’ e grande mestre, pela sua constante presença em minha vida.

À professora Jacqueline Penjon, da Université de la Sorbonne Nouvelle-Paris III, pelo carinho e pela amizade, “à la brasileira”, que nos une desde 2004.

À professora Cláudia Poncioni pela acolhida no CREPAL, Université de la Sorbonne Nouvelle-Paris III, durante meu estágio de doutorado sanduíche.

À professora Maria Isabel Edom Pires, da UnB, por me ter aceitado como aluno em seu curso e pela amizade e carinho que nasceram a partir desse encontro. Agradeço, ainda, à professora Isabel pela participação na banca examinadora de qualificação desta tese.

À professora Albertina Vicentini Assumpção e aos professores Anderson Luís Nunes da Mata e Luis Alberto Brandão pela participação na banca examinadora de defesa desta tese. Ao professor Goiamérico Felício Carneiro dos Santos e à professora Renata Rocha Ribeiro por aceitarem o convite para comporem a banca como professores suplentes.

À professora Regina Dalcastagnè, da UnB, pela oportunidade de ter sido seu aluno e pelos vários e bons momentos durante os quais pudemos compartilhar tantas coisas.

À professora Ana Laura dos Reis Corrêa, da UnB, pela acolhida carinhosa em seu curso.

Aos queridos Josés: José Eduardo, José Estevão e José Seronni, sempre amigos.

À Josiane dos Santos Lima, pela amizade mais do que sincera.

À Alinne Santana Ferreira, amiga que chegou para ficar.

À Luciane Lira, amiga e anjo encarnado: sem a sua presença, ‘muitas coisas’ não teriam sido possíveis.

Ao amigo-irmão Marcelo do Carmo, lá de Juiz de Fora, minha grande companhia fraterna em Paris. Obrigado pelas *gestalts*, que pareciam infinitas, e por suportar minha paixão cafona e antiquada por Dalva de Oliveira, Elizeth Cardoso, Ângela Maria e Dalida. Ao Gilles Boullaire, terceiro vértice do triângulo, pelos jantares e por ouvirmos juntos, algumas vezes, Henri Salvador.

À Monica David, com quem aprendi e ensinei com uma de minhas frases que não canso de repetir: “são os barcos furados que nos ensinam a navegar”.

Ao querido Pedro Henrique e à sua companheira Priscila pelo que só nós sabemos: a companhia na hora certa, no momento justo. O meu muito

obrigado por terem sido ‘naqueles momentos’ anjos encarnados, guiados pelos Anjos Guardiões.

Aos médicos: Anderson Magalhães Pinto, Janice Borges Viana e Maria Amélia Dias Pereira, pela competência profissional no exercício de suas funções.

Ao amigo e companheiro de trabalho, Gustavo Arnt, entre outras coisas, por, quando em nosso segundo encontro, sonharmos juntos o curso de Letras para o Instituto Federal de Educação, Ciência e Tecnologia de Brasília. Hoje, o curso é uma realidade no *Campus* São Sebastião e em mais dois outros *Campi* (Riacho Fundo e Taguatinga) do IFB.

Aos professores Gustavo Filici e Rodrigo Mendes pela acolhida logo que cheguei à Brasília.

Ao Fabrício A. Fernandes, que chegou depois, mas ficou definitivamente. Obrigado por tantas coisas, amigo.

Às professoras e aos professores da área de Língua Portuguesa e Literatura do Instituto Federal de Educação, Ciência e Tecnologia de Brasília que aprovaram e incentivaram meu afastamento para a missão no exterior e para a conclusão desta tese. Sem vocês, tudo teria sido infinitamente mais difícil.

Às professoras e aos professores, funcionárias e funcionários e colegas da Faculdade de Letras da Universidade Federal de Goiás.

Aos amigos e colegas do Instituto Federal de Educação, Ciência e Tecnologia de Brasília.

Ao CNPq, pela bolsa concedida.

À Capes, pela bolsa que financiou parte de minha estada em Paris, na Université de la Sorbonne Nouvelle-Paris III, como pesquisador.

O quanto seus romances tinham de autobiográficos, também os diários tinham de ficção.

Bernardo Carvalho  
*As iniciais*

A “verdadeira mágica” [em literatura] só pode surgir das falhas, dos erros justamente, e nunca das fórmulas.

Bernardo Carvalho  
*As iniciais*

Não apenas no tempo, mas no espaço mesmo, expressará o romance contemporâneo sua desconfiança.

Osman Lins  
*Lima Barreto e o espaço romanesco*

## Resumo

Esta tese é uma análise sistemática dos aspectos relacionados à representação da espacialidade, assim como de algumas outras estratégias narrativas empregadas por Bernardo Carvalho na construção de dois de seus romances: *Mongólia* (2003) e *O sol se põe em São Paulo* (2007). O que mais nos chamou a atenção nesse *corpus* foi certa semelhança entre os dois romances naquilo que poderíamos denominar de a “arquitetura da obra”, uma vez que os procedimentos narrativos empregados em suas construções se aproximam em muitos aspectos. Neles, temos personagens que, em algum momento da trama, empreendem viagens a lugares desconhecidos, que procuram compreender e representar por meio de diferentes gêneros discursivos (diário de viagem, carta pessoal, relato oral) presentes nos romances. Outra semelhança importante dá-se pelo fato de os romances, em vários momentos, apresentarem narradores em primeira pessoa, que representam os espaços pelos quais se deslocam, quase sempre, a partir de suas percepções e pontos de vista. Outra característica, também significativa, certamente uma marca estilística de Bernardo Carvalho, é a presença, em várias de suas obras, de personagens escritores que, se não escrevem, ao menos planejam escrever ou realmente estão escrevendo um romance, quando não, exatamente a obra que estamos lendo. Considerando todos esses aspectos e ainda cientes de que o termo “espaço” possui significado e importância teórica em vários campos do conhecimento, como a Geografia, a Teoria da Arte, a Física, o Urbanismo, a Semiótica, a Teoria da Literatura, a Narratologia, entre outros, procuramos abordá-lo, nesta tese, sempre que possível, de maneira transdisciplinar, privilegiando as abordagens concernentes aos campos da Teoria da Literatura e da Narratologia.

**Palavras-chave:** Bernardo Carvalho; Espacialidade; Estratégias narrativas; Literatura brasileira contemporânea.

## Abstract

This thesis is a systematic analysis of aspects related to the representation of spatiality, as well as other narrative strategies employed by Bernardo Carvalho in the construction of two of his novels: *Mongolia* (2003) and *The sun sets in São Paulo* (2007). What most caught our attention in our corpus was a certain similarity between the novels in relation to what we may call the “work’s architecture,” since the procedures used in the construction of the novels are in many ways alike. In both of them we have characters who, at some point in the plot, undertake trips to unknown places which they try to comprehend as well as represent in their narratives through different forms and in different discursive genres (such as travel diaries, personal letter, oral narration) present in the novels. Another important similarity refers to the fact that the novels, at various times, present first-person narrators who seek to always represent the spaces from their perceptions and points of view. Another significant characteristic – probably a trademark in Bernardo Carvalho’s style –, is the use of the presence of writing characters who, if they are not presently writing a novel, at least plan to or are really writing a novel, if not the novel we are reading. We are aware that the term “space” has different meaning and theoretical importance in various fields of knowledge as Geography, Art Theory, Physics, Urbanism, Semiotics, Theory of Literature and Narratology among others, nevertheless we tried to use it in this dissertation through a transdisciplinary way, favoring approaches concerning the fields of the Theory of Literature and Narratology.

**Key-words:** Bernard Carvalho; spatiality; narrative strategies; contemporary Brazilian literature.

## **Lista de Obras Ficcionais de Bernardo Carvalho Citadas**

*Aberração* – (1993)

*Onze* – (1995)

*Os bêbados e os sonâmbulos* – (1996)

*Teatro* – (1998)

*As iniciais* – (1999)

*Medo de Sade* – (2000)

*Nove noites* – (2002)

*Mongólia* – (2003)

*O sol se põe em São Paulo* – (2007)

*O filho da mãe* – (2009)

*Reprodução* – (2013)

## Sumário

|   |     |
|---|-----|
| <b>Resumo</b> .....   | 08  |
| <b>Abstract</b> .....   | 09  |
| <b>Lista de Obras Ficcionalis de Bernardo Carvalho Citadas</b> .....  | 10  |
| <br>  |     |
| <b>1. Introdução</b> .....  | 12  |
| <br>  |     |
| <b>2. As Representações do Espaço e Outras Estratégias Narrativas em <i>Mongólia</i></b> .....                  | 64  |
| 2.1. Viagens como ponto de partida .....  | 64  |
| 2.2. Alguns diários e um projeto de ser escritor .....  | 74  |
| 2.3. Uma questão de nomes .....   | 100 |
| 2.4. Os espaços da Mongólia vistos através das lentes de <i>Buruu nomton</i> e pelo olhar do Ocidental .....    | 125 |
| <br>  |     |
| <b>3. As Representações do Espaço e Outras Estratégias Narrativas em <i>O Sol se Põe em São Paulo</i></b> ..... | 156 |
| 3.1. Um prisioneiro/escritor na Liberdade .....   | 156 |
| 3.2. Uma casa no Paraíso .....  | 175 |
| 3.3. Uns dramas e um filme no meio do romance .....   | 189 |
| <br>  |     |
| <b>4. Considerações Finais</b> .....  | 206 |
| <br>  |     |
| <b>5. Referências</b> .....   | 211 |
| <br>  |     |
| <b>6. Obras de Rachel Whiteread</b> .....   | 231 |

## 1. Introdução

Bernardo Carvalho estreou na literatura com a publicação da coletânea de contos *Aberração* em 1993 e, desde então, tem produzido continuamente, firmando-se como um dos mais importantes escritores brasileiros da atualidade. Ao longo de sua trajetória como ficcionista, já publicou, além do livro mencionado, dez romances, dos quais o mais recente, *Reprodução* (2013), recebeu o prêmio Jabuti de melhor romance em 2014.

Com *Nove noites* (2002), Bernardo Carvalho conquistou o prêmio Portugal Telecom de Literatura Brasileira e o prêmio Machado de Assis, da Biblioteca Nacional, enquanto *Mongólia*, de 2003, foi agraciado com os prêmios Jabuti, em 2004, e APCA (Associação Paulista de Críticos de Arte). A maior parte das obras publicadas pelo escritor tem obtido uma boa receptividade por parte da crítica nacional e internacional e já foi traduzida para mais de dez idiomas.

Antes de 2002, ano de publicação de *Nove noites*, Bernardo Carvalho era um escritor pouco conhecido dos leitores brasileiros. Suas obras circulavam em grupos restritos e os comentários referentes a elas ainda eram em número reduzido nos periódicos de grande circulação nacional. Seus primeiros quatro livros venderam, em nosso país, algo em torno de 2.000 exemplares cada, número considerado pequeno no mercado editorial brasileiro, não obstante alguns escassos comentários elogiosos da crítica jornalística. Nesse cenário de quase desconhecimento

para o ‘grande’<sup>1</sup> público leitor nacional, uma aparente contradição: embora pouco lido e vendido em seu país, o escritor já tinha dois de seus livros, *Aberração* e *Os bêbados e os sonâmbulos* (1996), traduzidos e publicados na França por uma editora de prestígio, a *Rivages*.

Em entrevista concedida à jornalista Cynara Menezes, publicada no jornal *Folha de São Paulo* com o título “Bernardo Carvalho teima em escrever como gosta”, o escritor, comentando acerca da recepção de suas obras no Brasil até aquele período, atribui o fato de seu relativo desconhecimento e da baixa vendagem de seus livros a alguns fatores. Segundo ele, em nosso país, “as pessoas não se interessam muito” por literatura, principalmente quando se trata de obras que exigem uma leitura mais atenta e cuidadosa: “meus livros exigem certa concentração, um certo tempo, você tem que estar disponível para ler” (*Folha de São Paulo*, 11 set. 1999).

Ainda na mesma entrevista, outro fator apontando por ele, relacionado ao seu desconhecimento pelo ‘grande’ público, diz respeito também ao leitor. De acordo com Bernardo Carvalho, para ler, o leitor precisaria estar “feliz” e “tranquilo”, caso contrário, “se estiver com dificuldades, com problemas, não dá para ler. No Brasil há essa dificuldade. Tenho amigos próximos que nunca leram um livro na vida” (*Folha de São Paulo*, 11 set. 1999).

Analisando as declarações do escritor, no que diz respeito à problemática em questão, podemos notar em seu primeiro comentário

---

<sup>1</sup> Neste trabalho, sempre que usarmos aspas simples em uma palavra ou em uma expressão estamos querendo, com esse recurso, enfatizá-la ou destacá-la. As aspas duplas, quando usadas em palavras ou expressões isoladas, servirão para marcar trechos retirados de citações, anteriormente ou posteriormente, feitas.

uma argumentação significativamente coerente. Suas obras, principalmente as publicadas antes de 2002, não são textos de fácil leitura nem de compreensão imediata. Um certo ‘estranhamento’ ou ‘desfamiliarização’, quer na linguagem, quer nos temas abordados ou ainda no modo como os acontecimentos estão dispostos na construção da trama narrativa, constitui elemento importante para a caracterização da prosa do escritor. Contudo, tal desfamiliarização não é um traço característico fundamental apenas das obras de Bernardo Carvalho. Muitos outros escritores, para ficarmos restritos apenas ao contexto da literatura brasileira da segunda metade do século XX, escreveram obras bastante singulares, tanto do ponto de vista da elaboração formal, quanto do conteúdo. Diante de muitas das narrativas de alguns autores do referido período, o leitor também sente uma constante desfamiliarização, e a leitura revela-se um jogo, exigindo dele uma postura muito mais ativa e desconfiada, se comparada à postura de um leitor de folhetins açucarados datados de meados e final do século XIX.

Romances como *Grande Sertão: Veredas* (1956), de Guimarães Rosa; *Avalovara* (1973) e *A rainha dos cárceres da Grécia* (1976), de Osman Lins; *Um sopro de vida* (1978), de Clarice Lispector; *As confissões de Ralfo* (1975) e *A tragédia brasileira* (1984), de Sérgio Sant’Anna, podem ser considerados textos de difícil leitura, pois exigem do leitor muito mais que paciência e disposição para ler. Esses textos demandam um leitor ativo e capaz de questionar, a todo instante, a história que está lendo – aliás, em narrativas desse tipo, o leitor nem sempre consegue reconstituir uma história, ‘estória’, linear e de contornos bem definidos –,

bem como os procedimentos empregados pelo autor na construção da obra.

No que diz respeito à desfamiliarização ou ao estranhamento como características inerentes à obra de arte literária, convém lembrarmos das muitas contribuições dadas nesse sentido pelos diversos estudiosos do movimento teórico-crítico denominado Formalismo Russo. Nas primeiras décadas do século XX, muitos dos teóricos e críticos desse movimento já chamavam a atenção para esse aspecto tão importante na constituição do texto de natureza literária. No ensaio “A arte como procedimento”, publicado em 1917, Viktor Chklovski esclarece a respeito do conceito de *остранение*<sup>2</sup>:

o objetivo da arte é dar a sensação do objeto como visão e não como reconhecimento; o procedimento da arte é o procedimento da *singularização* dos objetos e o procedimento que consiste em obscurecer a forma, aumentar a dificuldade e a duração da percepção. O ato da percepção em arte é um fim em si mesmo e deve ser prolongado; a arte é um meio de experimentar o devir do objeto, o que é já “passado” não importa para a arte. (p. 45, aspas do tradutor, itálico nosso)

Ao mencionar a dificuldade que o leitor teria para ler seus romances, uma vez que eles exigem uma leitura mais atenta e cuidadosa, Ber-

---

<sup>2</sup> Conforme esclarecem vários teóricos e críticos, o termo em russo *остранение*, isto é, “ostranenie”, é intraduzível. Na tradução norte-americana, Lee T. Lemon e Marion J. Reis optaram por traduzir o termo por “defamiliarization” ou “estrangement”. Contudo, segundo E. Burns, os termos não seriam os mais adequados para expressar a noção teórica proposta por Viktor Chklovski. De acordo com E. Burns, a forma mais adequada seria traduzir o termo utilizando um neologismo: “enstrangement”. O termo é também intraduzível para o português. A tradutora portuguesa Isabel Pascoal optou por manter, em português, o termo utilizado por Tzvetan Todorov, “singularisation”, em sua tradução do texto original russo para o francês. Entretanto, Isabel Pascoal deixa claro, em sua tradução, que o termo “singularização” também é limitador. Na tradução brasileira, manteve-se o termo proposto por Tzvetan Todorov. Ressaltamos que o termo pode ainda ser traduzido para o português como “estranhamento” e “desfamiliarização”. Particularmente, preferimos a tradução “desfamiliarização”. Cf. TOLEDO, Dionísio de Oliveira (Org.). *Teoria da literatura: formalistas russos*. Trad. Ana Maria Filipouski et. al. Porto Alegre: Globo, 1971 e TODOROV, Tzvetan (Org.). *Teoria da literatura I: textos dos formalistas russos apresentados e traduzidos por Tzvetan Todorov*. Trad. e comentários de Isabel Pascoal. Lisboa: Edições 70, 1999.

nardo Carvalho está chamando nossa atenção para elementos importantes concernentes à obra de arte literária, tais como a desfamiliarização presente em textos dessa natureza. O escritor traz ainda para a discussão o papel do leitor como peça chave na leitura e compreensão de um texto literário. No que diz respeito a esse último tópico, convém ressaltar que o deslocamento da atenção, antes centrado no autor e no texto, para o leitor fomentou e ainda fomenta um grande número de estudos e discussões teórico-críticas nos domínios da Crítica Literária, da Teoria da Literatura e da Estética da Recepção e do Efeito. A esse respeito, podemos citar as importantes contribuições de teóricos e críticos como Hans Robert Jauss, Roland Barthes, Wolfgang Iser e outros<sup>3</sup>.

O segundo comentário de Bernardo Carvalho parece bastante generalizante. A que tipo de “dificuldade” ou “problemas” o escritor se refere? Será que em países da América Latina, como a Argentina ou o Uru-

---

<sup>3</sup> A partir desse ponto, sempre que julgarmos necessário, remeteremos o leitor a outros textos que apresentam, discutem, teorizam e aplicam as teorias apenas mencionadas ou citadas e desenvolvidas no corpo do texto desta tese. Citaremos ainda, em notas de rodapé, alguns textos literários que nos pareceram digno de nota quando da leitura e releitura das obras de Bernardo Carvalho. Essa atitude, em nenhum momento, deve ser entendida pelo nosso leitor como um exercício gratuito de citar por citar. Nossa intenção foi deixar registrado aqui esses textos que contribuíram em grande medida para a nossa formação, antes como simples leitor curioso, e depois como discente do curso de bacharelado em Letras, da UFG, do master I em Langues, Littérature et Civilisations Étrangères, da Université de la Sorbonne Nouvelle-Paris III – Paris-France, do mestrado em Letras-Estudos Literários, da UFG e do doutorado em Letras-Estudos Literários, da UFG.

\*\*\*

O leitor pode conferir as seguintes obras dos teóricos da “Estética da Recepção e do Efeito”: JAUSS, Hans Robert. *Pour une esthétique de la réception*. Trad. de l'allemand par Claude Maillard et préface de Jean Starobinski. Paris: Gallimard, 1978, \_\_\_\_\_. *A história da literatura como provocação à teoria literária*. São Paulo: Ática, 1994, (Coleção Temas, volume 36); LIMA, Luiz Costa. *A Literatura e o leitor: textos de Estética da Recepção*. Org. e trad. de Luiz Costa Lima. São Paulo: Paz e Terra, 1981, \_\_\_\_\_. (Org.). *Teoria da literatura em suas fontes*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2002, 2 volumes; ISER, Wolfgang. *O ato da leitura: uma teoria do efeito estético*, Trad. Johannes Kretschmer. São Paulo: Editora 34, 1996, 2 volumes. Cf. também os seguintes trabalhos acerca do assunto: BARTHES, Roland. “Sur la lecture”, “Écrire la lecture” e “La mort de l’auteur”, in: \_\_\_\_\_. *Le bruissement de la langue*. Paris: Éditions du Seuil, 1984; GIACOMET, Michele. *O leitor e a leitura na obra de Graciliano Ramos*. Tese. (Tese de doutorado em Estudos Linguísticos e Literários-Área de Concentração: Estudos Literários), Goiânia, UFG, 2010; GODOY, Heleno. “O romance, o leitor do romance, a leitura do romance”, in: \_\_\_\_\_. *Leitura de ficção e outras leituras*. Goiânia: PUC-GO/Kelps, 2011; \_\_\_\_\_. “E aí meu irmão, cadê o autor?”, in: \_\_\_\_\_. *Leituras de poesia e outras leituras*. Goiânia: PUC-GO/Kelps, 20012.

guai, ou mesmo em outras nações europeias, onde o número de leitores e de livrarias é bastante superior ao que se tem no Brasil, o leitor lê mais por que “é mais feliz” ou por que “tem menos problemas”?

Em outra entrevista, intitulada “Folha reúne quatro autores para debater a ficção feita no país”, concedida ao jornalista Cassiano Elek Machado, Bernardo Carvalho torna seus comentários mais explícitos. Conforme esclarece, em nosso país, lugar de extremos contrastes sociais e educacionais, “onde a elite é ignorante e iletrada” e onde a maioria das pessoas está interessada em outras coisas, “ser um escritor é um pouco uma aberração” (*Folha de São Paulo*, 26 jul. 2003).

Como percebemos, a inicial não aceitação imediata das obras do escritor, por parte do grande público leitor, é reconhecida e até explicada por Bernardo Carvalho, como verificamos em alguns de seus comentários anteriormente citados. Ele próprio, talvez ironicamente ou por puro cinismo – como apontam alguns críticos –, admite certa ‘esquisitice’ em suas obras, especialmente as publicadas antes de 2002.

Em entrevista concedida a José Castello, comentando acerca de seu romance *O sol se põe em São Paulo* (2007), esclarece:

escrevi *O sol se põe em São Paulo* como reação à recepção a *Nove noites* e *Mongólia*. *Nove noites* é baseado na história real de um antropólogo americano que se matou no Brasil entre os índios, em 1939, quando tinha 27 anos. O livro foi construído a partir desse dado, mas não é um livro sobre *história real*. Quando eu o escrevi, *tinha escrito uns livros esquisitos, que não vendiam, que as pessoas não gostavam*. Então, *eu fiquei irritado e entendi o que as pessoas queriam: história real, livro baseado em história real*. Pensei: “se é isso que eles querem, é isso que eu vou fazer”. Mas resolvi fazer algo *perverso* para enganar o leitor, criar *uma armadilha*. O leitor acha que está lendo *uma história real, mas é tudo mentira*. Tinha foto, autobio-

grafia, etc. E não é que funcionou. O pior é que a minha intenção de criar uma armadilha, de brincar, de ser irônico, *foi lida em primeiro grau, não foi lida em segundo grau*. A maioria não percebeu que eu estava fazendo um jogo com aquilo. Com *Mongólia*, os leitores acharam que o que estava ali *era um país real*. (“Entrevista”, *Revista Rascunho/Paiol Literário*, 2007, aspas do autor, itálico nosso)

Evidentemente, Bernardo Carvalho não é e com certeza não será o único escritor a escrever com alguma estranheza. Talvez advenha mesmo de comentários dessa natureza aquele cinismo ou ironia, apontado por alguns críticos, a respeito de declarações de Bernardo Carvalho sobre sua obra, pois tal desfamiliarização é uma característica particularmente intrínseca da obra de arte literária.

Em *Nove noites e Mongólia*, conforme atesta Bernardo Carvalho, o leitor é induzido – sobretudo pela forma como o escritor ‘diabolicamente’ manipula as estratégias de construção de tais narrativas – a cair em uma armadilha propositalmente criada pelo escritor. Ao cair nela, e, sem saber ao certo onde termina a ‘realidade’ e onde começa a ‘ficção’ no texto que lê, o leitor é incitado a compartilhar com o narrador ou os narradores dos romances um jogo no qual, segundo o próprio escritor, “tudo é mentira”. Os elementos da ‘realidade’ estão ali somente para enganar o leitor, chamar a atenção dele para o estatuto ‘puramente ficcional dos romances’. Esse é, sem dúvida, um dos grandes trunfos de *Nove noites* e de *Mongólia*, e mesmo de outros romances do escritor.

Ainda segundo Bernardo Carvalho, o leitor dessas duas obras em particular está diante de um grande problema quando ‘ingenuamente’ lê

tais romances em “primeiro grau” e acredita cegamente nos vários embustes criados pelo autor e pelo narrador/narradores dos romances. Quando, seduzido e tomando por ‘verdade’ elementos ‘aparentemente’ relacionados diretamente à realidade – como fotografias, mapas, personagens históricas e fragmentos de cartas e diários –, o leitor mais ingênuo ‘acredita’ que o que está lendo é um ‘livro autobiográfico’, no caso de *Nove noites*, ou um ‘diário de viagem do autor’, no caso de *Mongólia*<sup>4</sup>.

Ora, na ‘verdade’, se é que podemos falar em verdade quando estamos diante de um texto ficcional, mesmo ludibriado por todos os elementos sagazmente colocados na narrativa pelo escritor, o leitor mais atento não deve se esquecer, em nenhum momento, de que está diante de um romance, uma ficção, que problematiza, entre outras coisas, o seu próprio estatuto: fingir ou imitar a realidade.

Sem dúvida, é a partir da publicação de *Nove noites* que o conjunto da obra de Bernardo Carvalho passa a merecer maior atenção da crítica, tanto a jornalística, quanto a acadêmica. Assim, aquilo que para nós era somente uma constatação inicial foi, progressivamente, se tornando mais evidente conforme nos aprofundávamos no levantamento de parte da fortuna crítica relacionada à produção ficcional do escritor.

---

<sup>4</sup> Muitos dos elementos mais ligados diretamente à realidade, apresentados nos dois romances, são manipulados deliberadamente por Bernardo Carvalho para ‘enganar’ o leitor. Na orelha da quarta capa de *Nove noites*, por exemplo, aparece a fotografia de uma criança de mãos dadas com um índio. Na legenda, colocada logo abaixo da imagem, lemos os seguintes dizeres: “O autor, aos seis anos, no Xingu”. Em *Mongólia*, também na orelha da quarta capa, vemos uma fotografia do escritor ao lado de um jipe russo e de uma barraca. Nos créditos da imagem, lemos a seguinte informação: “O autor em Tsambagarav”. Sabemos que, quando era criança, Bernardo Carvalho viajou, algumas vezes, com o pai pela região do Xingu. Sabemos ainda que, em 2002, o escritor fez uma viagem de dois meses pela Mongólia. A viagem foi financiada pela editora portuguesa Livros Cotovia e pela Fundação Oriente, de Lisboa. O romance *Mongólia* é o resultado de uma bolsa de criação literária concedida ao escritor.

A cada nova etapa de nossa investigação – cujo objetivo primordial era, além do levantamento da fortuna crítica de Bernardo Carvalho, descobrir se o assunto que pretendíamos estudar em alguns de seus romances já havia sido tratado em outros trabalhos acadêmicos –, nos deparávamos com uma variedade cada vez maior de textos críticos sobre a obra do escritor. Em muitos deles, encontramos vários e diferentes aspectos característicos das obras de Bernardo Carvalho sendo estudados e analisados. A partir da leitura e análise desses textos críticos pudemos fazer uma espécie de mapeamento dos temas e assuntos que já haviam sido trabalhados pela crítica sobre as obras do referido escritor.

Muitos desses textos contribuíram para nossa leitura e consequente análise das obras de Bernardo Carvalho. Por essa razão, acreditamos ser oportuno e relevante para nosso leitor apresentarmos, nesta introdução, um panorama dos comentários teóricos e críticos que têm pautado o desenvolvimento e a consolidação da fortuna crítica do escritor.

A exposição do referido panorama tem como principal objetivo sistematizar para o nosso leitor alguns dos temas e assuntos, relativos às obras de Bernardo Carvalho, que têm merecido maior destaque nos muitos textos produzidos acerca de sua produção literária ficcional.

Em seguida, ainda nesta introdução, trataremos dos objetivos mais específicos que conduziram nossa pesquisa, bem como apresentaremos os romances que compõem o *corpus* principal deste estudo. Por fim, esclareceremos ao leitor, de modo conciso, acerca da

maneira como está estruturada cada uma das partes que compõem este trabalho.

\*\*\*

Para iniciarmos a exposição do já referido panorama crítico, nos reportaremos a um dos primeiros ensaios acadêmicos publicados a respeito da obra ficcional de Bernardo Carvalho. Trata-se do ensaio “Refração e iluminação em Bernardo Carvalho”, de Yara Frateschi Vieira. Nele, a professora afirma que, durante a leitura das obras do escritor, podemos reconhecer uma

série de temas comuns à literatura contemporânea: a desconfiança quanto ao lugar da ficção, as suas relações com outros tipos de discurso, a questão da identidade e da busca de um sentido que organize, resgatando-os da sua dispersão e gratuidade, as ações e os afetos. (VIEIRA, 2004, p. 195)

Com essa afirmação, Yara Frateschi Vieira aponta o que considera como sendo as características mais recorrentes na produção ficcional de Bernardo Carvalho. Durante nossa pesquisa, pudemos verificar que, de fato, muitos dos trabalhos sobre a obra do escritor, posteriormente publicados, centram-se nos temas citados no ensaio da pesquisadora. Nesses trabalhos, uma das maiores preocupações dos estudiosos parece ser a questão da problematização do *status* da literatura, uma vez que, em mais de um romance de Bernardo Carvalho, temos a presença de personagens escritores que questionam constantemente os procedimentos do fazer literário.

No ano de 1996, mesmo ano de lançamento do segundo romance de Bernardo Carvalho, Beatriz Resende publica um ensaio, no qual analisa as obras de alguns importantes escritores da literatura brasileira contemporânea, entre elas *Os bêbados e os sonâmbulos*, do escritor carioca.

Em “O súbito desaparecimento da cidade na ficção brasileira”, a pesquisadora afirma que o novo romance de Bernardo Carvalho “segue na esteira da narrativa em ritmo de pesadelo, [como alguns dos romances] de João Gilberto Noll”. De acordo com ela, “o verdadeiro jogo do romance é [uma] exacerbação do ficcional através da dúvida permanente sobre a coerência da narrativa e da identidade do narrador” (RESENDE, 1996).

No que se refere ao jogo entre realidade e ficção, o próprio narrador do romance, em um momento da narrativa, declara: “Daqui para frente, tudo é verdade. Isto não é uma ficção. Nada foi inventado. Nada é mera coincidência, embora não possa confirmar nenhuma palavra”<sup>5</sup> (*Os bêbados e os sonâmbulos*, 1996, p. 115). Desse modo, podemos afirmar que a preocupação de Bernardo Carvalho acerca do jogo entre a ‘realidade’ e sua ‘representação’ em textos literários já estava presente nos seus primeiros romances.

Em *Os bêbados e os sonâmbulos*, o narrador-personagem é um jornalista e escritor que, ao longo do enredo do livro, viaja para diversas cidades. O romance inicia-se na cidade do Rio de Janeiro. No decorrer da trama narrativa, ocorrem vários deslocamentos espaciais, empreendidos

---

<sup>5</sup> Doravante, neste trabalho, sempre que fizermos alguma citação das obras de Bernardo Carvalho, utilizaremos como referência apenas o título da obra e o número da página. A lista de obras e o ano de publicação de cada uma delas encontra-se na p. 10 deste trabalho. Utilizamos sempre como referência a primeira edição das obras do escritor.

pelo protagonista ou por outras personagens. Narrador e personagens viajam por várias outras cidades do planeta, muitas delas nem sequer nomeadas, cidades sem nome e sem contornos definidos. Decorre disso, o “súbito desaparecimento da cidade” enunciado por Beatriz Rezende no título de seu ensaio.

O desfecho de *Os bêbados e os sonâmbulos* acontece em Nova Iorque, lugar onde o narrador-personagem atormentado continua a busca alucinada por sua identidade, que acredita estar fragmentada e perdida. Nesse ponto, conforme esclarece a referida crítica, o “seu papel como narrador-personagem-escritor é posto em suspeita”. Contudo, a nosso ver, não apenas esse aspecto do romance é posto em questão. Ao chegarmos ao término do livro, toda a narrativa relatada pelo narrador-personagem-escritor, e que acabamos de ler, é questionada e colocada em suspenso por ele mesmo. Ele nos induz a perguntarmo-nos, mesmo conscientes de estarmos diante de um texto ficcional, se tudo o que acabamos de ler não passara mesmo de uma grande ‘mentira’. Com isso, intensifica-se o sentido de que toda a ação da narrativa não passou de uma grande ‘farsa’ encenada por ele e pelas outras personagens do romance.

Essa atitude do narrador-personagem-escritor de *Os bêbados e os sonâmbulos*, romance no qual as categorias narrativas de tempo e espaço apresentam-se com limites pouco definidos, desperta no leitor uma crescente desconfiança, que compreende, sobretudo a ‘verdadeira’ identidade do narrador-personagem-escritor e a suposta ‘veracidade’ dos acontecimentos que ele acabara de relatar. Em *Os bêbados e os sonâmbulos*

vemos novamente os limites entre o ‘real’ e o ‘ficcional’ sendo postos à prova pelo escritor Bernardo Carvalho e pelos narradores instáveis e fragmentados de grande parte de suas obras.

No ensaio “O romance da ambiguidade”, publicado no livro *Intervenções*, Luiz Costa Lima afirma que *Teatro* (1998), quarto romance de Bernardo Carvalho, “se assemelha a um quebra-cabeça de que as instruções tivessem sido perdidas. Ou melhor, a um jogo de espelhos em que cada um refletisse e distorcesse a imagem do outro” (2002, p. 273-274). De acordo com o crítico, nesse aparente caos, onde objetos que se refletem e imagens refletidas se confundem, a ponto de serem as mesmas coisas, porém distorcidos pela lei física da refração, “cria-se [para o leitor] um fascinante quadro de incertezas que aposta em um narratário dotado de um interesse decifrativo semelhante” (2002, p. 273-274).

Ainda no mesmo ensaio, o professor, depois de apresentar e discutir o que considera os pontos positivos no romance de Bernardo Carvalho, aponta o que considera como sendo as falhas, os defeitos, no romance por ele analisado:

para o leitor mais exigente consigo mesmo algo distinto surgirá: uma inverossimilhança tornada verossímil, uma sóbria ambiguidade que sabiamente se oculta para quem não se disponha a indagá-la, eis o modo como o autor procura responder à situação contemporânea da prosa ficcional. Confiando a esse leitor sensível e autoexigente as ambiguidades que constrói, resiste Bernardo Carvalho à literatura que procura conquistar o leitor pela acessibilidade; admitindo, pois, o caminho pelo qual opta a maioria, o autor não se exclui de acesso ao grande número. (LIMA, 2002, p. 274)

Tal “inverossimilhança tornada verossímil”, como aponta Luiz Costa Lima, só é possível no romance graças à sua excessiva simetria. Assim, o que parece ser uma qualidade da obra, seu acabamento perfeito e sem fissuras, acaba por transformar-se em falha, em defeito, ou naquilo que o crítico aponta como uma espécie de não confiabilidade do escritor para com o seu leitor.

Vejamos, considerando as ideias de Luis Costa Lima, como essas falhas vão se tornando aparentes ao longo da leitura do referido romance. *Teatro* é estruturado em duas partes, daí o jogo de espelhos presente no texto. Segundo o crítico, o defeito aparente desse romance residiria no fato de ele entregar ao leitor, sobretudo durante a leitura da segunda parte, muitas de suas respostas.

Tal facilidade de compreensão da obra, designada por Luiz Costa Lima como “aparente falha do romance”, só faz sentido se considerarmos que a segunda parte de *Teatro* funcione, de fato, como uma explicação, revelando traços que pareciam obscuros ou ambíguos na primeira parte, ou ainda se creditássemos a Bernardo Carvalho a não confiabilidade dele em um “leitor autoexigente” – que se contentaria com explicações não dadas explicitamente ao longo da narrativa, pois afinal está diante de um ‘romance’ e não de um ‘romance-reportagem’. Caso contrário, permanecem vigorando as ‘qualidades do romance’, em detrimento do que o crítico aponta como “aparente falha”. É a conclusão semelhante a que chega o referido crítico ao término do seu ensaio, pois, de acordo com Luiz Costa Lima, mesmo diante da aparente falha que aponta precipitadamente, a

nosso ver, a singularidade do romance de Bernardo Carvalho estaria preservada, visto que o leitor, afeito a narrativas mais elaboradas, tem diante de si um “romance singular”.

Nas palavras de Luiz Costa Lima, tal singularidade e pontos fortes do romance de Bernardo Carvalho residiriam, por fim, na extrema habilidade do narrador “em duplicar, distorcer e deformar cada figura ou acidente de sua trama, como se cada linha estivesse sob o ângulo de uma lente que a distorce?” (2002, p. 275). Para finalizar sua argumentação, assevera o crítico que:

a leitura habitual do romance supõe que, sob um relato de fatos apenas imaginados, reduplica-se o real da realidade. *Teatro* rompe por completo com essa pressuposição. O falso agora se instala na própria realidade, tornando problemático o referencial. O mundo da realidade virtual amplia o presente para convertê-lo em pesadelo. Afetada ela mesma por essa instabilidade, a literatura não se finge de sã, i. e., não endossa as situações “reais”, mas é por ela contaminada. Não é uma cura mas denúncia. (2002, p. 275-276, aspas do autor)

A partir do que expõe Luiz Costa Lima, podemos afirmar que, no quarto romance de Bernardo Carvalho, o leitor, outra vez, está às voltas com questões relacionadas às identidades múltiplas assumidas pelas personagens em *Teatro*, bem como pelos limites ínfimos que se estabelecem no romance, graças ao trabalho engenhoso e de “excessiva simetria” do autor, entre o real e o ficcional.

Um ano mais tarde, em “A ficção mistificante”<sup>6</sup>, ensaio em que analisa o romance *As iniciais* (1999), Luiz Costa Lima afirma que, nesse romance, “Bernardo Carvalho aprofunda ‘o clima indagativo’ que singularizava o livro anterior, *Teatro*” (2002, p. 279). A característica a que se refere o crítico está relacionada à maneira como o autor problematiza as questões referentes à realidade e à sua representação no conjunto narrativo do romance.

Conforme esclarece Luiz Costa Lima, em *As iniciais*, Bernardo Carvalho aponta para a “correção do que ainda parecia prejudicar o livro anterior: o fato de que nele nenhum segmento deixava de se encaixar e então fazer pleno sentido. Correção, pois, da ficção extremamente calculada” (2002, p. 279). Ainda de acordo com o articulista, em *As iniciais*, “o autor ultrapassa o que considerávamos ainda falho em *Teatro*. No mais novo romance, o encaixe dos detalhes é apenas aparente. Em troca, torna-se mais aguda a afirmação da ficção mistificante” (2002, p. 282).

Para arrematar, comenta o crítico que:

poucos textos, ficcionais, ensaísticos, filosóficos ou políticos são mais veementes do que *As iniciais* na denúncia da globalização mistificante; da ficcionalidade que, ao se perceber, controla o impulso questionante da própria ficção. (LIMA, 2002, p. 282)

José Geraldo Couto, no artigo “Romance constrói o mundo como alucinação”, comentando a obra *As iniciais*, afirma que o romance configura-se como “um jogo de luz e sombra”, devido às idas e vindas do

---

<sup>6</sup> Publicado pela primeira vez no suplemento “Caderno Mais”, do jornal *Folha de São Paulo* em 7 nov. 1999.

discurso do narrador no decorrer da trama. Ao longo da narrativa, muitos dos fatos são contados e recontados através de diferentes pontos de vista, colocando em dúvida a existência, a integridade e a identidade de muitas das personagens, nomeadas apenas pelas letras iniciais dos nomes, e mesmo a identidade do próprio narrador. Durante a leitura do romance, “a narração parece solapar a todo o momento suas próprias bases, [e] o leitor não sente nunca sob os pés o solo seguro dos romances mais convencionais” (*Folha de São Paulo*, 11 set. 1999).

Conforme argumenta o crítico, o método narrativo de Bernardo Carvalho, sem exageros, poderia ser chamado de “diabólico”. Isso porque, conforme expressa José Geraldo Couto em seu comentário a respeito de *As iniciais*, em vários outros romances e contos do escritor, muitas das histórias nos chegam filtradas por vários narradores: é quase sempre algo que alguém contou a outrem que, por sua vez, por intermédio de uma ou outra personagem ou personagens, o narrador toma conhecimento dos fatos. De posse deles, o narrador repete-os tal e qual tomou conhecimento ou com ligeiras e/ou substanciais modificações e interrogações, tendo como finalidade confundir o leitor e tornar sua narrativa mais ambígua. Trata-se, quase sempre, de histórias de segunda ou terceira mão, manipuladas por um narrador instável e fragmentado.

Jorge Coli, em “Pista falsa”, também em crítica ao romance de 1999, fala do “bom tom, cinzento” e do “modo de ser desarmado e chique” do texto de Bernardo Carvalho. O crítico constata ainda o estilo discreto, como o de um romance policial, no qual “as situações, que se embrulham,

são contadas calmamente, como numa elucidação” (*Folha de São Paulo*, 16 abr. 2000). Conforme esclarece o historiador da arte, durante a leitura de *As iniciais*, “cabe ao leitor o desconforto da incógnita, embora amortecido pela trama enredada”. Jorge Coli, citando uma personagem do livro, concorda que, nesse caso, “a literatura é o que não pode ser explicado, o contrário do jornalismo”.

Nos domínios dessa arte inexplicável e debaixo da casca, que, segundo Jorge Coli, reveste a “literatura” de Bernardo Carvalho, cabe-nos o papel de juntar os ‘cacos’ de “indícios distribuídos”, como que a esmo ao longo do romance, embora tudo leve a crer que tais indícios estejam ali colocados propositadamente, que “conduzem à melancolia obsessiva das questões nunca pertinentes, dos gestos equivocados”. Para o crítico, a literatura de Bernardo Carvalho significa uma “excepcional experiência literária” (*Folha de São Paulo*, 16 abr. 2000), à qual o leitor de hoje não se pode furtar.

Flora Süssekind, no longo ensaio “Escalas e ventríloquos”, onde discute questões e problemas relacionados à literatura brasileira produzida durante as décadas de 1990 e 2000, esclarece-nos acerca do que reconhece ser “o vigor do gênero policial” em nossa literatura recente, assim como das variações propositadas, tanto na arte quanto na literatura, da função autorreflexiva e dos desdobramentos metaficcionalis. Tais aspectos, de acordo como Flora Süssekind, estariam presentes na obra de Bernardo Carvalho, bem como na de outros escritores brasileiros contemporâneos.

De acordo com a crítica, algumas personagens de Bernardo Carvalho caracterizam-se pela “ausência de qualquer ‘substância estável’” (*Folha de São Paulo*, 23 jul. 2000), como as personagens nomeadas apenas pelas iniciais, que se multiplicam, no romance *As iniciais*, a ponto de desestabilizar o leitor, e a personagem Ana C., cuja identidade e gênero estão em constante instabilidade e fluidez, na obra *Teatro*.

Em seu ensaio, Flora Süssekind menciona ainda o que chama de certo “ventriloquismo”, que ela identifica em muitas obras da literatura do período que analisa. No caso específico de Bernardo Carvalho, ela chama a atenção para a multiplicidade de visões e vozes que recaem sobre um mesmo fato, o que acaba gerando uma “composição em dípticos [ou trípticos, como ocorre em *Mongólia*] contrastantes” (*Folha de São Paulo*, 23 jul. 2000). Essa última característica apontada por ela pode ser percebida nos romances *Teatro* e *Medo de Sade*. Neles, alguns trechos são, por assim dizer, (re)vistos e re(contados) por narradores diferentes, que assumem pontos de vista diferentes, conferindo à matéria narrada um caráter instável e perturbador. Estrutura semelhante também estará presente, de modo mais sofisticado, em *Nove noites*, de 2002.

Como já observamos anteriormente, a obra de Bernardo Carvalho é bastante traduzida no exterior. Assim, a tradução do romance *As iniciais*, e seu lançamento na *rentrée* literária de Paris, em 2002, podem ser considerados um marco na carreira do escritor. Nesse período, o nome de Bernardo Carvalho figurou entre a seleta lista dos mais de 600 es-

critores que teriam seus livros lançados até o final do outono daquele ano; entre eles Philippe Sollers, Jean-Philippe Toussaint e Christine Angot.

Em 2000, Bernardo Carvalho publica seu quinto romance *Medo de Sade*. O livro foi uma encomenda da editora Companhia das Letras para integrar a “Coleção Literatura ou Morte”, lançada oficialmente durante a 16<sup>a</sup> Bienal do Livro de São Paulo, em 2000. O objetivo da coleção era convidar escritores consagrados da literatura brasileira para recontarem, no livro que deveriam escrever, alguns aspectos da biografia de grandes escritores da literatura universal. Outro ingrediente obrigatório, que deveria aparecer na trama dos romances encomendados, era a necessidade de girarem em torno de mistérios e morte. Integram a coleção, além de *Medo de Sade*, as seguintes obras: *Adeus, Hemingway*, de Leonardo Padura Fuentes; *Bilac vê estrelas*, de Ruy Castro; *Borges e os orangotangos eternos*, de Luis Fernando Verissimo; *Os leopardos de Kafka*, de Moacyr Scliar; *A morte de Rimbaud*, de Leandro Konder e *Stevenson sob as palmeiras*, de Alberto Manguel.

Embora seja um romance, *Medo de Sade* apresenta uma estrutura de peça de teatro, pois o livro é dividido em dois atos: “Ato 1” e “Ato 2”. Aparentemente, bem como em outras obras do escritor, as duas partes parecem funcionar independentemente. Contudo, à medida que avançamos na leitura, vemos que elas estão estrategicamente ligadas, principalmente, pelas referências ao Marquês de Sade (Donatien Alphonse François de Sade) e às obras desse grande escritor francês do século XVIII,

considerado por Jean-Paul Sartre e outros estudiosos de sua obra como “o divino marquês”.

Não apenas a divisão em atos confere à obra uma estrutura dramática. A maneira como cada uma das partes estrutura-se também está relacionada ao gênero em questão. Na primeira parte do romance, intitulada “Ato 1”, acompanhamos o diálogo entre o Barão LaChafoi e outra personagem, que recebe o nome de “Voz”. O Barão está preso em uma cela completamente escura e não se recorda muito bem das circunstâncias que o levaram àquele lugar. A ação parece se passar no século XVIII, mas tudo é muito confuso e impreciso, sobretudo no que se refere ao tempo e ao espaço nessa primeira parte do romance. Sabemos apenas que, uma semana antes de sua prisão, o Barão participara de uma orgia com mais três pessoas: sua esposa frígida; seu primo – um conde endinheirado e de certo prestígio social – e sua empregada. Durante o festim licencioso, ocorre uma morte. Essa supostamente parece ser a razão da prisão do Barão, mas como ele não se lembra muito bem dos acontecimentos, seu diálogo com a Voz gira em torno do desespero e da urgência de se saber quem morreu e quem conseguiu escapar ileso da bacanal.

Na segunda parte, intitulada “Ato 2”, acompanhamos a história de um casal francês, admiradores da vida e da obra do Marquês de Sade, que resolvem vivenciar uma relação afetiva baseada na traição e no horror. Criam, então, entre os dois, um jogo de pânico e horror chamado “medo de Sade”. O jogo consistia em pregar um no outro peças terríveis, inspira-

das nas histórias do Marquês de Sade. Como em outros jogos, a possibilidade de, ao final, apenas um dos participantes sair vencedor, impele-os a criarem peças cada vez mais sofisticadas. Convém ressaltar detalhe importante no jogo do casal, e que o diferencia dos jogos mais convencionais: nele, se alguém ganhar, estraga o jogo, pois matou o parceiro, e é exatamente isso o que acontece, pois, no xeque-mate do jogo, uma personagem acaba por assassinar a outra.

Questionado acerca da estrutura teatral de alguns de seus romances, Bernardo Carvalho, na entrevista, “Bernardo Carvalho vai ao teatro com ‘Sade’”, concedida a Nelson de Sá, ironiza: “é uma forma de ser do contra, de ser meio espírito de porco, de fazer os diálogos em terceira pessoa. [Na verdade é] sempre um grande monólogo que vai engolindo o que as outras pessoas falam” (*Folha de São Paulo*, 4 mai. 2000). Ao fazer tais comentários, referentes a alguns de seus romances, o escritor mostra-se consciente dos procedimentos e das estratégias narrativas empregadas na elaboração dessa obra, bem como deixa claro o sentimento que o move ao utilizar tais estratégias na construção de suas outras obras romanescas.

Publicado em 2002, *Nove noites* é um dos romances de Bernardo Carvalho que mais atraiu a atenção da crítica nacional e internacional. Cassiano Elek Machado, em “Suicídio real alimenta ficção do escritor”, referindo-se ao romance, fala em “um delicado balanço entre ficção e realidade” (*Folha de São Paulo*, 28 set. 2002). O próprio Bernardo Carvalho acentua, em muitas de suas declarações, esse forte contraponto

presente em seus textos ficcionais: onde termina a realidade e começa a ficção e vice-versa.

Quando do lançamento de *Nove noites*, em entrevista concedida a Cassiano Elek Machado, o escritor declarou: “Eu não deveria dar entrevista. Tudo o que eu disser pode ser usado contra minha ficção” (*Folha de São Paulo*, 28 set. 2002). Na obra em questão, a relação entre ‘realidade’ e ‘ficção’ é um dos artifícios trabalhados, quase exaustivamente, pelo escritor.

Na trama, um antropólogo americano, Buell Quain, vem para o Brasil, em 1938, para desenvolver uma pesquisa etnográfica com os índios krahô. Aproximadamente um ano e meio depois de sua chegada, interrompe uma caminhada, que fazia com dois índios pelo interior das matas do atual estado de Tocantins, e faz diversos cortes em seu corpo com uma navalha. Depois disso, enforca-se em uma árvore. Na época, o pesquisador tinha 27 anos e estava sob a orientação, em suas pesquisas etnográficas, da antropóloga Ruth Benedict, no Museu Nacional do Rio de Janeiro. Esse trecho, que aparece em *Nove noites*, constitui o elemento mais evidente da ‘realidade’ nele apresentado. Excluindo esse dado, segundo o escritor, todos os outros elementos presentes no texto ‘foram inventados’, ou seja, estão nos domínios do ficcional.

Ao que tudo indica, Bernardo Carvalho tomou conhecimento da história de Buell Quain ao ler um artigo da antropóloga Marisa Corrêa, em 2001. Trata-se, provavelmente, do artigo intitulado “Paixão etnológica”, publicado no “Caderno Jornal de Resenhas” do *Jornal Folha de São*

*Paulo*. O texto de Marisa Corrêa tem como principal objetivo apresentar o lançamento do livro *Cartas do Sertão – De Curt Nimuendajú para Carlos Estevão de Oliveira*, publicado pela editora Assirio & Alvim, em Lisboa. Logo no início do texto Marisa Corrêa faz referência a Quain:

alguns anos atrás, um colega, cujo filho ia fazer pesquisa de campo entre os índios do Brasil, me perguntou: “Não é perigoso?”. Respondi, automaticamente, “não, nunca ninguém morreu no campo, no Brasil”. Mas não era bem verdade, pensei depois, lembrando, entre os poucos casos que conheço, os de Buell Quain, que se suicidou entre os índios krahôs, em 1939, e o de Curt Nimuendajú, que morreu durante uma visita aos índios ticunas, em 1945, em circunstâncias até hoje debatidas pelos etnólogos. Buell Quain era um antropólogo norte-americano, orientado por Ruth Benedict, dentre aqueles que tinham vindo fazer pesquisa no Brasil no âmbito de um acordo informal entre o Museu Nacional e a Universidade Columbia: a comoção causada por sua morte foi sentida lá e aqui e durante muitos anos esse foi um dos segredos da história da etnologia. (*Folha de São Paulo*, 12 mai. 2001, aspás da autora)

A partir dessa referência, ou melhor, desse dado histórico, Bernardo Carvalho constrói um romance no qual ‘realidade’ e ‘ficção’ estão de tal modo imbricadas que cabe ao leitor apenas o questionamento desses limites e a aceitação, parcial ou não, das inúmeras ambiguidades que permeiam a narrativa.

No que se refere à estrutura romanesca, *Nove noites*, assim como outros romances do escritor, é construído com duas narrativas se desenvolvendo em paralelo. Entretanto, ao contrário do que acontece, por exemplo, em *Teatro*, *As iniciais* e *Medo de Sade*, nos quais as narrativas, uma no início e outra no fim, complementam-se e, ao mesmo tempo, contradizem uma a outra, em *Nove noites*, as narrativas intercalam-se.

No romance em questão, as vozes dos dois narradores-personagens presentes na obra são representadas por tipos gráficos diferentes ao longo da trama. Nos capítulos grafados em tipo itálico, lemos trechos de cartas nas quais alguns momentos vividos entre o remetente e Buell Quain são relatados. A identidade de tal remetente, bem como a do destinatário das cartas, só será revelada ao leitor muitas páginas após o início da leitura do romance. Mesmo após tal revelação, ainda paira uma série de incertezas e desconfianças acerca do destinatário das cartas. Cada fragmento delas, reproduzido ao longo do romance, inicia-se com os mesmos dizeres constantemente repetidos no decorrer da narrativa: “Isto é para quando você vier”.

Nos capítulos que intercalam os fragmentos em tipo itálico, temos a voz do segundo narrador-personagem: um escritor e jornalista, tentando reconstruir sua vida e sua identidade, que acredita perdidas, ao mesmo tempo em que procura reconstituir os elementos da biografia do antropólogo americano e entender as razões que levaram o pesquisador ao suicídio.

Questionado sobre o fato de seu livro ser baseado em fatos reais, Bernardo Carvalho, na mesma entrevista concedida a Cassiano Elk Machado, esclarece: “sim [ele parte de uma história real], mas [nele] faço quase o contrário. Um livro em que todo mundo é real, todos os nomes são verdadeiros, mas é quase tudo falso, é um romance” (*Folha de São Paulo*, 28 set. 2002).

Para o professor Alcir Pécora, no ensaio “Segredos e distorções”, o romance de Bernardo Carvalho:

se apresenta como um misto de romance-reportagem e de romance policial, selado pela obsessão investigativa do narrador-jornalista e pelo suspense do andamento das descobertas, que é, em parte, sustentado pelo minucioso balizamento das datas e circunstâncias da investigação. (*Folha de São Paulo*, 8 mar. 2003)

Para deixar ainda mais evidente o tom de romance policial, que ‘toma de assalto’ o leitor durante a leitura da obra, Alcir Pécora complementa:

em “Nove Noites”, [...] tudo é ou se torna suspeito; todas as personagens aparentam saber mais do que dizem; toda a investigação parece estar fadada a não descobrir e mesmo determinada a deliberadamente encobrir. Aliás, no andamento do romance, fica claro que o próprio narrador-jornalista, o único parceiro de ignorância e curiosidade sincera do leitor, não está ele mesmo isento de suspeitas e de motivos secretos. (*Folha de São Paulo*, 8 mar. 2003, aspas do autor)

Todos os elementos apontados pelo crítico contribuem para o tom ambíguo e misterioso que perpassa o romance. O escritor aproveita-se dos diferentes discursos que interpenetram-se ao longo da trama para poder confundir ainda mais o leitor durante todo o tempo da leitura. Com isso, quando percebe, o leitor já está enredado por uma teia de discursos que se completam, mas que também se contradizem: o do remetente da carta, com todas as suas subjetividades e alusões; e o do narrador, paranoico, obcecado por descobrir as razões que levaram o antropólogo ao suicídio.

No decorrer do romance, esse último narrador parece debater-se em busca de uma ‘vontade de verdade’ em um mundo onde reina uma série de ‘mentiras’ e ‘mal-entendidos’, além de uma soberana desconfiança em relação a tudo e a todos.

\*\*\*

Neste ponto, provisoriamente, estabeleceremos uma suspensão da sincronia temporal que vinha regendo nosso panorama crítico, e daremos um salto no tempo: passaremos do ano de 2002, ano de publicação de *Nove noites*, para o ano de 2009. As razões que justificarão tal estratégia serão apresentadas posteriormente às considerações, relativas ao romance publicado em 2009, que serão desenvolvidas a partir de agora.

*O filho da mãe* (2009) é o nono romance de Bernardo Carvalho e o segundo volume da coleção “Amores Expressos”, editada pela Companhia das Letras. O projeto “Amores Expressos”, que causou polêmica quando se cogitou inscrevê-lo na Lei Rouanet, para a obtenção de recursos públicos para financiá-lo, selecionou e convidou 16 escritores para ‘viverem’ um mês em alguma cidade do mundo (Nova Iorque, Lisboa, Xangai, Cairo, Buenos Aires, Paris, Tóquio e outras) no intuito de apreendê-la e transformá-la em cenário de uma história de amor que seria contada em um romance.

O texto, depois de publicado, poderia ainda servir de base para a elaboração de um roteiro cinematográfico. Além disso, o escritor, durante sua estada na cidade destino, teria a obrigação de manter um blogue, onde relataria suas ‘aventuras’ na cidade, e filmar imagens que considerassem

relevantes para a sua experiência. Bernardo Carvalho cumpriu bem a sua missão: escreveu o blogue<sup>7</sup>, registrou imagens<sup>8</sup> e trouxe na bagagem um excelente romance.

Quando da publicação de *O filho da mãe*, mais de uma dezena de críticos, brasileiros e estrangeiros, manifestaram-se positivamente em relação ao novo trabalho do escritor.

Marta Barbosa, no artigo “A maternidade pelo avesso no novo romance de Bernardo Carvalho”, é contundente ao afirmar que “*O filho da mãe* [...] periga ser um dos melhores títulos brasileiros do ano [2009], sem nenhum exagero” (*UOL Entretenimento*, 12 abr. 2009). Ainda segundo ela,

com uma trama complexa e muito bem construída, o autor consegue manter a tensão na leitura até a última das 199 páginas de texto. Dramática, a história transita pela guerra da Tchetchênia, por uma São Petersburgo em obras, pelo alto mar do Japão. E tudo se converge no tema da vulnerabilidade natural a todo e qualquer ser humano, em especial às mães. (*UOL Entretenimento*, 12 abr. 2009)

Se, em *O filho da mãe*, o estilo inconfundível de Bernardo Carvalho permeia toda a narrativa, um aspecto importante chama a atenção do leitor habituado e afeiçoado à literatura produzida pelo escritor carioca: diferentemente da quase totalidade de suas outras narrativas, *O filho da mãe* é narrado em terceira pessoa.

---

<sup>7</sup> O leitor poderá ler o blogue do escritor no seguinte endereço eletrônico: <<http://blogdobernardocarvalho.blogspot.com.br/>>. Acesso em 28.04.2015.

<sup>8</sup> Alguns vídeos do Projeto Amores Expressos podem ser vistos acessando os seguintes endereços eletrônicos: <<https://www.youtube.com/watch?v=O-HucwN16hw>>; <[https://www.youtube.com/watch?v=\\_8X2ogIP59k](https://www.youtube.com/watch?v=_8X2ogIP59k)> e <<https://www.youtube.com/watch?v=PwPVQ3XpGrI>>. Acesso em 28.04.2015.

Questionado acerca do que para ele foi uma aventura, Bernardo Carvalho afirma ao jornalista Eduardo Simões que essa opção “permitiu-[lhe] não estar em personagem nenhuma e descrever seus sentimentos como coisas externas” (*Folha de São Paulo*, 7 mar. 2009). O resultado de tal escolha, conforme acentua o jornalista, é um romance de trama “operística” – e nisso não há nenhuma novidade para o leitor cativo do escritor –, não obstante, esteja o romance escrito em uma linguagem objetiva e “seca”.

Ao lermos o livro, percebemos que a estratégia narrativa utilizada pelo escritor funcionou muito bem. Embora se trate de um narrador em terceira pessoa, ele está em muito distanciado de um narrador dessa natureza, nos moldes mais tradicionais. Isso equivale a dizer que sua onisciência e o seu conhecimento *a priori* sobre a matéria narrada são os mais limitados possíveis. Ele é uma espécie de cego que se guia às apalpadelas em busca do que pretende apreender pela experiência<sup>9</sup> e posteriormente representar por meio da escrita. Esse narrador cria no leitor a ilusão de que cada página do romance é uma descoberta para ambos. Ao narrador de *O filho da mãe* cabe o mesmo desamparo e a mesma incompreensão que perpassa a ‘vida’ das outras personagens do romance.

Para grande prejuízo do leitor – que a nosso ver não se pode furtar à experiência de ler um excelente romance –, podemos resumir o trecho de *O filho da mãe* valendo-nos das seguintes palavras: estamos em 2003,

---

<sup>9</sup> Cf. “O narrador: considerações sobre a obra de Nikolai Leskov, de Walter Benjamin. In: \_\_\_\_\_. *Magia e técnica, arte e política: ensaios sobre literatura e história da cultura*. Trad. Sérgio Paulo Rouanet. São Paulo: Brasiliense, 1994.

às vésperas da comemoração do tricentenário de São Petersburgo. A atmosfera da cidade é um misto de festa e apreensão – dadas as ofensivas russas contra a Tchetchênia, comandadas pelo governo Putin, que se seguem desde 1999. É para São Petersburgo que se desloca Ruslan, jovem tchetcheno – após perder sua avó, Zainap, em um campo de refugiados na Inguchétia, e, antes disso, sua casa em Grózni, na região do Cáucaso<sup>10</sup> –, em busca da mãe que só recentemente soube que estava viva e que (ele ainda não sabe) não quer saber dele.

É também em São Petersburgo que vive atualmente Andrei Guerra (filho de mãe alemã e pai brasileiro) – desde que o padrasto lhe afastou da mãe, enviando-o para o exército. É ainda na cidade russa que Marina – desde que perdera o filho, Pável, indiretamente, por conta da guerra – se dedica ao “Comitê de Mães dos Soldados”, entidade assistencial presidida por ela e que atende a jovens soldados e a suas mães desesperadas em busca de notícias ou de um corpo destroçado, para chorar sobre os despojos e depois enterrá-los. É lá, “na cidade nascida de um desvario”, em pleno Iluminismo europeu, por fim, que Iúlia, ex-colega de colégio Marina, que não teve filhos, está buscando uma solução para tentar salvar a vida de um rapaz a quem se afeiçoou como a um filho. É na cidade das ‘noites brancas’, agora em plena penumbra e decadência, que Ruslan e

---

<sup>10</sup> Nesse ponto, é impossível não ceder à tentação e deixar de fazer referência a duas obras de qualidades singulares que se passam na região do Cáucaso. Uma delas é o romance *O herói do nosso tempo* (1840), de Mikhail Lermontov, a outra é o filme *Александра* (Alexandra) (2007), de Alexandr Sokurov. O filme de Sokurov é uma obra-prima do cinema russo que retrata a difícil trajetória de Alexandra, uma avó, única sobrevivente da família, depois de sucessivas guerras, que se desloca pegando carona com um e outro pelas estradas poeirentas do Cáucaso, em direção ao acampamento dos soldados, nas frentes de batalha, em busca do neto, a única pessoa de sua família que a guerra ainda não matara.

Andrei vão se encontrar para viver uma história de amor, invisível aos olhos de todos. O que eles têm em comum: a falta de amor, a ausência das mães e a desolação das guerras. Quando não há mais esperança, os rapazes agarram-se a essas ausências, já que estão unidos pelas mesmas faltas:

quando não há mais nada, há ainda o sexo e a guerra. O sexo e a guerra são o que todo homem tem em comum, rico ou pobre, educado ou não. O sexo e a guerra não se adquirem. A idéia de uma vulnerabilidade maior que a sua lhe desperta o amor. (*O filho da mãe*, p. 139)

Esses são os ‘seres ficcionais’ – cada um com seus dramas, recalcques, frustrações e culpas – que povoam a “cidade de trezentas pontes e de três nomes”<sup>11</sup> representada no romance<sup>12</sup>. Personagens tomadas pelo sentimento de abandono e de incompreensão diante da ‘desrazão’ das guerras que parecem nunca ter fim: mães que perderam seus filhos para a guerra; mães que abandonaram seus filhos; mães que lutam para salvar da guerra os filhos de outras mães; mulheres que sofrem por não terem sido mães e

---

<sup>11</sup> *O filho da mãe* é dividido em três partes. A primeira delas intitula-se “Trezentas pontes”. Na carta que deixa a Marina, Andrei também se refere a essa imagem: “Escrevo como o louco que não pode parar de cantarolar sua ladainha sem sentido, nem que seja para não ouvir o ruído do mundo, falar só, mais alto que o ruído do mundo. Escrevo para o caso de você decidir voltar para assombrar esta cidade. É a mais artificial de todas as cidades. *Em três séculos, tentaram três nomes, em vão. Um nome por século. Construíram trezentas pontes, uma para cada ano, mas nenhuma leva a lugar nenhum. Ninguém nunca vai sair daqui*” (*O filho da mãe*, p. 22-23, itálico nosso).

<sup>12</sup> Os aspectos relacionados às representações do espaço em *O filho da mãe* despertaram nosso interesse desde a primeira leitura que fizemos do romance, ainda no ano de 2010. Embora, como se verá mais adiante, esse romance não componha o *corpus* principal deste estudo, escrevemos, apresentamos e publicamos alguns trabalhos referentes ao referido assunto. Dentre os quais destacamos: “As representações do espaço em *O filho da mãe*, de Bernardo Carvalho”, apresentado no 2º CIELLI - Colóquio Internacional de Estudos Linguísticos e Literários da Faculdade de Letras da Universidade Estadual de Maringá-PR em 2012, e “‘Amar entre ruínas’: aspectos da representação da espacialidade em *O filho da mãe*, de Bernardo Carvalho”, apresentado II Colóquio Nacional de Letras e XV Colóquio de Letras da Universidade Federal de Goiás, Goiânia-GO, em 2014.

que lutam para salvar a vida de rapazes a quem se afeiçãoaram como mães; filhos abandonados pelos pais, filhos violentados pelos padrastos; mães que sofrem por terem filhos que não são do homem com quem coabitam; mães que escondem da atual família os filhos que abandonaram no passado; mães que não nasceram para ser mães; filhos que odeiam suas mães.

Segundo Bernardo Carvalho, o sentimento de desamparo e de vulnerabilidade que assoma todas as personagens de seu romance – e de forma particular Andrei e Ruslan – acaba por conferir-lhes o *status* de *outsiders*. Afinal, é como se todas tivessem perdido suas referências, ‘seu lugar no mundo’ (*Folha de São Paulo*, 7 mar. 2009).

Na entrevista concedida a Eduardo Simões, o escritor revela que já nutria desde o princípio a intenção de construir personagens marcadas por tal estigma. Contudo, esclarece que seu desejo inicial foi se acentuando de modo cada vez mais significativo à medida que, ao habitar temporariamente a Rússia, ia se conscientizando de sua própria condição de vulnerabilidade, de ‘estrangeiridade’, de ‘ser solitário’, de habitante de um país muito distante do seu, cuja língua desconhecia completamente.

Tais sentimentos, segundo conta Bernardo Carvalho, se intensificaram ainda mais quando ele sofreu uma tentativa de assalto no terceiro dia de sua estada em São Petersburgo. Em um fim de tarde, ele estava caminhando por uma avenida movimentada, talvez a mais importante da cidade, a Avenida Niévski, quando foi abordado por assaltantes

que tentaram roubar sua mochila, onde levava *o notebook*, a câmera fotográfica e a roupa de ginástica:

foi uma espécie de trauma fundamental. Tomei consciência do estado de vulnerabilidade do indivíduo sozinho. A ideia da solidão absoluta, num lugar inóspito, [isso] permitiu-me a construção dos dois [Andrei e Ruslan] que, quando juntos, não chamam mais a atenção. (*Folha de São Paulo*, 7 mar. 2009)

Quanto ao espectro que parece rondar as obras de Bernardo Carvalho – a homossexualidade de algumas de suas personagens e narradores –, o escritor afirma que não desejaria ser “rotulado” como um escritor de “literatura gay”. Isso porque acredita – e nesse ponto compartilhamos com ele da mesma opinião – que sua literatura não deva ser ‘reduzida’ somente a esse aspecto. Como destaca Bernardo Carvalho:

a literatura é a possibilidade de escapar de um lugar no mundo, que é humano e restrito. Nenhum livro meu deixa de ter relação homossexual. Mas não quero *o rótulo*. Se você o aceita, funciona *mercadologicamente*. Não sei se explodiria, até mesmo porque gay não lê. O meio gay não é especialmente letrado. Serei assassinado por dizer isso, “afirma, melodramático”. (*Folha de São Paulo*, 7 mar. 2009, itálico nosso)

Como pudemos evidenciar até o momento, lembremos que, sincronicamente, estamos no ano de 2009, a produção literária de Bernardo Carvalho tem merecido significativo destaque da crítica, sobretudo aquela veiculada em jornais e revistas. Observamos também que, no campo acadêmico, os artigos científicos, dissertações de mestrado e teses de doutorado, nas quais o foco é a obra de Bernardo Carvalho, têm

aumentado consideravelmente, fato que o leitor pode observar nos estudos relativos à obra do escritor, elencadas nas referências deste trabalho.

\*\*\*

Ao longo desse panorama crítico, elaborado a partir da leitura e análise de textos que tratam de aspectos variados a respeito de algumas das obras de Bernardo Carvalho, procuramos salientar os aspectos que consideramos mais relevantes no conjunto da obra do escritor abordados, até então, pela crítica especializada. Como pudemos observar, eles estão, na maior parte das vezes, em consonância com os temas apresentados pela pesquisadora Yara Frateschi Vieira em seu estudo “Refração e iluminação em Bernardo Carvalho”, citado<sup>13</sup> logo no início desta introdução. Procuramos nos deter, ao elaborarmos este panorama crítico, principalmente, nos comentários referentes aos romances *Os bêbados e os sonâmbulos*, *Teatro*, *As iniciais*, *Medo de Sade*, *Nove noites* e *O filho da mãe*.

Isso porque o primeiro romance de Bernardo Carvalho, *Onze*<sup>14</sup> (1995), não recebeu muita atenção da crítica jornalística. Os poucos comentários feitos a ele referem-se, principalmente, ao seu autor. Neles, os críticos comentam sobre o novo escritor que estava surgindo à época e vaticinam a importância que Bernardo Carvalho poderia vir a ter no cenário da literatura brasileira contemporânea. Ao que tudo indica,

---

<sup>13</sup> Conferir a citação de Yara Frateschi Vieira na p. 21 desta introdução.

<sup>14</sup> Algumas importantes considerações a respeito de *Onze* podem ser lidas em THOMAZ, Paulo Cesar. *O dilaceramento da experiência. As poéticas da desolação de Bernardo Carvalho e Sérgio Chejfec*. Tese (Doutorado em Literatura), USP, 2009, p. 29-66.

naquela época [1995], esses críticos – dentre os quais destacamos, em especial, Caio Fernando Abreu<sup>15</sup> – pareciam estar com a razão.

Os estudos críticos referentes aos romances, *Mongólia* e *O sol se põe em São Paulo* também não aparecem no panorama. Isso se deve ao fato de as obras mencionadas constituírem o *corpus* principal deste trabalho. Por essa razão, achamos mais oportuno discutir os aspectos trabalhados pela crítica a respeito desses romances, ao longo dos capítulos e subcapítulos que compõem esta tese.

Cabe mencionar também que, durante nossas pesquisas para a elaboração deste trabalho, iniciadas oficialmente em 2011, Bernardo Carvalho publicou um novo romance. Intitulada *Reprodução*, a obra foi publicada em setembro de 2013. Após a leitura desse romance, concluímos que os aspectos que pretendíamos abordar em nosso estudo, relativo aos dois romances do escritor, anteriormente citados, não apareciam de modo significativo no mais recente trabalho de Bernardo Carvalho. Por esse motivo, optamos por não incluí-lo em nosso *corpus* de análise. Entretanto, julgamos ser importante apresentar, nesta introdução, alguns comentários críticos a respeito desse novo livro.

---

<sup>15</sup> Foi Caio Fernando Abreu, de quem já éramos leitor apaixonado desde os 16 anos, quem nos chamou a atenção para o novo escritor que surgia no campo da literatura brasileira dos anos de 1990. Caio F., profundo conhecedor dos mistérios da astrologia, em um artigo de jornal, no qual comentava o recém-publicado *Onze*, de Bernardo Carvalho, assim se referia ao novo escritor que acabara de publicar o seu primeiro romance: “[...] um autor muito, muito bom. Esse moço deve ser a grande revelação da literatura brasileira dos anos 90” (*Jornal Zero Hora*, 13 mai. 1995). Com essa afirmação, feita um ano antes de sua morte, Caio F. confirma que, a nosso ver, ele não era somente um grande escritor, ele era também um excelente astrólogo e crítico literário. De alguma forma, este trabalho foi fecundado ali – a partir da leitura daquele texto de Caio F, em 2005, durante nossas pesquisas para o *mémoire* de *Master I* e a dissertação de mestrado que escrevemos sobre o referido escritor –, ficando adormecido e sendo gestado até hoje, quando finalmente nasceu. Por essa razão, esta tese não deixa de ser também uma homenagem ao ‘meu amigo espiritual’, “para sempre meu”, Caio F.

Grande parte desse material foi publicado em jornais de grande circulação nacional e procuram não só comentar as qualidades do mais recente trabalho do escritor, como também reforçar a importância de Bernardo Carvalho no campo literário brasileiro da atualidade.

\*\*\*

Em *Reprodução*, muitos dos temas caros ao escritor são novamente revisitados. Um deles diz respeito às identidades ‘cambiantes’ das personagens apresentadas no romance. Na trama, os protagonistas são nomeados apenas como “o estudante de chinês” e “uma delegada de polícia”, essa última sempre envolvida em confusões pessoais e investigações malsucedidas. Ambos os protagonistas, bem como as personagens secundárias que ‘povoam’ o romance são sujeitos em crise. Parecem, ao longo de toda a narrativa, estar ‘em busca de algo que não sabem o que é’, parecem perdidos, errantes, sem uma identidade fixa e sem um lugar no mundo que os satisfaçam. Afinal, como afirma o estudante de chinês: “quem não fica deprimido com o mundo do jeito que está?” (*Reprodução*, p. 146).

Este parece ser o tom do novo romance de Bernardo Carvalho: uma narrativa composta por uma infinidade de clichês, chavões e frases feitas, tudo isso criado deliberadamente pelo narrador com a finalidade explícita de apresentar ao leitor um mundo, onde tudo – desde a pseudocultura tão propalada e exposta repetidamente em blogues e redes sociais, até a questionada democracia e liberdade de acesso e produção de cultura e conhecimento, proporcionada pela internet –, parece reduzir-se

a um conjunto de lugares comuns reproduzidos à exaustão pelas páginas do romance.

Questionado pela jornalista Raquel Cozer, sobre o fato de escrever um romance sobre a banalização promovida pela internet, Bernardo Carvalho conta à entrevistadora como essa insatisfação com a rede se transformou no tema mais importante de seu novo romance. Segundo ele, isso foi resultado de

um processo longo de percepção de uma fascistização do mundo, de um jeito ambíguo, porque as pessoas criam o fascismo achando que estão encontrando a liberdade. A internet é libertária, democrática, mas também faz você entregar sua privacidade e se relacionar com corporações como se fossem Deus ou a natureza. Elas dizem: “você não precisa pagar nada”. E você se entrega acriticamente, porque a ideia de não fazer esforço é sedutora. E há o narcisismo, a exposição no *Facebook*, que pega um ponto central. É perverso, a conquista vai em pontos frágeis da psique, você se sente uma celebridade. Do ponto de vista político, você acha que está usando, mas está sendo usado. O livro expressa esse desconforto. (*Folha de São Paulo*, 21 mar. 2013, aspas e itálicos do autor)

Na mesma entrevista, Bernardo Carvalho afirma que, diferentemente de seus outros romances, considera *Reprodução* seu livro mais político, desde o tema até a estrutura. O livro está dividido em três partes e em cada uma delas o modo como as personagens expressam suas ideias – em forma de diálogo, mas sem que a presença ou a voz do interlocutor apareça, transformando assim o suposto diálogo em um longo monólogo –, traz certo incômodo ou desconforto para o leitor. Nas palavras do escritor, as razões que o fizeram optar por essa estrutura estão relacionadas ao fato de que, segundo ele,

a literatura passou a ser pautada pelo gosto da média. Mas literatura é reflexão, não só produto de consumo, não só contar uma história. Tem um elemento de rebeldia, de criação. *Não sei se incomoda, mas esse livro me deu prazer de fazer e me dá prazer de ler. Há uma coisa engraçada no discurso do ódio. Não tenho clareza do que o livro representa, mas é algo político como nunca fiz, tem um humor que nunca tive.* Sempre fui contra a literatura política, atrelada, mas desta vez tinha uma urgência. O livro não busca uma solução. É uma visão trágica das camadas de possibilidades. (Folha de São Paulo, 21 mar. 2013, itálico nosso)

Nesse ponto, a intenção de Bernardo Carvalho parece continuar sendo a de criar o que acredita ser uma “literatura disfuncional”, que propõe dificuldades e armadilhas para o leitor mais desavisado e que convida o leitor mais atento a um constante exercício de reflexão sobre o romance que tem diante dos olhos.

O enredo do romance é aparentemente simples. Um estudante de chinês – desempregado e separado da esposa, leitor e comentador fanático de colunistas e blogues na internet – resolve viajar para a China. Ele já está no aeroporto, na fila do *check in*, quando reconhece uma antiga professora de chinês que não via há algum tempo. A mulher estava acompanhada por uma criança. Tão logo se aproxima da professora, um agente de polícia retira-a da fila e desaparece com ela e a menina. Minutos depois, é sua vez de também ser retirado da fila por outro agente de polícia. O estudante é conduzido pelo policial a uma sala no aeroporto e passa então a ser interrogado por ele. A partir daí, começa o longo monólogo da personagem, que dura até o fim da primeira parte do romance. Sua fala é um discurso verborrágico, fundamentalista, recheado de frases feitas e de opiniões comprometedoras e preconceituosas.

No decorrer do interrogatório, ele vai explicar ao policial que não têm laços significativos com a sua antiga professora e expor sua visão das coisas. A partir daí, vai se revelando, por meio de seu discurso, a personalidade do estudante: um sujeito machista; misógino; antissemita; homofóbico e fascista. Ele se mostra, no decorrer de seu interrogatório, como um reprodutor extremista e fundamentalista das informações adquiridas, segundo ele, ao ler, em *sites* da internet, “colunistas” e blogues que admira. Não contente em apenas ler os textos e as postagens de tais colunistas e “blogueiros anônimos”, o estudante participa ativamente, comentando e endossando todas as ideias que os autores dos *sites* expõem em suas páginas pessoais da internet.

Em “Autor faz relato certo da babel de nossos dias”, o professor Luís Augusto Fischer afirma que a personagem de Bernardo Carvalho é,

[vista] de perto, [...] um sujeito paranoico, fantasista, preconceituoso, irracional, agressivo, covarde, mentiroso e inteligente, tudo diluído na cordialidade brasileira. [Vista] à contraluz, é um de nós, atormentado pela profusão de informações e alternativas, sem conseguir articular uma leitura de conjunto das coisas, no presente e no futuro. (*Folha de São Paulo*, 21 set. 2013)

Na segunda parte do romance, lemos outro monólogo. Dessa vez, a voz é a de uma delegada de polícia envolvida em uma série de investigações malsucedidas. Entre elas, uma relacionada a uma igreja neopentecostal, cujo pastor, supostamente, estaria envolvido em lavagem de dinheiro e tráfico internacional de drogas.

Em certo momento do romance de Bernardo Carvalho, há uma espécie de cruzamento ou curto-circuito entre o discurso do estudante de chinês e o da delegada de polícia. Na trama de *Reprodução*, este é o momento em que o agente, por alguns instantes, interrompe o interrogatório e – deixando o rapaz sozinho na sala para onde fora encaminhado – dirige-se para uma sala contígua à que estava o estudante de chinês para conversar com a colega, a delegada de polícia.

Sem entender por que fora retirado da fila no aeroporto e ainda sem entender a razão pela qual estava sendo interrogado, o estudante de chinês, agora, com o ouvido colado à divisória que separava uma sala da outra, escuta, ou imagina escutar, todo o diálogo que se estabelece entre o agente e a delegada. O leitor só terá acesso ao conteúdo dessa conversa por meio da posterior reprodução que dela fará o estudante de chinês.

O discurso da delegada de polícia é marcado pela sua obcecada tentativa de desarticular uma quadrilha de tráfico internacional de cocaína. A partir de suas investigações, a delegada passa a acreditar que o chefe da quadrilha é um pastor evangélico de uma dessas muitas igrejas neopentecostais, que surgem aos montes, todos os dias, principalmente nas periferias das grandes cidades. A professora de chinês seria mais uma das aliciadas pela quadrilha para fazer o serviço de “mula”, ou seja, transportar a cocaína do Brasil para outros países.

Para investigar o pastor mais de perto, a delegada começa a frequentar os cultos religiosos celebrados por ele. Depois de algum tempo,

sem se dar conta do fato, ela percebe que está tão envolvida e influenciada pelas ideias fanáticas e fundamentalistas defendidas pelo pastor nas reuniões da igreja, que passa a acreditar que suas suspeitas em relação ao pastor não fazem o menor sentido. Isso porque, tais suspeitas, segundo ela, poderiam muito bem ser fruto de sua mente paranoica e delirante. A delegada vê-se então diante de um impasse, pois conclui que todo o esforço depreendido naquela investigação foi em vão, uma vez que não redundou em nenhuma pista que revelasse alguma relação direta entre o fato e o investigado. Aquela seria mais uma das suas investigações malsucedidas e que, somadas às outras, aumentaria a estatística de suas operações sempre malogradas, nunca concluídas.

Conforme esclarece Bernardo Carvalho, em entrevista concedida a Ubiratan Brasil, quando do lançamento do romance,

a mulher, [a delegada de polícia], pode[ria] nem existir, sendo fruto da delirante imaginação do estudante. Independente disso, seu discurso é mais uma das diversas formas de reprodução que aparecem no romance, do discurso da imprensa aos sites da internet. (*O Estado de São Paulo*, 20 set. 2013)

Para finalizar seu artigo, Luís Augusto Fischer afirma que Bernardo Carvalho, ao escrever *Reprodução*, conseguiu compor um romance que dá conta, “de forma irônica e certa, da babel de nossos dias”. Período em que, nas palavras do crítico, “a padronização das culturas estimula um questionamento decisivo acerca da potência da literatura no mundo contemporâneo” (*Folha de São Paulo*, 21 set. 2013).

\*\*\*

Concluída esta breve amostragem, com a qual pretendíamos apresentar alguns dos comentários críticos que vieram à tona quando do lançamento de *Reprodução*, convém voltarmos aos motivos que despertaram nosso interesse em empreender tal pesquisa e elaborar este estudo tendo como foco principal as representações do espaço e algumas outras estratégias narrativas presentes na obra romanesca de Bernardo Carvalho. É necessário ainda explicar, nesta introdução, as razões que nos levaram a escolher dois dos romances do escritor para compor nosso *corpus* principal de análise neste trabalho.

Em nossa exposição, nas páginas precedentes – cujo objetivo inicial era, além do levantamento parcial da fortuna crítica de Bernardo Carvalho, descobrir se o problema que pretendíamos estudar em alguns romances do autor já havia sido tratado em outros trabalhos acadêmicos –, pudemos verificamos também que a obra do escritor é estudada, quase sempre, a partir de vieses semelhantes. Tal constatação pôde ser observada ao longo do panorama crítico elaborado e anteriormente apresentado nesta introdução.

Além dos aspectos até agora levantados, outro bastante recorrente nos estudos sobre a produção bernardiana diz respeito à constituição fluida da identidade das personagens representadas em seus romances. No que se refere a este último aspecto, vale mencionar o trabalho de Anderson Luís Nunes da Mata, “À deriva: espaço e movimento em Bernardo Carvalho”, publicado em 2005, que aborda os vários movimentos

presentes na (des)construção das personagens de três romances do escritor. Nesse trabalho, embora o pesquisador examine alguns aspectos relacionados à representação do espaço nos romances de Bernardo Carvalho, tais referências servem apenas como ponto de partida para investigar a constituição “à deriva” das personagens nos romances.

\*\*\*

Diferentemente dos estudos já mencionados, este trabalho tem como objetivo geral abordar, de forma mais sistemática, aspectos relacionados às representações do espaço e a outras estratégias narrativas empregadas na construção de dois dos romances de Bernardo Carvalho: *Mongólia* (2003) e *O sol se põe em São Paulo* (2007). As razões que levaram à escolha dessas duas obras em específico não são arbitrárias, uma vez que estão diretamente ligadas ao objetivo mais geral de nosso trabalho.

Ressaltamos que o aspecto que mais nos chamou a atenção em nosso *corpus* – fato que justificou a escolha das duas obras em detrimento dos outros romances de Bernardo Carvalho – foi certa semelhança entre elas, no que se refere àquilo que poderíamos denominar de ‘a arquitetura da obra’, uma vez que os procedimentos e as estratégias narrativas empregadas na construção desses romances se aproximam em muitos aspectos. Nos romances selecionados, temos personagens que, em algum momento da trama, empreendem viagens a lugares desconhecidos, os quais procuram compreender e representar, de diferentes formas e em diferentes gêneros discursivos, no decorrer das narrativas.

Outra semelhança importante refere-se ao fato de os romances, em vários momentos, serem narradores em primeira pessoa. Tal perspectiva narrativa é assumida por personagens-narradores que procuram representar os espaços, imaginados ou experienciados por eles, quase sempre, a partir de suas percepções e pontos de vista. Novo aspecto que une tais romances e que se configura quase como uma marca estilística de Bernardo Carvalho, é a presença nas narrativas de personagens-escretores que se não escrevem, planejam ou estão escrevendo efetivamente um romance, quando não, o romance que estamos lendo.

No que se refere propriamente ao ‘espaço’ e às suas representações, a escolha dos dois romances se justifica pelo fato de todos eles serem marcados por constantes deslocamentos espaciais de suas personagens, pois elas estão em constante busca de algo que parecem desconhecer ou de alguma coisa que está quase sempre além daquilo que efetivamente estão buscando. Nesses “romances do deslocamento”<sup>16</sup>, as personagens protagonistas são seres atormentados pela necessidade de encontrarem ‘um lugar no mundo’ e de preencherem um ‘grande vazio existencial’ que experienciam ao longo de suas ‘vidas’.

No romance *Mongólia*, a percepção do espaço onde se desenvolve predominantemente o romance, ou seja, a região dos Montes Altai, na Mongólia, também nos é dada por diferentes perspectivas. Cada personagem e/ou narrador tem uma percepção diferente daqueles espaços em que transitam dentro da trama. Muitas vezes, tais percepções são condiciona-

---

<sup>16</sup> Essa expressão foi sugerida pela professora Maria Isabel Edom Pires.

das por uma série de fatores subjetivos que aparentemente não possuem nenhuma relação com o ‘espaço’.

Em *O sol se põe em São Paulo*, o narrador-personagem recebe a missão de escrever a história contada por uma imigrante japonesa, moradora do bairro da Liberdade, em São Paulo. O que mais nos chama a atenção nesse acontecimento é o fato de a representação do Japão, feita por ele em seu relato, ser totalmente imaginada e recriada ficcionalmente, uma vez que ele, ainda que descendente de orientais, nunca visitou e tampouco pretende visitar o país de origem de seus ancestrais.

Contudo, por conta de uma série de acasos, ele acabará sendo obrigado a viajar para o Japão no intuito de concluir a história que estava escrevendo. Nesse ponto, o confronto entre o espaço representado, nunca antes visto, e o espaço agora presenciado se instaura no romance. Esse contraste é o que gera uma multiplicidade de percepções de um mesmo narrador-personagem a respeito de um mesmo espaço em diferentes momentos e em diferentes circunstâncias.

Para analisarmos os aspectos relacionados às representações do espaço no que denominamos “romances do deslocamento”, de Bernardo Carvalho, algumas vezes, como se verá neste estudo, tivemos também que tratar de algumas outras estratégias narrativas utilizadas pelo autor. A ‘iluminação’ de tais artifícios, quase sempre ligados à ‘arquitetura dos romances’, contribuiu de maneira bastante significativa para evidenciar os aspectos relacionados à problemática mais específica de nosso estudo.

Como sabemos, o termo ‘espaço’ possui significado e importância teórica em vários campos do conhecimento, como: a Geografia; a Teoria da Arte; a Física; a Teoria da Literatura; o Urbanismo; a Semiótica e outros. De fato, como verificamos ao longo de nossa pesquisa, os diferentes campos do conhecimento, dentro de metodologias e especificidades próprias, podem contribuir de maneira significativa para o estudo da categoria ‘espaço’ no campo da literatura.

Por esta razão, os trabalhos produzidos no campo dos estudos literários, e que se focam nesse elemento, geralmente adotam uma abordagem quase sempre transdisciplinar. Dada essa heterogeneidade de significados e conceitos ligados à noção de espaço e de espacialidade, procuramos recorrer, no desenvolvimento de nossas análises, às importantes contribuições de diversos teóricos e críticos que discutiram em suas obras aspectos relacionados a essa problemática.

Conforme nos esclarece Luis Alberto Brandão, no ensaio “Espaços literários e suas expansões”, também nos domínios da Teoria da Literatura, as abordagens relacionadas ao estudo do espaço são variadas. Segundo o professor, essa variedade de abordagens seria decorrente das “mutifuncionalidades” que a categoria espaço pode ocupar no discurso literário:

tal multifuncionalidade também se demonstra na posição variável ocupada pela categoria espaço no âmbito da Teoria da Literatura. Segundo um prisma abrangente, observa-se que as oscilações dos significados vinculados ao termo são tributários das distintas orientações epistemológicas que conformam as tendências críticas voltadas para a análise do objeto literário, orientações que se traduzem na definição dos objetos de estudo, nas metodologias de abordagem e nos objetivos de investigação. (BRANDÃO, 2007, p. 207)

Desse modo, considerando toda a multiplicidade de possibilidades de abordagem que o estudo do espaço oferece, bem como a “multifuncionalidade [que] também se demonstra na posição variável ocupada pela categoria espaço no âmbito da Teoria da Literatura” (BRANDÃO, 2007, p. 207) procuraremos demonstrar, de forma geral e concisa, quais foram as orientações teóricas que adotamos em nossa pesquisa.

Como já afirmamos, para estudar e analisar as diferentes representações do espaço – bem como as outras estratégias narrativas utilizadas na composição dos dois romances de Bernardo Carvalho – partimos de diferentes concepções teóricas. De acordo com Mikhail Bakhtin, na obra *Estética da criação verbal*, “a percepção efetiva de um todo concreto pressupõe um contemplador único e encarnado, situado num dado lugar” (2003, p. 44). Assim, para o teórico, a percepção do espaço configura-se a partir de um sujeito que o percebe e consequentemente o representa a partir de sua percepção.

Michel de Certeau, em *A invenção do cotidiano*, nos fala de um espaço que se constrói a partir das práticas dos sujeitos que nele transitam. Com isso, são os sujeitos que transformam os lugares geográficos e urbanísticos em espaços, constituídos a partir de suas práticas enquanto sujeitos que habitam esses lugares ou simplesmente transitam por eles, e os modelam conforme suas percepções e ações.

A partir das contribuições dadas por esses teóricos, pudemos verificar, nos romances que analisamos, o quanto a percepção e a ação das

personagens contribuem para o modo como estas vêem o espaço e se manifestam a respeito dele.

Procuramos, em nossas análises, não deixar de lado as perspectivas teóricas mais tradicionais, que analisam a representação do espaço como cenário ou lugar onde transitam ou agem as personagens. Em muitos desses casos, conforme esclarecem alguns teóricos, tais representações servem, também, como recurso, utilizado pelo romancista, para contextualizar a ação no romance.

Segundo Carlos Reis e Ana Cristina Lopes, a questão da representação do espaço é “uma questão dominante numa reflexão de índole narratológica” (1988, p. 206). Por essa e outras razões, acreditamos ser importante a investigação de aspectos relacionados a essa categoria narrativa nos romances de Bernardo Carvalho.

Interessou-nos também, sempre que possível, no decorrer de nossas análises dos romances, analisar aspectos não apenas ligados ao espaço enquanto cenário, como também aqueles relacionados aos espaços sociais, simbólicos e mesmo aos psicológicos, que abarcam as noções de atmosfera que envolve as sensações, expectativas, vontades e afetos das personagens dos “romances do deslocamento” de Bernardo Carvalho.

Procuramos também, sempre que possível, considerar os efeitos provocados por determinados procedimentos utilizados para representar o espaço nas narrativas, tais como, os efeitos gerados por procedimentos descritivos em contraposição a procedimentos narrativos, conforme nos esclarece Georg Lukács, no ensaio “Narrar ou descrever” (1968).

Consideramos ainda aquelas perspectivas teóricas, segundo as quais a ocorrência do espaço, em literatura, refere-se a procedimentos formais ou de estruturação textual. Nesse caso, tomamos como ponto de partida a noção de espacialidade, na qual, por meio da mistura de instâncias espaciais e temporais, cria-se o efeito de simultaneidade. Para isso, recorreremos às contribuições de Georges Poulet, em *O espaço proustiano*, quando o teórico estabelece a diferença entre “lugar” e “espaço”. Para Georges Poulet, o espaço seria uma “espécie de meio indeterminado onde os lugares erram, assim como os planetas no espaço cósmico” (1992, p. 17). A partir dessa distinção, podemos afirmar que o teórico belga conjuga duas concepções de espaço: uma mais concreta e outra mais abstrata, portanto mais próxima de uma visão ‘ideal’ que ‘real’.

Por fim, recorreremos ainda à outra concepção teórica, a respeito da representação do espaço em literatura, que Luis Alberto Brandão nomeia de “representações heterotópicas”. Para o pesquisador, nesta perspectiva de abordagem, devemos indagar não o que é espaço, mas sim

interrogar em que medida a literatura é capaz de fazer uso daquilo que, em certo contexto cultural, é identificado como espaço. Isso equivale, em certo grau, e utilizando-se o termo proposto por Michel Foucault, a perguntar pela vocação “heterotópica” da literatura, ou seja, perguntar em que medida, na operação representativa – e mantendo-se o horizonte de reconhecimento – os espaços extratextuais podem ser transfigurados, reordenados, transgredidos. Trata-se, enfim, não de um problema concernente à descrição de espaços, mas à proposição destes, ainda que por meio da subversão, operada no universo ficcional, das funções usualmente a eles atribuídas. (BRANDÃO, 2007, p. 214, aspas do autor)

A noção de “representação heterotópica” é construída pelo teórico a partir das discussões propostas por Michel Foucault no ensaio “Outros espaços” (2006). Nele, o filósofo apresenta, define e discute o que nomeia de espaços heterotópicos.

Passemos, agora, aos objetivos específicos que nortearam esta pesquisa: 1) verificar de que modo e por meio de quais estratégias narrativas aspectos relacionados às representações do espaço aparecem nos romances de Bernardo Carvalho; 2) examinar qual a relação das personagens com o espaço no qual estão inseridas e como se dá a percepção e a representação de alguns desses espaços em diferentes contextos e momentos da narrativa do escritor; 3) averiguar como os mesmos espaços são percebidos, vivenciados e, conseqüentemente, representados por diferentes personagens e diferentes pontos de vista assumidos pelos narradores ao longo dos romances; 4) procurar evidenciar, sempre que possível, como a condição de viajante das personagens influi no modo como elas percebem o espaço e depois o representam e, ainda, como essa condição de sujeitos em trânsito confere um profundo sentimento de solidão a essas personagens, que parecem estar quase sempre à deriva em relação ao espaço e às suas subjetividades.

Para melhor tratarmos de cada um desses objetivos, bem como para sistematizar as discussões por nós apresentadas e discutidas neste trabalho, optamos por dividir este estudo em dois capítulos.

O primeiro capítulo desta tese, “As representações do espaço e outras estratégias narrativas em *Mongólia*”, está estruturada em quarto

subcapítulos: “Viagens como ponto de partida”; “Alguns diários e um projeto de ser escritor”; “Uma questão de nomes” e “Os espaços da Mongólia vistos através das lentes de *Buruu nomton* e pelo olhar do Ocidental”. Ao longo de cada uma dessas partes, e procurando nunca perder de vista os objetivos mais gerais deste trabalho, buscamos apresentar e desenvolver alguns outros aspectos que julgamos necessários para a compreensão não apenas de questões relacionadas à espacialidade no romance, como também de certos elementos que estão em sincronia com os aspectos mais amplos da construção do romance *Mongólia*.

O segundo capítulo desta tese, “As representações do espaço e outras estratégias narrativas em *O sol se põe em São Paulo*, está dividida em três subcapítulos: “Um prisioneiro/escritor na Liberdade”; “Uma casa na Liberdade” e “Uns dramas e um filme no meio do romance”. Durante a análise desse romance, procuramos também não deixar de lado os objetivos mais gerais que orientam este estudo: as representações da espacialidade e as estratégias de construção da narrativa do romance em estudo. Ao longo dessa parte, procuramos estabelecer algumas relações entre o ‘espaço da casa’ da personagem Setsuko e a maneira como as várias histórias contadas e recontadas, ao longo da trama romanesca, se encadeiam e se ‘espelham’ na ‘imagem arquitetural da casa’. Além disso – aproveitando as muitas referências intertextuais que Bernardo Carvalho incorpora no romance de 2007 –, recorreremos a algumas obras da artista plástica inglesa Rachel Whiteread, para tratar do que chamamos de ‘o avesso das coisas’ em nossa análise, a alguns textos clássicos da literatura

japonesa, dentre os quais destacamos a peça de Bunraku *Os amantes suicidas em Amijima*, de Chikamatsu Monzaemon, para tratar das personagens do romance que, na trama de *O sol se põe em São Paulo*, mais parecem ‘atores’, atuando ou ‘fingindo’ atuar em uma grande ‘farsa’, e ao filme *Dolls* (2002), de Takeshi Kitano, no qual o cineasta japonês faz uma clara homenagem ao já referido mestre do teatro nipônico. Ressaltamos ainda que muitos dos espaços representados no filme de Takeshi Kitano, assim como algumas das estratégias narrativas utilizadas pelo diretor na composição de *Dolls*, encontram ecos no romance de 2007 de Bernardo Carvalho.

## 2. As Representações do Espaço e Outras Estratégias Narrativas em *Mongólia*

E para completar, diz uma das personagens, “na Mongólia, lugares diferentes têm o mesmo nome, como se o próprio terreno fosse movediço”.

Bernardo Carvalho  
*Mongólia*

### 2.1. Viagens como ponto de partida

Todo relato é um relato de viagem – uma prática do espaço.

Michel de Certeau  
*A invenção do cotidiano*

O sétimo romance de Bernardo Carvalho, *Mongólia*, foi uma encomenda da editora Cotovia em parceria com a fundação Oriente, de Portugal. Uma das obrigações das instituições parceiras era conceder uma bolsa de criação literária que possibilitasse a um escritor<sup>17</sup> de língua portuguesa empreender uma viagem, por três meses, para um país do Oriente, de livre de escolha do escritor. Após o regresso, ele deveria escrever um romance acerca da experiência vivida ao longo da viagem. Tal romance seria publicado pela editora Cotovia com o apoio da Fundação Oriente e integraria uma coleção organizada pela referida editora.

Conforme esclarece o crítico Belém Barbosa, em “A gente só enxerga o que está preparado para ver”,

---

<sup>17</sup> Bernardo Carvalho foi o único escritor brasileiro a ganhar a referida bolsa. Depois dele, a bolsa passou a ser atribuída apenas a escritores portugueses.

Bernardo Carvalho escolheu a Mongólia, por causa da sua predileção por desertos. Durante dois meses percorreu cinco mil quilômetros pelo interior da Mongólia. Levava a ideia de que não queria escrever um *diário de viagem*, mas *um romance*. Contudo não desperdiçou a oportunidade de ir recolhendo as suas impressões da viagem, que posteriormente aproveitou para base de *dois diários ficcionais* que vão sendo expostos ao longo do livro. (*Nova cultura*, 2004, itálico nosso)

De fato, os aspectos apontados por Belém Barbosa podem ser verificados em *Mongólia*, uma vez que, ao avançarmos na leitura do romance, publicado em 2003, é impossível não nos lembrarmos das muitas referências a viagens que permeiam vários textos representativos da Literatura Ocidental.

O tema da viagem sempre esteve presente no contexto literário. Da Antiguidade Clássica até a atualidade, esse tema sempre exerceu fascínio em poetas, escritores viajantes, dramaturgos, cronistas e romancistas. Desde as epopéias de Homero, dos séculos IX ou VIII a.C., do teatro de Sófocles, do século V a.C, da epopéia latina de Virgílio, do século I a.C, passando pelas Novelas de Cavalaria, de tradição medieval, e pelos relatos dos viajantes, após o Renascimento, a viagem constituiu o motivo de muitas das histórias representadas nesses escritos.

As várias peripécias vivenciadas por Ulisses, ou Odisseu, passam-se durante a sua viagem de retorno a Ítaca, sua cidade natal. O drama de Édipo tem início com sua viagem a Delfos, para consultar o oráculo no templo de Apolo, depois de ser insultado e ter sua origem questionada. Em Virgílio, acompanhamos o destino errante de Eneias em suas muitas viagens, desde o Mediterrâneo até a Península Ibérica. Nas Novelas de

Cavalaria, as viagens dos cavaleiros em busca do Graal ou com o objetivo de expansão da tradição cristã ilustram as várias narrativas dessa tradição. Figuras como as de Lancelot du Lac, Boors de Gaunes, Galvão, Perceval e Galaaz ilustram tais narrativas como viajantes e modelos da mais apurada manifestação do código medieval e cavalheiresco.

No século XVI, auge do Mercantilismo, os relatos de viagem, especialmente os de caráter mais cronístico, ligam-se, sobretudo, às empresas relacionadas à expansão dos domínios territoriais. Como exemplos dessa literatura, podemos citar os textos de Pero Vaz de Caminha, Gabriel Soares de Souza, Hans Staden e outros. Tais escritos estão centrados, quase sempre, em experiências vivenciadas por esses viajantes ao longo das muitas expedições ultramarinas empreendidas pelos europeus. Ainda desse período, destacamos o poema épico *Os Lusíadas*, de Luis Vaz de Camões. Nessa epopéia, na qual o tema da viagem também está representado, o escritor relata a descoberta do caminho marítimo para a Índia feita por Vasco da Gama.

No século XIX, a viagem também aparece como elemento importante em muitos escritos. Dois deles suscitaram em nós maior interesse quando de nossa leitura e análise de *Mongólia*. O primeiro, *How I Found Livingstone*, publicado em 1872, é um relato jornalístico de Henry Morton Stanley. Em 1869, então jornalista do *New York Herald*, Stanley recebe do filho do fundador do jornal a missão de encontrar na África o missionário e explorador de marfim desaparecido, David Livingstone. A viagem de Stanley pelo coração da África o leva a percorrer grande parte da extensão

do rio Gongo até encontrar o desaparecido. Tal missão é relatada em *How I Found Livingstone*.

O segundo, *Heart of Darkness*, publicado em livro em 1902, é o famoso romance de Joseph Conrad, cuja estrutura é a da história dentro da história, também conhecida como narrativa em moldura. Nela, o narrador introduz a personagem Charles Marlow, contratado por uma companhia belga para ser o capitão de um barco que transportava marfim no rio Congo.

Tempos depois, no presente da narrativa, num barco atracado em um estuário do Tâmis, sob uma atmosfera densa e opressiva ao cair de uma tarde em Londres, Marlow conta suas aventuras de capitão aos seus atuais companheiros de barco e, entre elas, a missão que recebeu de quem o contratara: encontrar e trazer 'à civilização' Kurtz, famoso e rico comerciante de marfim, que havia desaparecido na África. A história contada por Marlow revela a personalidade egoísta e rebelde do funcionário de outra expedição que decidira ficar com o marfim extraído ao invés de entregá-lo, como era sua obrigação, à Companhia para a qual trabalhara.

Em *Mongólia*, a viagem também aparece como tema ou motivo do romance. Nele, duas são as personagens que se deslocam de um país a outro: o fotógrafo brasileiro que sai do Brasil em direção à Mongólia e o diplomata brasileiro que parte de Pequim também em direção ao país asiático. As duas personagens ainda empreendem viagens, com finalidades diferentes, pelo interior da Mongólia.

A partir desse detalhe, podemos afirmar que, no romance de Bernardo Carvalho, tais viagens constituem o ‘ponto de partida’, a mola propulsora que desencadeia o desenvolvimento da trama romanesca. Isso porque é a partir dos diários de viagem, escritos pelo fotógrafo, e por uma carta-diário, escrita pelo diplomata, que o narrador decide contar sua história e a das outras personagens envolvidas na ação do livro.

O objetivo do narrador, além de escrever um romance, aparentemente o mesmo que estamos lendo, é tentar entender algo que, à época dos acontecimentos narrados, não soubera compreender. Assim, ao relatar a história, a partir da leitura que faz dos diários deixados pelo fotógrafo e pelo diplomata, acaba também lembrando fatos de sua carreira, considerada medíocre por ele, na diplomacia brasileira.

Se pensarmos no romance de Bernardo Carvalho como um livro motivado somente pelas viagens das duas personagens e pela necessidade de o embaixador aposentado contar uma história a partir dos relatos deixados pelos viajantes, corremos o risco de reduzir *Mongólia* a um simples relato de viagem. Contudo, enxergar no romance do escritor carioca somente as características de relato ou diário de viagem, seria reduzir em muito as qualidades da narrativa minuciosamente elaborada por ele. Entretanto, não podemos menosprezar, nem tampouco eliminar, a importância que o tema da viagem desempenha em *Mongólia*.

No que se refere aos textos que têm como tema principal a viagem, Fernando Cristovão comenta:

pensar em Literatura de Viagens é, antes de mais, admitir que há um conjunto de textos que à viagem foram buscar temas, motivos e formas que, na sua globalidade, se identificam como um conjunto autônomo, distinto de outros conjuntos textuais. (CRISTOVÃO, 2002, p.15)

De acordo com essas considerações, podemos supor que tanto os relatos de Henry Morton Stanley e o romance de Joseph Conrad, bem como a obra de Bernardo Carvalho, seriam representativos desse conjunto. Tal suposição se ancoraria no fato de que os textos citados buscam sua motivação inicial, como ficou exposto, na viagem.

Ainda procurando definir o que seria, a seu ver, a Literatura de Viagens, Fernando Cristovão complementa os argumentos já citados. De acordo com o crítico português, por

Literatura de Viagens entendemos o subgênero literário que se mantém vivo do século XV ao final do século XIX, cujos textos, de caráter compósito, entrecruzam Literatura com História e Antropologia, indo buscar à viagem real ou imaginária (por mar, terra e ar) temas, motivos e formas. E não só a viagem enquanto deslocação, percurso mais ou menos longo, também ao que, por ocasião da viagem pareceu digno de registro: a descrição da terra, fauna, flora, minerais, usos, costumes, crenças e formas de organização dos povos, comércios, organização militar, ciências e artes, bem como os seus enquadramentos antropológicos, históricos e sociais, segundo uma mentalidade predominantemente renascentista, moderna e cristã. (CRISTOVÃO, 2002, p. 35)

Embora pareça adequada, essa visão de Literatura de Viagens está muito relacionada a uma concepção clássica do que Fernando Cristovão entende como sendo um “subgênero literário”. O pesquisador, quando elabora sua definição, parece levar em conta principalmente os textos datados do século XV ao final do século XIX, e que foram produzidos,

sobretudo a partir de situações de contato entre povos e etnias. Destacamos que, em muitos desses casos, as viagens tinham como motivação a exploração de territórios e a dominação de nativos e de suas respectivas manifestações culturais. Para ilustrar, podemos lembrar os textos produzidos pelos cronistas e escrivães quando do ‘achamento’ das terras brasileiras.

Contudo, mesmo que a definição de Fernando Cristovão pareça demasiado redutora, uma vez que estabelece um recorte temporal muito preciso, o pesquisador elenca uma série de características comuns a esse tipo de literatura que aparece presente, a nosso ver, tanto nos textos do período por ele assinalado, como também em outros textos de diferentes épocas. Muitos deles, publicados no final do século XIX e mesmo no século XX, são considerados pela crítica especializada como textos representativos da Literatura de Viagens. É o caso, como demonstramos, das obras anteriormente citadas: os relatos de viagem de Henry Morton Stanley e o romance de Joseph Conrad, por exemplo.

A partir dessas considerações, podemos inferir que um dos elementos determinantes para afirmarmos se uma obra é ou não representativa da Literatura de Viagens seria averiguar, no contexto da obra em análise, a intenção do autor do texto em empreender a viagem que resultará na obra a ser publicada, no caso dos relatos jornalísticos, ou a intenção da(s) personagem(s) da narrativa, quando se trata de um texto de caráter ficcional. De qualquer modo, ao propormos tal possibilidade de classificação, poderemos estar incorrendo no risco de sermos demasiado

redutores ou ainda, de uma forma ou de outra, estarmos correndo o risco de cair em um embuste criado pelo autor e/ou narrador de inúmeros textos representativos da Literatura de Viagens.

Se partirmos do pressuposto de Fernando Cristovão de que a Literatura de Viagem está circunscrita ao período citado por ele, do século XV ao final do século XIX, uma vez que, com o advento das viagens de turismo, os sujeitos não mais precisariam ler essas aventuras, pois agora lhes seria facultada a oportunidade de empreendê-las – bastando para isso adquirir um pacote turístico ou comprar um bilhete de avião –, grande parte das narrativas de viagem publicadas ao longo do século XX e na primeira década do século XXI não poderiam ser lidas como textos representativos daquilo que o crítico estabelece como um “subgênero literário” de uma determinada época.

No artigo “Viagens e viajantes: uma literatura de viagens contemporânea”, Luís Antônio Cantatori Romano estabelece as diferenças entre o viajante tradicional e o viajante de turismo. Segundo ele,

a intenção [do viajante] passa a distinguir o turismo da viagem tradicional. O viajante tradicional se deslocava, principalmente, por necessidade, em função de atividades de Estado, comerciais ou de crenças religiosas. O turista coloca, em primeiro lugar, motivações pessoais, a viagem como aventura, distinção social ou lazer torna-se um fim em si mesmo; é sua vontade e curiosidade que o motivará a percorrer os caminhos. (2013, p. 34)

Em *Mongólia*, nenhuma das viagens empreendidas é motivada por um fim em si mesma, ou seja, há um sentido e uma razão que as

justificam. Portanto, as personagens viajantes não são simples turistas. A viagem do fotógrafo desaparecido fora motivada por uma encomenda: “tinha sido contratado por uma revista de turismo no Brasil para atravessar a Mongólia de norte sul” (*Mongólia*, p. 33) e lá fotografar paisagens e costumes “exóticos” para que mais tarde despertassem a curiosidade e o desejo de viajar em turistas ávidos por descobrir lugares e povos que viviam, por assim dizer, ‘à margem da civilização’. Todavia, o que era para ser uma viagem de fins profissionais, acaba por se transformar em uma viagem de motivação pessoal ou místico-religiosa, como veremos mais adiante neste trabalho.

As razões que levaram o fotógrafo a uma nova viagem, agora em direção aos Montes Altai, são em princípio desconhecidas por todos, inclusive pelo diplomata que recebe a missão de encontrá-lo:

o rapaz tinha ido à Mongólia com a intenção de fazer uma viagem que os guias locais costumam chamar de “clássica”, por ser a mais comum e a mais tradicional. Chegou no início do verão, como a maioria dos turistas, com o intuito de atravessar o país de carro, de norte a sul, aproveitando para fotografar a festa nacional, Naadam – ou “Os jogos” –, comemorada nos dias 11 e 12 de julho, no antigo sítio da capital do Império mongol do século XIII, Karakorum, hoje não mais que um vilarejo ao lado do célebre mosteiro de Erdene Zuu, o maior do país, antes de seguirem para o sul, para o deserto, onde pretendia passar a maior parte do tempo. Ficou quase dois meses no Gobi. (*Mongólia*, p. 36-37, aspas do autor)

É essa “viagem clássica”, para fotografar a paisagem do país e os costumes dos povos locais, que abre a possibilidade para uma nova viagem cuja motivação, até então desconhecida, só irá sendo desvendada, assim mesmo ambigualmente, à medida que avançamos na leitura do romance.

Durante o novo percurso, já com um novo guia de viagem, visto que o anterior, Ganbold, se recusara a fazer com ele o novo trajeto – dada a iminência da chegada do inverno e conseqüentemente o perigo trazido pela nova estação –, é que o fotógrafo desaparece nas montanhas geladas da Mongólia:

do que pudemos entender nas entrelinhas, não tinham certeza nem mesmo de que ele estivesse de fato desaparecido. Podia ser um ato voluntário. Era essa a missão do Ocidental. Não sabíamos mais nada. Tínhamos o telefone do guia, um homem chamado Ganbold que, um ano antes, levava o rapaz da fronteira com a Rússia, no extremo norte, ao deserto de Gobi, no extremo sul da Mongólia, e com quem, ao que tudo indicava, ele havia se desentendido ao voltar para Ulaanbaatar, dois meses antes de partir de novo, em busca ninguém sabia do quê, agora com outro guia e contra todo o bom senso, já que estavam no fim do outono, numa nova viagem, pelo oeste, onde acabou desaparecendo durante uma das muitas nevascas que assolaram o país naquele inverno, um dos mais rigorosos de que já se tivera notícia. (*Mongólia*, p. 35)

É assim que a própria idéia do desaparecimento do rapaz é posta em dúvida. Segundo o narrador, poderia se tratar não de um sumiço, mas talvez de um ato voluntário do fotógrafo de desaparecimento deliberado. Indagações à parte, o fato é que tal sumiço motiva a viagem do diplomata brasileiro à procura do rapaz.

Atendendo ao pedido do pai do desaparecido, um rico empresário, velho e inválido, com influência nos bastidores do poder, o Itamaraty entra no caso. Seguindo ordens expressas de seu superior, o então embaixador do Brasil em Pequim, o diplomata brasileiro é encarregado de viajar à Mongólia em busca do fotógrafo desaparecido fazia meses. Temos

aí a razão que motiva mais uma viagem à *Mongólia*, agora empreendida por outra personagem.

Assim, tal como na narrativa de Conrad, na qual Charles Marlow é encarregado de encontrar o desaparecido Kurtz ou nos relatos de viagem de Stanley, em sua procura por Livingstone, em *Mongólia*, a missão do diplomata é encontrar e, se possível, trazer de volta o fotógrafo desaparecido ao ‘mundo civilizado’.

Podemos concluir afirmando que as viagens do fotógrafo e do diplomata são elementos fundamentais na arquitetura narrativa de *Mongólia*. Elas são o princípio, são o que denominamos de o ‘ponto de partida’ do romance.

## 2.2. Alguns diários e um projeto de ser escritor

A literatura quem faz são os outros.

Bernardo Carvalho  
*Mongólia*

Depois do ponto de partida, impõem-se caminhos, e os viajantes seguem seus rumos, deixando, por onde passam, marcas, pegadas, rastros. Em *Mongólia*, tanto o rapaz desaparecido, quanto o diplomata deixam registrados por escrito certos acontecimentos das viagens que fizeram.

O fotógrafo relata suas impressões, ao longo do percurso que faz pelos confins do país asiático, em duas cadernetas Moleskine, enquanto o diplomata registra o cotidiano de sua missão em uma longa carta-diário

endereçada à esposa, que ficara no Brasil, antes mesmo de ele partir em missão para a China.

Ao longo do romance, na medida em que ‘convém’ ao narrador<sup>18</sup>, o leitor tem acesso a alguns fragmentos dos dois diários escritos pelo fotógrafo. No primeiro, ele relata a sua viagem de Khövsgöl, cidade ao norte da Mongólia, até Dalanzadgad, no extremo sul. Esse primeiro trajeto é feito pelo rapaz com a ajuda do guia Ganbold. Já no segundo diário, incompleto devido ao seu desaparecimento nas montanhas geladas, o rapaz relata sua viagem pelos Montes Altai agora com a ajuda de outro guia, Purevbaatar.

Além dos dois diários do fotógrafo, temos ainda os fragmentos da carta-diário escrita pelo diplomata. O acesso do leitor a esse registro escrito também é ‘controlado’ pelo narrador, que ora diz transcrevê-lo, ora o parafraseia. O texto, escrito na forma de uma longa carta endereçada à mulher, conforme esclarece o narrador, relata o percurso do diplomata em busca do desaparecido, desde a cidade de Altai, mais a oeste da Mongólia, até a cidade de Ölgii, extremo oeste do país.

Esses ‘documentos ficcionais’ são as pegadas, as marcas, os rastros, as peças inacabadas de um *puzzle* deixadas pelos personagens. O leitor segue esses vestígios e vai tentando montar as peças, sendo

---

<sup>18</sup> Isso equivale a dizer que o narrador, de posse dos dois diários do fotógrafo e da carta-diário do diplomata, manipula deliberadamente as informações deixadas pelas duas personagens. Não é o discurso do fotógrafo, nem o do diplomata que predomina no romance, mas sim o do narrador que, ao se apropriar de tais discursos, utiliza-os como, quando e da maneira que julga mais conveniente, de modo a atender suas intenções e propósitos.

‘confundido’ pelo narrador, que se empenha em manipulá-las e embaralhá-las o tempo todo ao longo da narrativa.

Nesse jogo, o leitor procura o ‘manual de instruções’ do *puzzle* para facilitar sua tarefa; procura ainda ‘lanternas’ que iluminem os caminhos, permitindo um exame mais detalhado dos vestígios deixados. O narrador joga muito bem. Daí as qualidades do romance, por isso o leitor ou estudioso precisa estar ciente de que está diante de instruções e pistas que quase sempre mais atrapalham que ajudam. Nesse sentido, em um primeiro momento, é meio impossível fazer afirmativas contundentes acerca dos motivos que levaram o fotógrafo a desistir de retornar ao Brasil e empreender uma nova expedição pela Mongólia.

As razões que levaram o fotógrafo à sua primeira expedição são claras, conforme já demonstramos. Entretanto, os motivos que justificam a segunda viagem são bastante imprecisos e ambíguos. O próprio guia, que o acompanhara em seu primeiro percurso, afirma desconhecê-los:

“ele estava muito irritado comigo [Ganbold], porque me recusei a levá-lo para o oeste. Já estava na Mongólia fazia três meses. O visto ia vencer. Além disso, o dinheiro dele tinha acabado, e ele precisava esperar que mandassem mais do Brasil. Até que o dinheiro chegasse, já não seria uma boa época para nos aventurarmos por lá. Era o tempo de prepararmos toda a expedição, e já estaria nevando. As pistas podiam ficar bloqueadas de uma hora para outra. *Foi uma decisão repentina dele, que eu não conseguia entender.* O percurso que ele queria fazer era uma loucura naquela época do ano. Os lugares por onde ele queria passar ficariam logo inacessíveis. Eu não podia imaginar que ele não tivesse embarcado naquela tarde, até descobrir que estava a caminho do oeste com Purevbaatar”. (*Mongólia*, p. 47-49, aspas do autor<sup>19</sup>, itálico nosso)

---

<sup>19</sup> As aspas, nesse fragmento, servem para marcar o discurso direto da personagem Ganbold. Em todo o romance, Bernardo Carvalho utiliza aspas para marcar a fala direta das personagens. Nessas situações narrativas, o narrador em primeira pessoa, detentor da voz narrativa, sai de cena e cede a voz à personagem.

Contudo, conforme avançamos na leitura, começam a surgir pistas, falsas ou não, que parecem esclarecer as razões que teriam levado o fotógrafo a empreender a nova viagem em direção às montanhas geladas a oeste da Mongólia. O novo projeto, além de tudo, configurava-se como uma empreitada perigosa, dada a iminência da chegada do inverno, que colocaria em risco a vida não só do rapaz como também do guia que aceitasse acompanhá-lo.

Mapeemos algumas das hipóteses que parecem justificar a segunda expedição do fotógrafo. Tais proposições estão ligadas entre si por elementos comuns e que se combinam: a deusa vermelha e o encontro com Purevbaatar, para vermos o que o narrador chama de “coincidências”.

Logo que chega à Mongólia, o fotógrafo, acompanhado do guia Ganbold, visita alguns ‘lugares turísticos’ da capital do país. É no Museu de Belas-Artes que vê pela primeira vez um quadro com a imagem da deusa vermelha.

Na ocasião, Ganbold o deixa no museu e vai resolver outras coisas. Ele é guiado então por uma “senhora muito viva”<sup>20</sup> que, de acordo com o que escreve no diário, “não para de falar” e “mal fala inglês” (*Mongólia*, p. 68). Durante a visita, ele parece um pouco irritado com o falatório incompreensível da guia e visivelmente demonstra seu desinteresse pelas peças, em sua maioria de caráter religioso, do museu. Dando

---

<sup>20</sup> Ao longo do romance, Bernardo Carvalho utiliza três tipos gráficos diferentes para grafar o discurso das personagens, a saber: o fotógrafo desaparecido e o diplomata em missão. Assim, sempre que o narrador transcreve, no decorrer do seu relato, trechos dos registros escritos pelas duas personagens, eles aparecem grafados com tipos gráficos específicos. Nas citações de trechos de *Mongólia*, no decorrer deste trabalho, optamos por manter essa convenção. As citações em fonte Georgia, tipo redondo, referem-se ao discurso do narrador, as em fonte Arial ao discurso do fotógrafo desaparecido e as em Georgia, tipo itálico, ao discurso do diplomata.

prosseguimento à visita, a guia dirige-se com o rapaz para o primeiro andar do prédio e

ao abrir uma sala reservada às pinturas religiosas, segue direto para um quadro ao fundo, em que se vê a deusa vermelha, cujo nome eu não compreendo, e começa a contar uma lenda cheia de detalhes que seu inglês não pode expressar, o que torna o relato mais exautivo e tortuoso, [...] tomando desvios que parecem intermináveis. [...] Leva horas nos detalhes, como uma criança. É mais que um suplício. [...] A figura no quadro é perturbadora, uma espécie de demônio feminino que bebe o sangue derramado de um crânio. No final do relato, que dura quase meia hora, ela me pergunta se acredito em alguma coisa. Já estou exausto, com a cabeça distante. Levo uns segundos para ouvir o que ela está me perguntando, mas antes de poder responder, ela mesma se adianta e diz: “Pois eu acredito em tudo”, sempre sorrindo. Diz que adora acreditar. (*Mongólia*, p. 68-69)

Durante uma visita aos templos de Erdene Zuu, em Karakorum, cidade no centro-leste da Mongólia, o fotógrafo vê, pela segunda vez, a imagem da deusa vermelha. “Curiosamente”, para utilizar o mesmo vocábulo usado pelo narrador, é nesse mesmo dia e local que o fotógrafo conhece Purevbaatar. Na ocasião, o guia mongol acompanhava duas turistas americanas que visitavam o mosteiro:

ando ao longo do muro, à procura do melhor ângulo. Um guia mongol, que acompanha duas americanas – uma gorda e baixa, a outra magra e alta, ambas com cerca de cinquenta anos –, se aproxima de mim enquanto as duas tiram fotografias do mosteiro e se apresenta. [...] Ele quer saber o meu interesse por aquela pintura. Eu lhe falo da guia no museu de UB, que, entre centenas de obras, escolheu justo aquela para discorrer por quase meia hora sobre a representação da deusa vermelha. Digo que acredito nas *coincidências*. E agora, ainda por cima, eu acabava de descobrir que a tal deusa era guardiã do Tantra. [...] [Diz que nunca] ouviu falar do Tantra, o que é incrível. Não sei se está falando sério. Pergunto o que significa a pedra fálica esculpida pelos lamas na saída de Karakorum, apontada para uma fenda natural no morro, que lembra uma vagina. Ele diz que os lamas esculpiram a pedra para aplacar o desejo dos jovens monges pelas moças da cidade. Me parece ambíguo. Aplacar ou excitar? Vejo sexo por todos os lados. [...] Mas é como se ninguém estivesse vendo nada. [...] ele

sai sem me responder. Antes de ir, ainda me estende um cartão e diz que, se algum dia eu voltar à Mongólia, posso contar com ele. Não me parece um sujeito confiável. Deve ser mais um oportunista. (*Mongólia*, 2003, p. 60-61, itálico nosso)

Por fim, um dia antes de seu regresso ao Brasil, e por insistência de Ganbold, visita o templo e o mosteiro de um grupo de monjas budistas em Ulaanbaatar. Para sua surpresa, “coincidência” ou não, vê pela terceira vez a imagem da deusa:

fico paralisado por uns instantes, perplexo diante do altar. Não acredito no que estou vendo. Saio para chamá-lo [Ganbold]. Não podemos ir embora. Tenho que falar com as monjas. No altar, há uma única estátua. É a deusa vermelha que bebe sangue de um crânio em forma de cuia. É a mesma que vi no museu de Belas-Artes e em Erdene Zuu. Naro Hajodma é Narkhajidima ou Narkhajid. E esse é o seu templo. (*Mongólia*, p. 67)

Nesse mesmo dia, depois de tentar falar em vão com várias monjas no mosteiro e indagar sobre a deusa e os cultos a ela dedicados, ele sai dali

furioso com o culto da ignorância, seja lá por medo [herança dos anos quando as seitas budistas foram perseguidas e exterminadas pelos comunistas] ou pelo que for, sob os olhares dissimulados de todas as outras [pessoas] que já nos haviam rejeitado com evasivas e desculpas. [...] Saio esbravejando com Ganbold, que não sabe o que dizer. Também não entende o comportamento das monjas. (*Mongólia*, p. 70)

Quando já estavam do lado de fora do mosteiro, o fotógrafo, tentando conter sua raiva e frustração, percebe a ausência do guia ao seu lado e, virando-se para trás, percebe que alguém os chama. Trata-se de “uma monja gorda, de óculos redondos, com aro de metal, e cabeça raspada, uma figura andrógina que vem correndo em [sua] direção” (*Mongólia*, p. 70).

A monja conta para eles uma história estranha sobre a fuga de um grande lama, perseguido pelos comunistas, que é guiado por uma jovem monja e conduzido por ela em direção a “um caminho secreto pelos montes Altai, [e que o levaria] até a China” (*Mongólia*, p. 71).

Depois de apresentadas as proposições, podemos perscrutá-las em busca de algumas respostas. Antes, porém, uma pequena digressão faz-se necessária para esclarecermos outros pontos ‘curiosos’. Antes de conhecer Purevbaatar – conversar com ele, dizer que acredita em coincidências e ver sexo em todos os lugares –, de visitar o templo e o mosteiro das monjas budistas em Ulaanbaatar e de ouvir a história da monja careca, o fotógrafo estava decidido a regressar ao Brasil. Relata-nos o narrador acerca do fato:

estava de volta a Ulaanbaatar, depois da viagem com Ganbold, que o levava de Khövsgöl ao deserto de Gobi. Eram, em princípio, os seus últimos dias na Mongólia, e *nada indicava que pretendesse ficar ou estender a sua permanência*. [...] 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. (*Mongólia*, p. 66, *itálico nosso*)

Ora, se parece não haver mais dúvidas, poderemos enfim chegar a uma conclusão. As razões que levaram o fotógrafo a empreender sua segunda viagem estão mesmo relacionadas à sequência de coincidências que o leva repetidamente a defrontar-se com a imagem da deusa vermelha. Nesse ponto, uma nova questão desperta-nos a curiosidade:

quais os objetivos do fotógrafo em querer partir imediatamente em direção aos montes Altai?

Voltemos às “coincidências”. Como afirmamos, é somente depois de conhecer Purevbaatar e depois de ouvir o relato da monja que o rapaz ‘desperta’ para a necessidade de uma busca obstinada e cega, que, aos olhos de Ganbold, não o levaria a ‘lugar nenhum’. Conforme evidencia o narrador, o fotógrafo “estava obcecado pela idéia de descobrir e fotografar *o lugar exato* em que [um] velho lama teria visto o Antibuda, em 1937, enquanto fugia dos comunistas. Achava que podia fazer um livro com uma série de fotos de paisagens” (*Mongólia*, 2003, p. 96, *itálico nosso*). Eis aí os objetivos que justificariam, por assim dizer, a viagem.

Entretanto, vão surgindo mais pistas, indícios, pegadas e não podemos deixá-las de lado. O leitor agora está não somente diante de um *puzzle*, mas também de um labirinto<sup>21</sup> e de uma espiral. O labirinto o sufoca, pois o coloca diante de diversos caminhos. Todavia, as muitas opções parecem não conduzir efetivamente a lugar nenhum. A espiral cria nele a ilusão de que está caminhando em círculos, pois as muitas proposições que se repetem são contadas e recontadas sob diferentes pontos de vista. À medida que caminha na direção do centro da espiral, parece se distanciar dele mais ainda.

---

<sup>21</sup> Para um estudo mais detalhado do tema do labirinto, remetemos o leitor ao texto “A metáfora do labirinto: pesquisas interdisciplinares”, de Roland Barthes. In: \_\_\_\_\_. *A preparação do romance: I – Da vida à obra*. Trad. Leyla Perrone-Moisés. São Paulo: Martins Fontes, 2005, p. 227-258.

No romance, a imagem do labirinto e da espiral não são, de modo algum, uma surpresa para o leitor. Elas são, antes de tudo, uma espécie de aviso ou alerta para ele. Não é de balde que a epígrafe que abre o romance seja um fragmento da narrativa “Uma mensagem do imperador”, de Franz Kafka:

*... 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... (Mongólia, p. 5, itálico como no original)*

A epígrafe funciona como uma espécie de antecipação do que o leitor encontrará pela frente. O leitor de *Mongólia* precisa ter consciência de que não deve se comportar como um leitor de romances de moldes mais tradicionais. Ele precisa estar consciente de que não está pisando em um terreno firme. Seus pés, ao contrário, apoiam-se sobre areia fina e por vezes movediça. Afinal, não é na Mongólia que encontramos um dos maiores desertos do planeta, o de Gobi?

Ao mapearmos algumas das hipóteses que justificariam a segunda expedição do fotógrafo, afirmamos que tais proposições aventadas estavam ligadas entre si por elementos comuns e que se combinavam: a deusa vermelha e o encontro com Purevbaatar. No que diz respeito à Narkhajid, as proposições apresentadas já nos conduziram a uma conclusão. E quanto a Purevbaatar? Qual o seu papel na decisão do

fotógrafo em permanecer na Mongólia e insistir em uma expedição aos montes Altai? A esse respeito, os indícios, as marcas e as pegadas deixadas pelas personagens parecem ainda menos perceptíveis.

Vejam os outros ‘curiosidades’ que julgamos importante ressaltar. Ela diz respeito a um evidente contraste que se estabelece quando da caracterização da personagem Purevbaatar ao longo do romance. Nele, a personagem é apresentada sob diversos pontos de vista. Como vimos, na visão do fotógrafo ele parece ser um sujeito não confiável, mais um desses oportunistas que vivem da exploração dos turistas que guia. Todavia, nas palavras do narrador, que somente o conhece pelo que falam dele, nos diários e na carta-diário, o fotógrafo e o diplomata, Purevbaatar é apresentado de maneira muito mais, por assim dizer, ‘intrigante’.

Segundo o narrador, Purevbaatar era um sujeito “um pouco mais alto do que Ganbold e, embora também não fosse gordo, era bem mais forte. Tinha um ar jovial” (*Mongólia*, p. 54). Ainda segundo sua descrição, o jovem guia

tinha [uma] franja [que] volta e meia lhe caía nos olhos. Seu rosto era redondo, com uma expressão simpática. Pelo menos à primeira vista. Era um homem bonito e, ao que tudo indicava, um sedutor. Nasceu numa quinta-feira, daí o nome, que significava “herói de quinta-feira”. Estudou em Londres. Falava inglês bem melhor que do que Ganbold. (*Mongólia*, 2003, p. 54, aspas do autor)

As diferenças físicas, intelectuais e comportamentais entre Ganbold e Purevbaatar são evidentes. O primeiro, tal como o descreve o narrador,

era um homem de no máximo trinta anos, com um aspecto frágil e ressabiado. Era baixo, tinha orelhas de abano, usava óculos e o cabelo à escovinha, o contrário da imagem do mongol forte e parrudo que se vê em cartões-postais, todo paramentado para a luta, o esporte nacional. Tinha uma expressão desconfiada. [...] Não gostava de falar, pelo menos com desconhecidos. (*Mongólia*, p. 35)

Ao contrário de Ganbold, Purevbaatar se aproxima muito mais da imagem, construída pelo senso comum, “do mongol forte e parrudo que se vê em cartões-postais, todo paramentado para a luta” (*Mongólia*, p. 35).

Nesse ponto, o narrador contribui mais ainda para anuviar tais indícios, dotando de muita ambigüidade as considerações que faz a esse respeito. Esse aspecto será mais detidamente analisado no próximo subcapítulo deste estudo, uma vez que as pistas que podem nos levar a uma suposta elucidação do enigma estão ligadas à maneira como o fotógrafo passa a ser nomeado pelo motorista e por Purevbaatar ao longo de sua viagem em direção aos montes Altai.

Dito isso, antes de nos enveredarmos por caminhos ‘pouco claros’ e que talvez nos conduzam a possíveis respostas a essas questões, voltemos ao título deste subcapítulo. Concentremo-nos doravante na idéia que aparece após a conjunção coordenativa aditiva “e”: “um projeto de ser escritor”.

*Mongólia* é dividido em três partes: “Pequim – Ulaanbaatar”; “Os Montes Altai” e “Rio de Janeiro”, respectivamente. Na primeira parte, o narrador apresenta as situações que o levaram a contar a história da viagem do diplomata à procura do fotógrafo desaparecido. A notícia do assassinato do colega de Itamaraty, durante um tiroteio entre a polícia e

os sequestradores do filho, no Rio de Janeiro, seis anos após os acontecimentos que se desenrolaram na Mongólia, faz com que o diplomata aposentado se lembre de antigos papéis deixados pelo colega na embaixada em Pequim. Os documentos foram esquecidos – ou deixados de propósito, como se questiona o narrador – pelo colega logo depois de seu retorno à Pequim, quando sua missão na Mongólia já havia sido cumprida.

Abalado com a notícia da morte do colega, o embaixador aposentado vai em busca dos documentos que à época não chegara a ler. Por conta de sua aposentadoria, mandara transportar seus arquivos de Pequim para o apartamento no Rio de Janeiro, cidade que, conforme suas palavras, “escolhera para morrer”:

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 e retomar as funções de vice-cônsul, não por muito tempo. 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 ordens ou deixar de dizer o que pensava por respeito à hierarquia. Tinha escolhido a profissão errada. [...] Fui até a despensa do apartamento, onde, no lugar de provisões, mantenho amontoados os arquivos mortos e as tralhas inúteis que me sobraram de tantas viagens e mudanças, e passei horas à procura da pasta em que devia ter metido aqueles papéis, que encontrara por acaso entre as minhas coisas na embaixada, quando arrumava as malas antes de deixar Pequim, há quatro anos. Também não sei o quanto de inconsciência houve no fato de ter esquecido de lhe devolver a pasta ao chegar ao Brasil. Nunca o procurei. [...] Achei-os no final da tarde, depois de horas abrindo caixas empoeiradas. Ainda estavam na mesma pasta verde-clara em cuja capa eu tinha escrito o nome dele. 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 história se esclareceu aos meus olhos. (*Mongólia*, p. 11-14)

Percebemos, nesse excerto, a presença de um narrador-personagem. Ele narra os acontecimentos em primeira pessoa, como demonstra a utilização do pronome pessoal do caso reto *eu* e dos verbos flexionados na primeira pessoa do singular. Nesse fragmento, e em diversas outras passagens do romance, é um narrador em primeira pessoa – o embaixador aposentado –, quem detém a voz e a perspectiva narrativa. Contudo, como veremos, a voz e perspectiva dele não serão as únicas a perpassarem a narrativa. A consciência de que agira mal com o colega, obrigando-o a ir à Mongólia contra a sua vontade, leva o narrador, então, a contar a história.

A partir da leitura da carta-diário escrita pelo diplomata, vice-cônsul em Xangai, ele descobre as razões que fizeram com que o colega recusasse a missão e entende o quanto foi insensível ao obrigá-lo a cumprir suas ordens. Assim, a escrita do romance funciona para ele como uma espécie de justificativa, por meio da qual tenta explicar sua atitude autoritária, além de uma catarse mental que tem o intuito de aliviar sua consciência culpada. A escrita do romance configura-se, ainda, para o embaixador aposentado, como a realização de um desejo frustrado, o de ter sido escritor:

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. 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 evidente falta de vontade e de talento. (*Mongólia*, p. 11, itálico nosso)

Na segunda parte do livro, acompanhamos os rastros do diplomata em busca do desaparecido. Nela, assim como na primeira parte, quase tudo é recriado pelo narrador a partir da leitura dos dois diários e da carta-diário do Ocidental. Utilizando uma estrutura em contraponto, o narrador vai desvendando a trilha do colega em busca do fotógrafo pelo interior da Mongólia, e as razões que levaram ao desaparecimento do rapaz vão, então, sendo esclarecidas pouco a pouco.

Ao longo do texto, o narrador vai montado uma espécie de *puzzle*, por meio do qual procura descobrir ou ‘encobrir’ não apenas as razões que teriam levado o fotógrafo a desaparecer, como também os motivos que levaram o diplomata a recusar, logo depois de ler o dossiê do desaparecido, a missão de viajar para a Mongólia à procura do rapaz.

O narrador, ao elaborar seu discurso, assume atitude semelhante à de um *bricoleur*. Isso porque, ele apropria-se dos outros discursos, tanto o do fotógrafo, quanto o do diplomata, que vai à Mongólia em busca do rapaz, para compor sua narrativa. Conforme explica Zigmunt Bauman, em sua obra *Identidade*, o trabalho com a bricolagem consiste em uma análise, por parte do *bricoleur*, dos meios ou peças das quais dispõem para, com elas, montar, não um objeto definitivo, pronto e bem acabado, mas sim, dentro de uma lógica dos meios e não dos fins, objetos ou imagens possíveis (2005, p. 55).

Esta seria uma perfeita definição para o narrador de *Mongólia*: um sujeito colhendo, aqui e acolá, fragmentos de discursos que, alinhavados ao dele, contribuem para a construção de seu texto, frag-

mentado e cheio de emendas aparentes, que constitui o romance. Em *Mongólia*, uma multiplicidade de vozes e perspectivas se agrupam, conferindo ao texto um caráter plurilinguístico e plurivocal.

Mikhail Bakhtin, em *Questões de literatura e estética*, ao analisar alguns romances, chama a atenção para uma característica inerente a esse tipo de discurso narrativo. Acerca do plurilinguismo no romance, o teórico afirma que:

todas as linguagens do plurilinguismo, qualquer que seja o princípio básico de seu isolamento, são pontos de vista específicos sobre o mundo, formas de sua interpretação verbal, perspectivas específicas objetais, semânticas e axiológicas. Como tais, todas elas podem ser confrontadas, podem servir de complemento mútuo entre si, opõem-se umas às outras e se correspondem dialogicamente. Como tais, elas se encontram e coexistem na consciência das pessoas, e antes de tudo, na consciência criadora do romancista. (2002, p. 98-99)

Desse modo, conforme esclarece Bakhtin, a presença do plurilinguismo no romance é caracterizada pela presença do “discurso de outrem” na “linguagem de outrem”. Assim, o plurilinguismo configura-se num jogo, no qual muitos discursos se mesclam ora confrontando-se, ora complementando-se, para formar, no âmbito da “linguagem de outrem”, um “novo” discurso. Valendo-nos das considerações do teórico citado, podemos afirmar que esse jogo de discursos aparece presente de modo singular no romance em estudo.

Acreditamos ainda que o romance de Bernardo Carvalho possa, por sua vez, ser caracterizado também como um romance de “texto múltiplice”. Em seu ensaio sobre a multiplicidade, na obra *Seis propostas*

para o próximo milênio, Italo Calvino define o que chama “texto múltiplice”, como sendo aquele “que substitui a univocidade de um eu pensante pela multiplicidade de sujeitos, vozes [e] olhares sobre o mundo” (1990, p. 132). Embora Calvino não tenha lido *Mongólia*, podemos afirmar que os argumentos utilizados pelo escritor italiano em muito nos ajudam a compreender os procedimentos narrativos utilizados por Bernardo Carvalho na composição de seu romance.

Antes de analisarmos a terceira e última parte de *Mongólia*, retomaremos algumas das considerações de Yara Frateschi Vieira em seu importante e precursor ensaio, no qual analisa algumas obras de Bernardo Carvalho. Lembremos que a referida crítica reconhece como sendo um dos temas caros à ficção de Bernardo Carvalho “a desconfiança quanto ao lugar da ficção” presente nas narrativas do escritor (2004, p. 195).

Esse aspecto, levantado pela autora, pode ser bem representado em *Mongólia* pelas problematizações propostas por um dos narradores-personagem do romance. Trata-se do embaixador aposentado que, ao assumir a voz narrativa e tomar para si o papel de narrador e escritor, discute e expõe para o leitor fatos relacionados, tanto à escritura do romance, quanto aos procedimentos ligados à composição do discurso de natureza literária. O narrador é bastante enfático quando afirma que a “literatura quem faz são os outros” (*Mongólia*, p. 182).

Tal afirmação só é possível porque ele, embora esteja consciente da escritura do texto, reconhece que isso só foi possível graças aos outros textos: os diários do fotógrafo e a carta-diário do colega. Assim, sua

vontade de ser escritor, adiada por mais de vinte e cinco anos, torna-se uma realidade. Mesmo ele reconhecendo que, “a bem dizer, não [fizera] mais do que transcrever e parafrasear os diários, e a eles acrescentar [sua] opinião” (*Mongólia*, p. 182).

Ainda no que se refere aos constantes questionamentos – relacionados ao *status* da literatura, à “desconfiança quanto ao lugar da ficção” e aos procedimentos do fazer literário – feitos pelo narrador, convém acrescentar ainda que o diplomata escreve, em sua carta-diário, uma série de comentários e juízos críticos acerca do fazer literário e da literatura oriental, mais especificamente da literatura chinesa. A presença, no romance, de personagens-escritores, que refletem sobre os aspectos acima referidos, conferem ao romance de Bernardo Carvalho características metaficcionais e metatextuais. Alguns desses aspectos, como já demonstramos na introdução deste estudo, têm sido muito trabalhados pelos estudiosos e pesquisadores da obra do escritor.

No que diz respeito ao conceito de metaficção, Linda Hutcheon, em *Narcissistic narrative*, esclarece: “[metaficção] é ficção sobre ficção – isto é, ficção que inclui em si mesma um comentário sobre sua própria narrativa e/ou identidade linguística”. Segundo a autora, as narrativas que apresentam características metaficcionais enfatizam muito mais a arte da representação não como um produto criado, pronto e encerrado em si, mas sim como um processo, no qual vários procedimentos são desnudados e problematizados dentro da obra. Linda Hutcheon chama a atenção para aquilo que denomina como um tipo de narrativa “autorefe-

rencial”, ou seja, aquela que coloca em destaque o seu próprio processo de criação, configurando aquilo que a teórica estabelece como “mímese do processo”.

Considerando os aspectos levantados por Hutcheon, poderíamos dizer que *Mongólia* apresenta algumas características metaficcionais. Ao longo do romance, o narrador questiona aspectos relacionados não somente ao seu desejo de se tornar escritor, como também esclarece para o leitor os procedimentos e as circunstâncias a partir das quais o romance que estamos lendo teria sido escrito. Além disso, uma das personagens, o diplomata que vai à Mongólia à procura do fotógrafo, discute em sua carta-diário muitos aspectos relacionados à literatura chinesa:

*[por que] não existe literatura moderna na China? (Ou pelo menos não existe uma produção em prosa moderna consistente e duradoura comparável, por exemplo, com a literatura japonesa ou russa do final do século XIX e da primeira metade do século XX?) Minha tese, [...] é que a própria língua, por ser a única escrita do mundo com base predominantemente visual (o Japão usa uma língua híbrida, em que o visual foi se perdendo na comunicação diária, em nome do auditivo, substituído por um sistema silábico em que o kanji – os ideogramas chineses – tem uso restrito), possui um excesso de metáforas que em essência é inadequado à criação da prosa moderna. Os caracteres são unidades de sentido, morfemas. E o sentido já é excessivamente rebuscado e indireto, eufemístico e metafórico, na sua base prosaica, cotidiana, na combinação de caracteres, nem que seja inconsciente<sup>22</sup>. (Mongólia, p. 24)*

Esse é apenas um dos muitos exemplos em que procedimentos relacionados à literatura são discutidos pela personagem no romance. O diplomata em sua carta-diário faz referência e emite juízos críticos sobre

---

<sup>22</sup> Conferir nota 20, p. 77.

várias obras de escritores chineses como *O sonho do pavilhão vermelho*, de Cao Xueqin (1715-1763); *A verdadeira história de AH Q*, de Lu Xun (1881-1936); *O puxador de riquixá* e *Terra felina*, de Lao She (1899-1966).

Já no que se refere à metatextualidade, Laurent Lepaludier (2003), em *Métatextualité et métafiction*, afirma que um texto apresentará tais características quando o próprio texto demandar uma tomada de consciência crítica de si próprio e de outros textos que estabelecem com ele relações intertextuais. O recurso da metatextualidade, segundo o teórico, demandaria uma maior atenção por parte do leitor sobre o funcionamento do artifício da ficção, sua composição e recepção, bem como de sua participação em sistemas de significação cultural.

A característica metatextual de uma narrativa seria responsável pela ruptura direta entre o conteúdo da obra e a ilusão referencial, criada também pelos procedimentos composicionais e temáticos inerentes à obra em questão. Tal ruptura, por assim dizer, obriga o leitor a se interrogar constantemente sobre os procedimentos narrativos e ao conteúdo temático da obra que tem diante de si. O leitor sai então de uma posição confortável e assume uma posição mais ativa no processo de leitura. Cabe a ele “discutir” com o narrador e as personagens – concordando, discordando, problematizando, indagando e preenchendo possíveis lacunas, intencionalmente deixados no texto –, acerca das idéias e juízos de valor emitidos por eles na obra em questão.

No romance *Mongólia*, o jogo proposto por Bernardo Carvalho, através de seu narrador, que manipula os diferentes níveis discursivos apresentados no texto, tira o leitor de sua zona de conforto durante a leitura dessa narrativa. Assim como o narrador e as personagens do romance, estamos diante de um labirinto criado pelos diversos discursos que se cruzam e entrecruzam-se ao longo do texto.

Tanto em *Mongólia*, como em outros textos do escritor, somos convidados a sair da posição de leitor confortável, assumida por nós, algumas vezes, diante de um romance de características mais tradicionais, para nos imiscuirmos no universo em que o próprio discurso que estamos lendo, assim como a história que nos está sendo contada, são ‘postos em cheque’ pelo narrador e/ou autor do texto.

Tais características aparecem de modo mais evidente em romances considerados pela crítica como romances “modernos”. Anatol Rosenfeld (1973), em *Reflexões sobre o romance moderno*, salienta que, dentre todos os gêneros, o romance foi, sem dúvida, o que mais sofreu modificações ao longo dos anos. Segundo ele, assim como outras formas de representação – como a pintura –, que procuraram deixar de ser essencialmente miméticas, recusando-se assim ao papel de simples reproduções da realidade supostamente empírica, o romance também parece seguir esta mesma dinâmica. Esse aspecto originaria o que Rosenfeld denomina

de “fenômeno da desrealização”<sup>23</sup>, no qual o escritor não mais se preocuparia em criar uma ilusão imediata do real, fazendo com que o discurso de suas narrativas seja construído de modo cada vez mais fragmentado.

A fragmentação e o fenômeno da desrealização apresentados por Anatol Rosenfeld como sendo algumas das inovações presentes no romance moderno podem ser, por extensão, identificados no romance *Mongólia*. Nele, como já mencionamos, a fragmentação torna-se evidente nos diferentes níveis de discurso que compõem a narrativa. Lemos aí um conjunto de fragmentos supostamente organizados de maneira arbitrária pelo narrador-escritor.

Durante a leitura, não temos acesso à totalidade do conteúdo dos diários do fotógrafo desaparecido nem da carta-diário escrita pelo diplomata que vai em busca do rapaz. O que lemos ao longo do romance são fragmentos desses textos reproduzidos pelo narrador durante a elaboração do seu discurso. Daí a característica labiríntica do texto. Se o narrador já diz sentir-se perdido nesse emaranhado de textos e visões de um ‘mesmo lugar’, o leitor se sente ainda mais perdido. Isso porque, somados a todos os outros discursos, o leitor tem diante de si um discurso sobre discursos, a saber, a voz e o ponto de vista do narrador do romance. Nesse caso, mais do que uma não preocupação com a forma como o ‘real’ é representado na narrativa, estão em questão as várias possibilidades de se

---

<sup>23</sup> Cabe lembrar a esse respeito a expressão “suspension of disbelief” utilizada pela primeira vez por Samuel Taylor Coleridge em 1817 em seu prefácio para o livro *Uma história verdadeira*, do poeta satírico Luciano de Samósata. Cf. SAFIRE, William. *On Language; Suspension of Disbelief*. *The New York Times*, 7 oct. 2007.

criar para o leitor a ilusão referente às representações possíveis desse ‘real’<sup>24</sup>.

Ainda no que diz respeito às inovações apresentadas por um novo tipo de literatura nas letras latino-americanas, Emir Rodríguez Monegal, no ensaio “Tradição e renovação”, afirma que “por três vezes neste século [século 20], as letras latino-americanas assistiram a uma ruptura violenta, apaixonada, da tradição central que atravessa – como um fio de fogo – esta literatura” (1979, p. 131). Essas rupturas, nos anos de 1920, 1940 e 1960, estariam, segundo ele, profundamente relacionadas à acontecimentos históricos específicos: às vanguardas, nos anos de 1920; à crise cultural da guerra espanhola e da Segunda Guerra, nos anos de 1940, e à Revolução Cubana, em 1960. Assim, na esteira dessas rupturas, o romance, bem como outros gêneros, passou por profundas transformações.

Ainda segundo Emir Rodríguez Monegal – em uma divisão de cunho didático, na qual distribui os escritores latino-americanos em quatro gerações –, a quarta geração, surgida nos fins da década de 1960 e início dos anos de 1970, teria sido a responsável por levar tais rupturas, iniciadas ainda nos anos de 1920, às instâncias máximas. De acordo com o estudioso, uma das características mais notáveis nesse grupo foi a de se propor “a tarefa de narrar com a máxima amplitude possível e sem respeitar nenhuma lei ou tradição visível, salvo aquela do experimento” (1979, p. 155-156).

---

<sup>24</sup> Cf. BARTHES, Roland. “L’effet de réel”. In: \_\_\_\_\_. *Le bruissement de la langue*. Paris: Éditions du Seuil, 1984.

Para o crítico, grande parte dos romancistas responsáveis por tais rupturas faziam uso, em suas narrativas, de obras de outros ensaístas e poetas para criar uma nova linguagem narrativa, demonstrando com isso a maturidade das inovações propostas e levadas a termo por estes romancistas latino-americanos. Com isso, cada vez mais voltado para procedimentos e referências de caráter intertextual, “o romance, ao questionar sua estrutura e sua textura, pôs em questão sua linguagem e converteu o tema da linguagem narrativa em torno do próprio romance” (1979, p. 157). Desse modo, a linguagem, nos romances modernos e contemporâneos, é, muitas vezes, veículo da narração e a narrativa em si: “a única realidade central deste mundo de ficção, a única aceita e assumida com todo o risco pelo narrador e seus personagens” (MONEGAL, 1979, p. 158).

O autor salienta, por sua vez, que, para os escritores desse período de rupturas e para os que vieram posteriormente, o mais importante em um romance nem sempre, ou quase nunca, é a *história*, mas sim a *trama*, uma vez que ao expor dentro da história tais procedimentos, a linguagem do romance acaba por voltar, seja por meio da paródia ou mesmo da crítica e da ironia, sobre si mesma. Com isso, os temas dos romances, a partir desse conjunto de rupturas propostas,

chega agora a um verdadeiro delírio de invenção prosaica e poética ao mesmo tempo. É um tema subterrâneo do romance latino-americano mais recente: o tema da linguagem como lugar (espaço e tempo) onde ‘realmente’ acontece o romance. A linguagem como ‘realidade’ única e final do romance. O meio que é a mensagem. (MONEGAL, 1979, p. 159, aspas do autor)

Se levarmos em conta os elementos apontados por Emir Rodríguez Monegal, poderíamos afirmar que, como nos exemplos apontados pelo teórico, em *Mongólia* a única realidade possível e concreta é a realidade da linguagem presente nos discursos que dão forma ao romance. Afinal, o próprio Bernardo Carvalho, em mais de uma situação, já afirmou que a Mongólia representada em seu romance é um país que não existe. A nosso ver, isso significaria ‘dizer o contrário’. A Mongólia existe sim em seu romance, não como um país ‘real’, mas como uma realidade possível, cristalizada na obra pelo discurso fragmentado das personagens e do narrador que a representam a partir da perspectiva deles.

De acordo com Yara Frateschi Vieira, além da fragmentação dos discursos, outro aspecto característico da escrita bernardiana refere-se às muitas relações estabelecidas entre o discurso narrativo e “outros tipos de discurso” no interior do texto (2004, p. 195). Relações dessa natureza constituem uma marca evidente em muitos dos romances do escritor carioca.

Em *Mongólia*, esse aspecto pode ser exemplificado pela maneira como o narrador constrói o seu discurso ao longo da trama romanesca. Nele, a narrativa do embaixador aposentado é a todo instante cruzada e entrecruzada por outros dois tipos de discurso: o do diário e o da carta pessoal. O narrador não se contenta em parafrasear os textos a que tem acesso, ele os reproduz fragmentadamente ao longo de seu discurso, criando com isso uma narrativa com três níveis discursivos distintos e bem demarcados.

Aí, reside uma das qualidades inegáveis do romance de Bernardo Carvalho, pois cada um dos discursos representados no romance têm um tom narrativo diverso, que o singulariza em relação aos outros. Essa estratégia narrativa é marcada também por tipos gráficos diferentes ao longo do romance<sup>25</sup>. Contudo, ainda que esse recurso não tivesse sido utilizado pelo escritor, o leitor perceberia nitidamente as diferenças e particularidades de cada um dos níveis discursivos que compõem o romance.

Para concluir, voltemos à terceira e última parte de *Mongólia*. Nela, percebemos a estrutura circular do romance. O narrador volta, então, ao presente da narrativa para explicar as razões que levaram à recusa do diplomata em viajar para a Mongólia, bem como as circunstâncias que culminaram na escritura do romance, o mesmo que estamos lendo. Ficamos sabendo que, provavelmente, ao ler o nome do desaparecido no dossiê, o colega tenha descoberto tratar-se de seu meio-irmão mais novo e, por esse motivo, tenha negado a missão que aceitara antes de saber quem era o desaparecido que deveria encontrar. O contexto familiar do colega era completamente desconhecido pelo embaixador, narrador do romance.

Segundo conta, as coisas só se esclareceram completamente para ele ao conversar com outro colega de Itamaraty, sete dias após a morte do diplomata. Estavam na igreja, na missa que a viúva mandara rezar em memória do morto:

---

<sup>25</sup> Conferir nota 20, p. 77.

Perguntei ao diplomata quem era o homem do lado direito da viúva.

“É o irmão mais moço dele”, respondeu.

“Não sabia que ele tinha irmãos.”

“Na verdade, é meio-irmão. Não eram filhos da mesma mãe.”

Fiquei cismado, em silêncio. Na China, ele nunca tinha falado de irmão nenhum. Eu estava constrangido de seguir perguntando. [...] “Achei que você soubesse. Ele não conhecia o pai. E foi procurá-lo pela primeira vez quando tinha dezesseis anos, para lhe dizer que a mãe tinha morrido. A gente estudava no mesmo colégio. Acho que o pai e a mãe dele tiveram uma relação passageira, mais nada. Ele nunca o tinha visto. Mesmo assim, tomou coragem e foi procurá-lo quando a mãe morreu, porque já não tinha ninguém no mundo. E o pai não o recebeu, é claro. Botou ele para fora do escritório. Nunca mais se viram”. [...] O diplomata prosseguiu: “Justo no dia em que ele foi procurar o pai no escritório, o irmão menor, filho da mulher com quem o pai tinha se casado, estava sentado numa poltrona, na sala de espera, ao lado da secretária. Era um menino de cinco anos, que estava desenhando e sorriu para ele quando o viu passar, escorçado, sem entender que era seu irmão mais velho, nem que estava sendo expulso do escritório pelo pai. Na verdade, só veio a saber que tinha um irmão mais velho há seis anos”. [...] O diplomata continuava falando, mas eu já não ouvia direito o que ele dizia: “Pensei que você soubesse. Achei que também tivesse em Pequim na época. Devo ter me confundido. Não estou no melhor dos meus dias. O fato é que, por uma coincidência espantosa, os dois irmãos só foram se reencontrar vinte anos depois na Mongólia, veja só. O mundo dá voltas”. (*Mongólia*, p.183-185)

Por meio desse diálogo transcrito pelo narrador, ficamos sabendo as possíveis razões que levaram o diplomata a recusar a missão e o quanto ele, o narrador, fora insensível, embora desconhecesse os fatos, ao obrigá-lo a fazer a viagem. Contudo, as razões e circunstâncias que o levaram a escrever o romance são anteriores a essa descoberta. Quando a faz, já está com o livro escrito. É ele mesmo quem nos esclarece acerca disso:

escrevi *este texto* em sete dias, do dia seguinte ao enterro até ontem à noite, depois de quarenta anos adiando o meu projeto de escritor. *A bem dizer, não fiz mais do que transcrever e parafrasear os diários, e a eles acrescentar minha opinião. A literatura quem faz são os outros.* Mas o principal eu só entendi hoje. (*Mongólia*, p. 182, itálico nosso)

O ‘hoje’ a que o narrador se refere é o dia em que, já depois de ter escrito o livro, resolve sair de casa para a missa em memória do colega. É lá que, segundo ele, fica sabendo da história familiar do diplomata e então acrescenta esses detalhes à sua narrativa. Afinal, ele precisava de uma justificativa para atenuar sua atitude arrogante e autoritária em relação ao colega morto. Trata-se, pois, de um narrador não confiável<sup>26</sup>, que manipula e omite os fatos de acordo com suas necessidades e conveniência.

Ele é um sujeito autoritário, voluntarioso e egoísta, características que justificam sua profunda solidão nos anos de velhice. A escrita do romance, além de uma vontade sempre adiada, é um malfadado acerto de contas com sua consciência (aqui julgamos ouvir ecos de um narrador já nosso velho conhecido, Bento Santiago, o Bentinho de *Dom Casmurro*). Agora, na velhice, só lhe resta lembrar e escrever, seja para culpar-se, seja para tentar redimir-se.

### 2.3. Uma questão de nomes

Car JE est un autre. Si le cuivre s'éveille clairon, il n'y a rien de sa faute. Cela m'est évident: j'assiste à l'éclosion de ma pensée: je la regarde, je l'écoute: je lance un coup d'archet: la symphonie fait son remuement dans les profondeurs, ou vient d'un bond sur la scène\*.

Arthur Rimbaud  
*Lettre pour le M. Georges Izambard (13 mai 1871)*

---

<sup>26</sup> Acerca da não confiabilidade do narrador, sobretudo o que narra em primeira pessoa, remetemos às importantes contribuições de Wayne C. Booth, em *The Rhetoric of Fiction*, in \_\_\_\_\_. Chicago: The University of Chicago Press, 1961. Remetemos ainda ao ensaio “Retórica da verossimilhança”, de Silvano Santiago, in \_\_\_\_\_. *Uma literatura nos trópicos: ensaios sobre dependência cultural*. São Paulo: Perspectiva, 1978, e ao ensaio “O romance, o leitor do romance, a leitura do romance”, de Heleno Godoy, in: \_\_\_\_\_. *Leitura de ficção e outras leituras*. Goiânia: PUC-GO/Kelps, 2011.

\* Porque Eu é um outro. Se o cobre se descobre clarim, não há aí nada de culpa sua. Isso é evidente para mim: assisto à eclosão do meu pensamento: vejo-a, escuto-a: lanço um movimento com o arco: a sinfonia vai abalando as profundezas, ou salta de repente para o palco.

No subcapítulo seguinte, “Os espaços da Mongólia vistos através das lentes de *Buruu nomton* e pelo olhar do Ocidental”, analisaremos as estratégias utilizadas por Bernardo Carvalho para representar o espaço em dois dos três níveis narrativos que compõem *Mongólia*. Nesses tópicos, nosso foco será direcionado especificamente para os fragmentos dos dois diários escritos pelo fotógrafo desaparecido e alguns trechos da carta-diário escrita pelo diplomata. A partir desses ‘documentos ficcionais’, buscaremos mapear as diferentes maneiras como tais personagens veem, apreendem, vivenciam e representam, na escrita, os espaços pelos quais transitam em seus constantes deslocamentos pelo país asiático.

Antes, porém, achamos oportuno esclarecer um aspecto importante na constituição do romance de Bernardo Carvalho. A digressão a seguir justifica-se pelo fato de o referido aspecto estar intrinsecamente ligado à complexa estrutura narrativa do romance, bem como pelo fato de ter despertado o interesse e suscitado a publicação de um dos primeiros trabalhos acadêmicos relacionados à obra de Bernardo Carvalho. Trata-se, do ensaio já mencionado “Refração e iluminação em Bernardo Carvalho”, de Yara Frateschi Vieira.

Tal digressão implicará também no tratamento de outro elemento importante na constituição da narrativa de *Mongólia*. Trata-se de se da maneira singular como os dois protagonistas do romance são nomeados ao longo da enunciação narrativa. Lembremos que, em nenhum momento,

o nome próprio<sup>27</sup> ou nome de família das personagens em questão é mencionado em *Mongólia*. Para referir-se a eles, o narrador usa substantivos comuns como: “o fotógrafo”; “o rapaz”; “o desaparecido”; “o diplomata”; “o vice-cônsul em Xangai”. Ganbold também se refere ao fotógrafo desaparecido como “o rapaz”, “o fotógrafo” ou “ele”. Seu nome próprio nunca é pronunciado pelo guia.

A decisão de omitir os nomes dos dois protagonistas é, pois, uma atitude deliberada do narrador, visto que, quando faz menção aos outros personagens do romance, sempre os designa pelo nome. É o caso dos guias Ganbold e Purevbaatar, do motorista da primeira expedição Batnasan e de outros personagens que ocupam posição secundária na trama narrativa: Bayaraa; Togtokh; Bolroo; Urnaa; Suyan e outros. Qual seria então a intenção dele em omitir o próprio nome e o nome dos protagonistas?

Em “A ilusão biográfica”, Pierre Bourdieu faz importantes considerações a respeito do uso do nome próprio. Em seu ensaio, ele afirma que

o mundo social, que tende a identificar a normalidade com a identidade entendida como constância em si mesmo de um ser responsável, isto é, previsível ou, no mínimo, inteligível, a maneira de uma história bem construída (por oposição à história contada por um idiota), dispõe de todo tipo de instituições de totalização e de unificação do eu. A mais evidente é, obviamente, o nome próprio, que, como “designador rígido”, segundo a expressão de Kripke, “designa o mesmo objeto em qualquer universo possível”, isto é, concretamente, seja em estados diferentes do mesmo campo social (constância diacrônica), seja em campos diferentes no mesmo momento (unidade

---

<sup>27</sup> Cf. o estudo de Ana Maria Machado, sob orientação de Roland Barthes, in: \_\_\_\_\_. *Recado do nome: leitura de Guimarães Rosa à luz do nome dos seus personagens*. São Paulo: Companhia das Letras, 2013.

sincrônica além da multiplicidade das posições ocupadas). E Ziff, que define o nome próprio como “um ponto fixo num mundo que se move” tem razão em ver nos “ritos batismais” a maneira necessária de determinar uma identidade. Por essa forma inteiramente singular de *nominação* que é o nome próprio, institui-se uma identidade social constante e durável, que garante a identidade do indivíduo biológico em todos os campos possíveis onde ele intervém como *agente*, isto é, em todas as suas histórias de vida possíveis. [...] Como instituição, o nome próprio é arrancado do tempo e do espaço e das variações segundo os lugares e os momentos: assim ele assegura aos indivíduos designados, para além de todas as mudanças e todas as flutuações biológicas e sociais, a *constância nominal*, a identidade no sentido de identidade consigo mesmo, de *constantia sibi*, que a ordem social demanda. E é compreensível que, em numerosos universos sociais, os deveres mais sagrados para consigo mesmo tomem a forma de deveres para com o nome próprio (que também, por um lado, é sempre um nome comum, enquanto *nome de família*, especificado por um prenome). (BOURDIEU, 1996, p. 186-187, itálico do autor)

Ainda sobre o nome próprio, o sociólogo francês complementa, argumentando que

o nome próprio é o atestado visível da identidade do seu portador através dos tempos e dos espaços sociais, o fundamento da unidade de suas sucessivas manifestações e da possibilidade socialmente reconhecida de totalizar essas manifestações em registros oficiais, *curriculum vitae*, *cursus honorum*, ficha judicial, necrologia ou biografia, que constituem a vida na totalidade finita, pelo veredicto dado sobre um balanço provisório ou definitivo. “Designador rígido”, o nome próprio é a forma por excelência da imposição arbitrária que operam os ritos de instituição: a nominação e a classificação introduzem divisões nítidas, absolutas, indiferentes às particularidades circunstanciais e aos acidentes individuais, no fluxo das realidades biológicas e sociais. Eis por que o nome próprio não pode descrever propriedades nem veicular nenhuma informação sobre aquilo que nomeia: como o que ele designa não é senão uma rapsódia heterogênea e disparatada de propriedades biológicas e sociais em constante mutação, todas as descrições seriam válidas somente nos limites de um estágio ou de um espaço. Em outras palavras, ele só pode atestar a identidade da *personalidade*, como individualidade socialmente constituída, a custa de uma formidável abstração. (BOURDIEU, 1996, p. 187, itálico do autor)

Por fim, conclui Pierre Bourdieu a esse respeito:

assim o nome próprio é o suporte (somos tentados a dizer a substância) daquilo que chamamos de *estado civil*, isto é, desse conjunto de propriedades (nacionalidade, sexo, idade etc.) ligadas a pessoas às quais a lei civil associa efeitos jurídicos e que *instituem*, sob a aparência de constatá-las, as certidões de estado civil. Produto do rito de instituição inaugural que marca o acesso à existência social, ele é o

verdadeiro objeto de todos os sucessivos ritos de instituição ou de nomeação através dos quais é construída a identidade social: essas certidões (em geral públicas e solenes) de *atribuição*, produzidas sob o controle e com a garantia do Estado, também são designações rígidas, isto é, válidas para todos os mundos possíveis, que desenvolvem uma verdadeira *descrição oficial* dessa espécie de essência social, transcendente às flutuações históricas, que a ordem social institui através do nome próprio; [...]. (BOURDIEU, 1996, p. 188, itálico do autor)

No caso de *Mongólia*, é preciso, antes, entender as razões que levam os indivíduos de uma sociedade a utilizar o nome próprio, para, depois, tentar entender os motivos que levaram o narrador a não utilizá-los em seu relato. Decorre desse fato a necessidade de buscarmos na obra do sociólogo francês os aspectos citados, relativos às necessidades e funções sociais que são atribuídas ao nome próprio.<sup>28</sup>

Como vimos, Pierre Bourdieu atesta que “o nome próprio, [institui] uma identidade social constante e durável, que garante a identidade do indivíduo biológico em todos os campos possíveis onde ele intervém como *agente*”. Além disso, o sociólogo é enfático ao afirmar que o nome próprio

é o atestado visível da identidade do seu portador através dos tempos e dos espaços sociais, o fundamento da unidade de suas sucessivas manifestações e da possibilidade socialmente reconhecida de totalizar essas manifestações. (BOURDIEU, 1996, p. 188, itálico do autor)

Assim, quando o narrador de *Mongólia* opta por não nomear as personagens pelo nome próprio, ele objetiva, com essa atitude, destituir

---

<sup>28</sup> Cf. também o trabalho de Stephen Ullmann sobre os nomes próprios, in: \_\_\_\_\_. Los nombres propios. *Semántica: Introducción a la ciencia del significado*. Trad. Juan Martín Ruiz-Werner. Madrid: Aguilar, 1965, p. 81-90.

aqueles sujeitos de uma identidade social “constante e durável”. Com tal atitude, limita, chegando mesmo a neutralizar, a função de tais personagens como sujeitos constituídos, agentes que poderiam e deveriam intervir de forma direta nos mais diversos campos da vida social, inclusive na narrativa que relata um período importante da vida deles.

Ora, não é a esmo que tais personagens aparecem destituídas de nome próprio. O narrador expropria-lhes não apenas os nomes, ele também se utiliza, conforme lhe convém, dos escritos pessoais dos protagonistas para realizar o seu adiado projeto de ser escritor. O velho embaixador não dissimula o seu caráter manipulador e egocêntrico no decorrer de seu relato; mais de uma vez, fala de si como um sujeito quase inescrupuloso, corrompido pelo poder que conquistara nos vinte e cinco anos de vida profissional na diplomacia brasileira.

Ele reconhece suas falhas e reputa a elas a sua solidão na velhice: “[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” e “acabei só” (*Mongólia*, p.12). É também por comodidade e conveniência que para se tornar escritor, algo sempre adiado em “sua carreira medíocre”, não faz mais do que transcrever e parafrasear os diários do fotógrafo e do diplomata, acrescentando a eles sua opinião.

Para reiterar a imagem que retrata o seu comportamento pouco flexível, o narrador relembra o dia em que obrigou o diplomata a

embarcar para a Mongólia, mesmo depois de o subordinado tê-lo procurado:

ele me encarou e disse que não podia cumprir a missão, pedia desculpas, mas não estava em condições de ir à Mongólia. Respirei fundo. [...] E foi quando estourei. Ou melhor, quando decidi não argumentar. Pessoas como eu não estouram. [...] Fiquei louco, mas me comportei como um diplomata diante de uma contrariedade. [...] Fingi que não tinha ouvido. Repeti a instrução – ele embarcaria em dois dias – e pedi que se retirasse, eu tinha outros assuntos a resolver. (*Mongólia*, p. 15-16)

Dois dias depois o diplomata embarca, a contragosto, para cumprir a missão que lhe fora designada.

Voltando à questão dos nomes, o narrador denomina os protagonistas com substantivos genéricos ou, quando se refere ao fotógrafo e ao diplomata, utiliza as mesmas designações que são a eles atribuídas pelos habitantes da Mongólia. O narrador começa o seu relato com a seguinte afirmação: “[foi] chamado de Ocidental por nômades que não conseguiam dizer o seu nome quando viajou pelos confins da Mongólia” (*Mongólia*, p. 9).

A partir daí, sempre que se reporta ao diplomata é a esta designação que recorre: o Ocidental. Vejamos, a título de exemplificação, algumas dessas situações: “eu tentava explicar para o Ocidental [...] que o fascínio [dos ideogramas chineses] está justamente no que há neles de inexprimível. Falar já é traí-los. A tradução é impossível” (*Mongólia*, p. 27); “[o] Ocidental os deixara [os diários] em Pequim ao voltar da Mongólia, juntamente com outros papéis” (*Mongólia*, p. 33); “[quatro]

velhos jogavam cartas na porta do prédio [...], enquanto crianças brincavam na rua e no pátio [...]. Ao perceberem os dois visitantes que entravam, todos os olhares se voltaram para o Ocidental, como se ele fosse um extraterrestre” (*Mongólia*, p. 53); “[muitos] olhavam para o Ocidental. Alguns chegavam a parar. Não era um bairro de estrangeiros. Não era comum ver turistas por ali” (*Mongólia*, p. 64)<sup>29</sup>.

Assim, a personagem, destituída do nome próprio, passa a ser nomeado por um substantivo que, ao contrário de individualizá-lo, funciona como uma espécie de estigma. Isso porque, ao ser conferido a ele esse nome, ele passa a ser não somente “o Ocidental”, mas também “o Estrangeiro”, “o Estranho”, “o Outro”<sup>30</sup>. Ele passa a carregar no nome não uma individualidade constituída e centrada no eu, como nos fala Pierre Bourdieu, mas uma totalidade fragmentada, um conjunto de significantes cambiantes, que nos remetem a ideias quase infinitas do que vem a ser um Ocidental em oposição a tudo aquilo que nos remete à idéia do que seria um Oriental.

O narrador se vale desse detalhe, o novo nome, para reputar a ele um temperamento difícil e um caráter extremamente etnocêntrico. Afinal,

---

<sup>29</sup> A designação “o Ocidental”, para se referir ao diplomata, pode ser encontrada também nas páginas 35, 36, 37, 46, 47, 48, 50, 51, 52, 55, 56, 61, 62, 63, 65, 68, 69, 72, 73, 74,75, 76, 77, 80, 84, 85, 88, 89, 97, 100, 101, 102, 103, 104, 105, 106, 107, 108, 109, 110, 111, 112, 113, 114, 115, 116, 118, 121, 133, 135, 139, 142, 143, 144, 145, 146, 147, 152, 153, 154, 156, 157, 158, 159, 161, 162, 163, 164, 165, 167, 168, 169, 170, 174, 175, 177 e 185 do romance.

<sup>30</sup> Cf. FREUD, Sigmund. O estranho. In: *Edição Standard das Obras Psicológicas Completas de Sigmund Freud*, v.17. Rio de Janeiro: Imago, 1980; KRISTEVA, Julia. *Estrangeiros para nós mesmos*. Trad Maria Carlota Gomes. Rio de Janeiro: Rocco, 1994 ; LACAN, Jacques. A direção do tratamento e os princípios de seu poder. In: *Escritos*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1998; \_\_\_\_\_. Homenagem a Marguerite Duras pelo arrebatamento de Lol. V. Stein. In: *Outros escritos*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2003; \_\_\_\_\_. *A angústia*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2005; MELLO, Ana Maria Lisboa de. As faces do duplo na literatura. In: INDURSKY, Freda; CAMPOS, Maria do Carmo. (Orgs.). *Discurso, memória e identidade*. Porto Alegre: Sagra Luzzato, 2000; NÓBREGA JÚNIOR, Clóvis Meireles. Aspectos do duplo em Aqueles dois, de Caio Fernando Abreu. In: \_\_\_\_\_. *Os espaços da solidão e outros ensaios*. Goiânia: PUC-GO/Kelps, 2012; RANK, Otto. *O duplo*. 2 ed. Rio de Janeiro: Coed/Basilica, 1939.

já haviam lhe avisado que “ele não era [um sujeito] fácil.” (*Mongólia*, p. 15). Acerca de alguns comentários que o colega faz sobre a literatura chinesa, o velho embaixador é taxativo em suas afirmações:

seus argumentos podiam até ser interessantes, como hipótese, para um estrangeiro que nunca tivesse posto os pés na China, mas eram de uma arrogância, de um etnocentrismo e de uma ignorância constrangedores até para um sujeito como eu, que também não sabia grande coisa mas pelo menos não me atrevia a tamanhos voos cegos. Eram argumentos que só expunham o meu desespero de saber que nunca poderia compreender aquela cultura, que havia todo um mundo do qual ele nunca poderia participar, por mais que se esforçasse, por mais que batesse o pé. (*Mongólia*, p. 25)

Quanto ao desaparecido, ele também é inicialmente nomeado por substantivos genéricos. A partir do encontro entre o Ocidental e Purevbaatar, ficamos sabendo que o fotógrafo fora apelidado de *Buruu nomton* pelo motorista que acompanhara ele e Purevbaatar na segunda expedição, quando partem em direção aos montes Altai, em busca do lugar exato onde um monge budista teria tido uma visão mística. A esse respeito, é o próprio Purevbaatar quem esclarece:

“Não era um rapaz muito fácil. Você sabe... Quando viajamos pelos montes Altai, o motorista o apelidou de *Buruu nomton* – aquele que não segue os costumes e não cumpre as regras, o que vocês chamam de desajustado no Ocidente. E, entre nós, quando ele não estava por perto, só o chamávamos de *Buruu nomton*” disse Purevbaatar, já pronto para rir, mas ficou sério e prosseguiu ao notar que o Ocidental não tinha achado graça. (*Mongólia*, p. 61)

Embora sem saber, visto que só era designado pelo apelido quando não estava por perto, o fotógrafo passa então a ser nomeado, na

língua khalkha-mongol, de *Buruu nomton* durante toda a segunda fase de sua viagem à Mongólia<sup>31</sup>.

O apelido imputado ao rapaz revela alguns aspectos de sua personalidade, já que em nenhum momento da obra é nomeado ou descrito pelo narrador. O que sabemos dele é que era “um desajustado”, “aquele que não segue os costumes”. Isso explica, em partes, por exemplo, sua obstinação em empreender a segunda fase de sua viagem, ignorando os conselhos de todos, inclusive de Ganbold, guia que o acompanhara em seu primeiro percurso na Mongólia; torna mais claro o seu comportamento atormentado, uma vez que estava alucinado pela ideia de encontrar o lugar exato onde ocorrera a visão de Narkhajid ao monge e fotografá-lo; e ainda ajuda a “iluminar” outros mistérios que o narrador parece querer encobrir.

Se por um lado o apelido revela sua atitude voluntariosa, por outro, incita-nos, como vimos, a algumas indagações ‘intrigantes’. Tais indagações, como se verificará, estão ligadas aos objetivos do fotógrafo em empreender a segunda viagem pela Mongólia e também ao seu desaparecimento. Não é à toa que a missão do diplomata deveria se configurar como uma missão não oficial. A esse respeito, o narrador esclarece:

por razões que não estavam explícitas e que a nós não cabia discutir, não queriam que as autoridades mongóis fossem

---

<sup>31</sup> Em vários momentos do romance *Mongólia*, aparece o nome *Buruu nomton*. Ele é usado para fazer referência ao fotógrafo desaparecido. Essa repetição, ao longo da narrativa, parece enfatizar o caráter desajustado do rapaz. As referências a *Buruu nomton* aparecem nas páginas 61, 72, 76, 84, 90, 145, 149 e 171 do romance.

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 sob o disfarce de simples turista, já que não tínhamos representação diplomática na Mongólia. (*Mongólia*, p. 14)

Fora o próprio pai do rapaz quem pedira ao Itamaraty discrição quanto ao caso. Parecia temer alguma coisa, algo que o narrador também diz desconhecer:

por alguma razão, seguindo as recomendações do próprio pai, desconfiavam do rapaz e de suas intenções. É possível que tivesse aprontado alguma no passado. Queriam que tudo fosse feito na maior discrição, para evitar eventuais constrangimentos. Do que pudemos entender nas entrelinhas, não tinham certeza nem mesmo de que ele estivesse de fato desaparecido. Podia ser um ato voluntário. (*Mongólia*, p. 35)

Afinal, diante de tamanhas reservas e precauções, somos forçados a indagar também qual a razão de tanto ‘mistério’ envolvendo a figura do desaparecido. Yara Frateschi Vieira, em “Refração e iluminação em Bernardo Carvalho”, também se indaga a esse respeito, chegando a afirmar, referindo-se à *Mongólia*, que “o romance constrói, desde o princípio, a atmosfera de um ‘mistério’” (VIEIRA, 2004, p. 202).

Em um primeiro momento, concordamos com Yara Frateschi Viera, quando, acerca do assunto, ela afirma que à

primeira vista, parece que o maior mistério [do romance] é o da identidade do rapaz desaparecido, finalmente reconhecido como o meio-irmão do diplomata morto: a história folhetinesca da mãe seduzida e abandonada, do filho não reconhecido pelo pai que ao fim e ao cabo se torna o resgatador do meio-irmão visto uma única vez na vida, quando fora à procura do pai (que

não o recebe) para comunicar-lhe a morte da mãe. (VIEIRA, 2004, p. 204)

Porém, seria muita ingenuidade pensar que o ‘tal mistério’ consistiria apenas nos fatos enunciados. Isso porque, desde o momento em que lê o dossiê sobre o rapaz que deveria procurar na Mongólia, o diplomata já sabe tratar-se de seu meio-irmão. Essa é a razão, ainda que não revelada ao embaixador, de ele repentinamente mudar de ideia e não mais querer aceitar a missão.

Como vimos no panorama apresentado no início deste trabalho, em vários romances de Bernardo Carvalho os narradores e as personagens muitas vezes mentem ou ocultam o que sabem. No caso de *Mongólia*, a situação não é diferente: tanto o narrador quanto as personagens mentem, omitem ou retardam a revelação de informações que detêm.

As informações mencionadas, referentes ao passado do desaparecido e do diplomata, constituem um mistério, em princípio, apenas para o leitor, pois até mesmo o narrador toma conhecimento do fato quando lê a carta-diário deixada pelo colega. A respeito disso, em certo momento de seu relato, o velho embaixador deixa escapar algumas pistas que não podem passar despercebidas. Elas levam o leitor a fazer algumas inferências acerca do referido parentesco entre o fotógrafo e o diplomata:

parecia que eu estava ouvindo a mesma pessoa. De alguma forma, o desaparecido e o Ocidental tinham uma afinidade sinistra nas 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 de adversário. Debatia-se com o mundo. No final das contas, repetiam os mesmos clichês. Execravam as sociedades orientais pela opressão que atribuíam à religião ou ao partido ou ao que quer que fosse. A Mongólia era um prato cheio. Com o fim do comunismo, o misticismo, cerceado durante setenta anos, tinha reemergido triunfante, como um fantasma recalçado. (*Mongólia*, p. 50-51)

Portanto, concluímos que esse não é o único, nem o mais importante mistério que perpassa o romance de Bernardo Carvalho. Como bem sintetiza Yara Frateschi Vieira, *Mongólia* é um romance no qual “as peripécias são muitas e bem mais complicadas do que o resumo [já apresentado por ela em seu ensaio] pode fazer supor” (VIEIRA, 2004, p. 202).

De acordo com a referida crítica, vemos em *Mongólia*

um modelo narrativo dos mais tradicionais e folhetinescos: o “reconhecimento” de dois familiares que, por circunstâncias quaisquer, foram separados durante muitos anos. Na verdade, o reconhecimento propriamente dito não ocorre no plano da história, uma vez que o diplomata (o “Ocidental”, no texto) já sabia desde o início que o rapaz desaparecido era filho do seu pai; o rapaz, por sua vez, não o reconhece como irmão, porque não sabia da sua existência nem que ele estava à sua procura. O texto, posto na boca do “Ocidental” para maior verossimilhança, “simula” uma surpresa de reconhecimento [...] Portanto, é como se o reconhecimento se fizesse primeiro “por meios naturais”, isto é, pelo reconhecimento da semelhança física, e depois pelo “processo de raciocínio”: “se este se parece comigo, mas não sou eu, então é alguém que compartilha a minha herança genética, ou seja, o meu meio-irmão”. Mas o reconhecimento verdadeiro só ocorre no plano da leitura, e para dois leitores: primeiro, o diplomata aposentado, que alguns anos mais tarde lê o diário que o Ocidental deixara em suas mãos e, depois de obter algumas outras informações quanto ao passado do seu antigo subordinado, entende finalmente o principal da sua história; e em segundo lugar, obviamente como destinatário último do discurso ficcional, o leitor do livro. Trata-se da ironia grega às avessas: aqui a personagem sabe de algo que os leitores desconhecem. (VIEIRA, 2004, p. 202, aspas da autora)

Em nota, a pesquisadora acrescenta que – embora afirme, inicialmente, que *Mongólia* se trate de um romance dos mais tradicionais e folhetinescos, afirmação que aceitamos com certas ressalvas – Bernardo Carvalho o inova em alguns aspectos. Uma dessas inovações corresponderia ao modo como se dá o processo de reconhecimento entre os meio-irmãos. Segundo a ensaísta, a

maneira como se faz o reconhecimento de um irmão pelo outro, seríamos tentados a supor que o autor está fazendo um pastiche da recomendação aristotélica quanto à melhor forma de “reconhecimento”: ‘De todos os reconhecimentos [...], o melhor é aquele que decorre dos próprios incidentes, quando a descoberta espantosa é feita por meios naturais. [...] Esses reconhecimentos são os únicos que dispensam o auxílio artificial de sinais ou amuletos. Em seguida vêm os reconhecimentos por processo de raciocínio’. (Aristóteles. *Theory of poetry and fine art*. Trad. e notas de S. H. Butcher. Nova York: Dover, 1951, p. 61). (VIEIRA, 2004, p. 202)<sup>32</sup>

Esse é o procedimento ou a estratégia narrativa utilizada por Bernardo Carvalho para apresentar a maneira como o diplomata reconhece e provavelmente é reconhecido pelo meio-irmão, quando finalmente o encontra na cabana de um habitante nômade próximo às montanhas geladas da Mongólia. O leitor, por sua vez, só terá certeza do grau de parentesco, na última parte do romance, quando o narrador transcreve o diálogo que teve com um colega de colégio do diplomata no dia de sua missa de sétimo dia.

---

<sup>32</sup> O leitor brasileiro poderá consultar a excelente tradução do texto de Aristóteles feita por Eudoro de Sousa. In: ARISTÓTELES. *Poética*. Trad., prefácio, introdução, comentário e apêndice de Eudoro de Sousa. Rio de Janeiro, Porto Alegre: Globo, 1966. Sobre o conceito de “reconhecimento”, ver também A cicatriz de Ulisses. In: AUERBACH, Eric. *Mimesis: a representação da realidade na literatura Ocidental*. 4 ed. São Paulo: Perspectiva, 2001, p.1-20.

Quanto ao outro mistério do livro, “cuja solução não é tão óbvia e que passa por uma série de indagações”, Yara Frateschi Vieira esclarece que, em torno dele

cria-se [...] também um jogo de espelhos em que os objetos se deformam sucessivamente e deixam o leitor sempre à espera da grande revelação, quando finalmente serão vistos face a face e não mais através de um véu (a metáfora é destituída de qualquer matiz religioso). (VIEIRA, 2004, p. 203)

Para descobri-lo, a já mencionada crítica afirma ser necessário

um leitor atento, que vá recolhendo as pequenas alusões e sugestões e resista ao ritmo um pouco frenético das peripécias e andanças, dos nomes “estranhos” (para os nossos ouvidos) das muitas personagens (que tendem a se confundir umas com as outras), para reconstruí-lo ao término da leitura. (VIEIRA, 2004, p. 204)

Nesse ponto não é mais o narrador que deve agir como um *bricoleur*<sup>33</sup>, mas sim o leitor. É a ele que cabe a tarefa de juntar os ‘cacos’ sagazmente espalhados, aqui e acolá, pelo narrador, e montar um mosaico de contornos inacabados. Cabe ainda ao leitor desembaraçar os inúmeros fios entretecidos pelo narrador, formando uma espécie de “véu” que encobriria a “verdade”, para chegar a uma conclusão acerca do fato. Somente depois desse trabalho de investigação minuciosa, é dado ao leitor a possibilidade de encarar “o mistério face a face”.

---

<sup>33</sup> Conferir, a esse respeito, a referência à obra *Identidade*, de Zigmunt Bauman na p. 87 deste estudo.

Muitos dos indícios que levam à solução do enigma já foram por nós levantados: as reticências do pai e do Itamaraty em relação às buscas ao rapaz; as contradições que envolvem as descrições físicas de Purevbaatar; a obstinação do fotógrafo em fazer o percurso com o referido guia; a sua obsessão pela figura da deusa vermelha, associada ao budismo tântrico, que emprega inclusive energias sexuais para se chegar à autoiluminação; o seu desvario em ver sexo “por todos os lados”, enquanto todos os nativos parecem ignorar esse aspecto ligado a algumas práticas budistas; o apelido dado a ele pelo motorista Bauaa etc.

Somam-se a esses indícios, outras pistas, dentre as quais, destacamos o encontro de Purevbaatar e do Ocidental com Ayush, um monge que teria recebido do velho lama em fuga o manuscrito onde estavam registradas as informações a respeito da aparição de Narkhajid e os segredos revelados pela divindade sobre o Antibuda. A descrição de Ayush, feita pelo narrador a partir da carta-diário do Ocidental, é significativa e pode funcionar como mais uma pista:

Ayush chegou no final da tarde. [...] Ayush era um nome comum. Sua imagem não correspondia ao personagem da história de Shagdarsouren. Havia uma incongruência física em relação à expectativa do Ocidental. Era um homem mediano. Apesar da idade – devia ter no mínimo cinquenta anos –, o corpo de um rapaz. Não era propriamente musculoso. Era ao mesmo tempo maleável e firme, como o corpo de um contorcionista, um pouco inchado, como se tivesse sido inflado e pudesse se esvaziar a qualquer instante. Contrariando a tendência do envelhecimento precoce entre nômades mongóis, Ayush parecia vinte anos mais jovem. Não tinha nenhuma ruga. Mais que isso: havia alguma coisa de impúbere na sua aparência, alguma coisa de recém-nascido ou verme. Não tinha pelos, à exceção do cabelo raspado e da sobrancelha fina. A pele era muito lisa, esticada e translúcida, deixando entrever as veias. Ele tinha marcas roxas nas pernas. Embora não fosse branco, era bem mais claro que a maioria dos mongóis, pálido, amarelado. O rosto era achatado, redondo, com as

pálpebras intumescidas e bolsas debaixo dos olhos rasgados. Os lábios eram arroxeados e finos. *Pelas anotações que o Ocidental deixou, dava para perceber que ficou perturbado com a presença física do monge e suas insinuações.* Ayush foi recebido por Purevbaatar [...], ele [o Ocidental] só se deu conta de que era o monge que estava ali depois de ouvir cinco minutos da conversa entre eles do lado de fora. Quando saiu para averiguar, teve a impressão de que *Purevbaatar dava instruções ao recém-chegado. Ayush estava com o peito nu e, assim que viu o estrangeiro, cobriu-se com o manto vermelho que trazia enrolado a tiracolo e o cumprimentou.* Sob os olhares de Purevbaatar, que traduzia para o Ocidental, o monge repetiu a história de Shagdarsouren. (*Mongólia*, p. 146-147, itálico nosso)

Pelos detalhes contidos nessa descrição, o narrador nos induz a crer que Ayush seja homossexual. No trecho que cita da carta do Ocidental, o narrador procura ratificar e deixar mais claro essa hipótese:

*diz que lembra do rapaz brasileiro, quando da passagem de Purevbaatar pela região há meses. Não o reviu desde então. Lamenta que esteja desaparecido. Não faz a menor ideia de onde possa estar. Diz que alguns nômades morreram no último inverno. Prometer reza vários sutras pelo sucesso da nossa viagem. Sobre o manuscrito de 1937, cujo teor ele próprio não chegou a decifrar, não podendo assim confirmar a história da monja careca de Narkhajid Süm, diz que o entregou a um falcoeiro cazaque, a quem deve a vida depois de um acidente de motocicleta, quando voltava de Bayan-Ölgiy. A bem dizer não pronuncia o nome do seu benfeitor. Como também não o disse a Purevbaatar há seis meses. A história é nebulosa. Não sabe o nome do falcoeiro. Purevbaatar lhe fala de um homem chamado Baitolda, mas ele balança a cabeça. Não tem mais nada a nos dizer. Suas maneiras são sinuosas, que é como se, ao falar, manifestasse corporalmente, até para quem não entende uma palavra de mongol, um discurso escorregadio. Ele é desagradavelmente insinuante, como um eunuco. Peguei-o mais de uma vez a me observar com o canto dos olhos. (*Mongólia*, p. 147, sublinhado nosso)*

Depois desse encontro que não esclarece coisa alguma acerca do desaparecido, o Ocidental fica mais desapontado ainda com o que acredita ser uma “busca cega”. Cada vez mais, acentua-se nele a impressão de que tudo o que dizem sobre o desaparecido é muito impreciso. Sente que está

sendo conduzido por um terreno movediço; rodando em círculo, sem sair do lugar; diante de um labirinto sem saída. Começa então a questionar o sentido daquela missão. Já não sabe mais o que busca ou a quem busca. Desconfia de tudo e de todos:

*fico com a impressão de estar avançando numa rede de mentira que se auto-reproduz. Tenho a sensação de estar me perdendo a cada passo. [...] Tudo é tão irreal. [...] Nada prova nada, e ainda assim seguimos em frente. O desaparecido atrás do manuscrito, e agora eu atrás dele. É como se todos mentissem e as mentiras fossem complementares. [...] Tudo é ambíguo e impalpável. [...] Pergunto qual é afinal a sua [de Purevbaatar] estratégia. E de repente me dou conta de minha própria burrice. (Mongólia, p. 147-148)*

A atitude de acentuada desconfiança do Ocidental desencadeia uma discussão entre ele e Purevbaatar. No meio do conflito, o diplomata pergunta ao guia o motivo de terem ido procurar Ayush, visto que ele já sabia a história que ouviria do monge e que esta os levaria irremediavelmente a Baitolda, o suposto cazaque a quem Ayush teria entregado o manuscrito? Nesse momento, um Purevbaatar irritado faz uma importante declaração:

*“se você quer mesmo saber, durante todo o tempo, desde o momento em que ele desapareceu, achei que a teimosia dele em refazer o percurso, a insensatez de querer voltar à força sobre os próprios passos, não tinha outro objetivo senão encontrar Ayush. A história de que havíamos passados sem perceber pelo lugar em que o velho lama teria tido a visão em 1937 era uma desculpa esfarrapada. Posso pagar com a língua, mas é o que eu acho. E você entenda como quiser”. Buruu nomton, o desajustado. Purevbaatar sai ofendido e me deixa a sós com o monge, que revirando os olhos, com voz maviosa e gestos sinuosos, me convida a entrar na iurta. (Mongólia, p. 149, sublinhado nosso)*

Pouco a pouco, as peças vão se juntando, algumas lacunas vão sendo preenchidas e o leitor começa a vislumbrar os reflexos da “iluminação” referida por Yara Frateschi Vieira em seu ensaio. Parece estar próximo de entender a razão do apelido dado ao fotógrafo e de desvendar o que a referida crítica aponta como sendo o “grande mistério do livro”.

O Ocidental fica ainda mais desapontado depois do encontro que ele e Purevbaatar têm com Baitolda. O homem nada revela acerca do desaparecido e, quando questionado sobre o assunto, ainda afirma nunca ter recebido “manuscrito nenhum de monge nenhum. Nunca [havia] salvo monge nenhum”; e, para maior desespero de Purevbaatar, que parece “explodir de raiva”, o velho cazaque é enfático ao dizer que não se lembra do desaparecido e muito menos de ter dito algo acerca do que estava sendo questionado (*Mongólia*, p. 161).

Esse encontro torna a relação do Ocidental com o guia ainda mais insustentável. Até que em um fim de tarde, quando o Ocidental já estava prestes a dar por encerrada a sua missão, Purevbaatar,

[tentando] diminuir o mal-estar, [que se instalara entre eles depois do encontro com Baitolda], [...] serviu um copo de vodka ao seu cliente, antes do jantar, e disse, sem mais nem menos, enquanto bebiam e comiam damascos secos de uma vasilha que ele tinha posto na relva: “Não existem homossexuais na Mongólia”. A frase não fazia sentido. Muito menos ali, fora de contexto. Purevbaatar esperou a reação do Ocidental, a quem só restava revidar o olhar do guia com ares de perplexidade, e arrematou: “Talvez em Ulaanbaatar, escondidos – os jornais falam de uns escândalos de vez em quando –, mas no campo, nunca. Até há pouco tempo, nunca tínhamos ouvido falar de nada parecido. Antes de eu ter contato com os ocidentais, não podia imaginar que isso existisse”. O Ocidental continuava sem entender [...] “Você nunca deve confiar nos cazaques [diz a respeito de Baitolda]. São todos uns mentirosos”, Purevbaatar falou, enquanto preparava o jantar. “Não tenho nada contra eles, contanto que não se metam comigo”, prosseguiu, só para voltar ao assunto que tinha interrompido

com a chegada do Ogro. “A mesma coisa em relação aos homossexuais”. O Ocidental ouvia em silêncio. Lembrou-se de Ayush. “Não existem homossexuais na Mongólia”, repetiu o guia. “É daí que eu não ia traduzir para o meu cliente a história que o velho falcoeiro contava. Era só uma maneira de me humilhar, porque sou mongol e Baitolda é cazaque, você entende?” “Não”, respondeu o Ocidental, começando a se irritar, mas ao mesmo tempo muito interessado no que parecia o início de uma revelação. “Quando encontramos Baitolda no inverno passado, ele nos disse não só que já tínhamos passado pelo lugar que estávamos procurando, pelo lugar onde o velho monge teria tido a porra da visão em 1937, mas também que quem o guiava na sua fuga para fora da Mongólia não era uma monja, como a gente pensava, e sim um jovem lama, que o velho teria iniciado. Segundo a versão absurda, inverossímil, desrespeitosa e inconsequente do falcoeiro cazaque, o velho lama andava com um rapaz e não com uma moça. Sem querer ofendê-lo, será que você não percebe o que o filho-da-puta estava insinuando? Estava nos contando aquela história sem pé nem cabeça só por provocação! É lógico que eu não podia traduzir aquilo, porque era isso que o filho-da-puta queria, você entende? Ele queria me humilhar, insinuar coisas, ofender o meu cliente. E além do mais, era mentira. Você viu hoje. Ele fingiu que nunca tinha ouvido falar de nenhum caderno secreto nem de nenhuma história de monge budista nenhum”. “Nós não pagamos o que ele queria. E é natural que tenha ficado com medo de falar quando soube do desaparecimento de um turista estrangeiro”, disse o Ocidental. “É um velhaco. É o que ele é. Nunca viu nenhum caderno secreto. E já nem tenho certeza de que alguma vez tenha havido algum caderno secreto. Quando pagamos, ele nos enganou. Pagamos para sermos ludibriados. E ainda aproveitou para insinuar coisas sobre mim e o meu cliente. Só quero que você entenda as minhas razões. Na hora, eu não podia traduzir o que o velho falcoeiro contava. Ele só queria nos humilhar. Porque sou mongol. Não podia traduzir que já tínhamos passado, sem perceber, pelo lugar da visão, que era o que o velho estava dizendo. Nem que o monge era guiado por um rapaz e não por uma moça. Porque era só o que ele queria: além de me desautorizar aos olhos do meu cliente, nos chamava de homossexuais.” E depois de uma pausa, mudando de tom, como quem põe o rabo entre as pernas: “E, para completar, eu também posso não ter entendido tudo o que ele estava dizendo. Esses filhos-da-puta não sabem nem falar mongol”. Purevbaatar já estava um pouco bêbado, e ia se irritando cada vez mais com as próprias palavras: “Você quer saber mesmo o que ele disse? Disse que a visão do velho lama na realidade era a imagem da deusa – Narkhajid, não é? – que o jovem trazia tatuada no próprio sexo. Dá para imaginar? O falcoeiro disse que o jovem lama ficou nu para o mestre que havia abusado dele no passado e que o velho teve um choque do qual nunca se recuperou ao ver a imagem de Narkhajid tatuada no sexo do moço, como um demônio. Como é que você queria que eu traduzisse isso? E, depois, como é que ele podia saber o que estava escrito no caderno que Ayush lhe entregara se nem lia tibetano? O próprio Ayush nos disse que não tinha decifrado o manuscrito, não disse? E além do mais nem sabia o nome do cazaque que o tinha salvado do acidente. Podia não ser Baitolda. Decidi preservar o meu cliente. Só fui lhe contar o que tinha dito o falcoeiro quando já estávamos em Ölgii. E foi aí que nos desentendemos. Porque agora ele queria saber à força onde o velho lama tinha tido a visão, onde tinha visto Narkhajid, ou o monge nu, em 1937, não se conformava, queria falar de novo com Baitolda. Queria falar de novo com Ayush, a qualquer preço. Foi como se de repente, depois de já ter desistido daquela busca insana, quisesse tudo de novo, tudo voltasse a fazer sentido. E por mais que eu tentasse convencê-lo de que o falcoeiro só mentia e nos humilhava, que não havia lugar nenhum, e possivelmente tampouco tivesse havido alguma vez algum monge ou visão, ele insistia em voltar. Queria falar de novo com o falcoeiro, queria confirmar a história com Ayush, mas era ele que

criava a história com as suas perguntas. A história estava na cabeça dele. Será que não percebia? Era ele que levava todo mundo a contar o que ele queria ouvir. Aquilo era uma alucinação. Eu disse que não voltava. Se ele quisesse, que fosse sozinho. E ele foi”. O Ocidental não perdeu tempo: “Então era mentira o que você me contou em Ulaanbaatar. Não foi por terem retido os seus documentos em Ölgii, quando vocês tentaram tirar uma autorização para continuar até Tavanbogd, que você não o seguiu. Você mentiu sobre terem proibido vocês de sair da cidade. Não foi a polícia. Foi você quem pegou o passaporte dele para impedi-lo de voltar sozinho até Ayush”. Purevbaatar olhou para o Ocidental e deu de ombros. (*Mongólia*, p. 165-169)

Cientes da extensão da citação, devemos ressaltar a sua importância, pois é nela que está contida a última das peças do mosaico, a razão do apelido dado pelo motorista ao fotógrafo, a solução para o enigma, a “iluminação” a que se refere Yara Frateschi Vieira em seu ensaio. Enigma que, para ser desvendado, segundo a pesquisadora, demandaria um leitor atento e investigativo. Feito o “rejunção dos cacos”, temos a resolução do enigma, pois como conclui Yara Frateschi Vieira:

todas essas pistas levam afinal o leitor a ver o rapaz brasileiro como um (possível) homossexual que é estigmatizado pelo preconceito no país de origem e depois no outro extremo do mundo. Mas isso tudo é uma reconstrução de leitura, de nenhuma maneira evidente ou facilmente acessível. O excesso de peripécias, as histórias que se sobrepõem parecem procurar distrair o leitor, de tal forma que o “entendimento” final vem quase como uma “iluminação” (discreta), obtida à custa de concentração, esforço e perseverança. (VIEIRA, 2004, p. 205)

Entretanto, mesmo após tal “iluminação”<sup>34</sup>, outras dúvidas ainda rondam o leitor. Se, como afirma Purevbaatar, uma das razões que o

---

<sup>34</sup> Embora Yara Frateschi Vieira chegue a ‘muitas conclusões’ a respeito de *Mongólia* no referido ensaio – algumas delas precipitadas a nosso ver –, a crítica, na maior parte das vezes, não exemplifica, com excertos ou paráfrases da obra analisada em seu ensaio, nem esclarece ao leitor o percurso que a fez chegar a tais conclusões. Assim, partindo da leitura do texto de Yara Frateschi Vieira, nos propusemos a fazer ‘o tal percurso’ em buscas das ‘tais pistas e indícios’, que, segundo a professora, levariam o leitor à “iluminação” ou à descoberta do que, nas palavras dela, “parece ser o grande mistério do livro” de Bernardo Carvalho.

fizeram abandonar seu cliente foram as insinuações de Baitolda a respeito da suposta ligação homossexual entre ele e o seu cliente, o que justificaria no decorrer do romance outros indícios, já enunciados neste estudo, envolvendo a suposta relação entre ele – o guia Purevbaatar –, e o fotógrafo?

Referimo-nos, entre outros: à descrição de Purevbaatar, feita pelo Ocidental, retratado como um homem bonito e sedutor; à aproximação de Purevbaatar, em Erdene Zuu, e o interesse demonstrado pelo guia na história contada pelo fotógrafo sobre Narkhajid e o tantra; ao fato de o guia ter retido o fotógrafo por mais de dois meses em sua casa antes de partirem rumo às montanhas; ao receio de ter de voltar atrás com o fotógrafo e reencontrar Ayush e Baitolda; ao fato de ter retido consigo o passaporte do brasileiro; ao fato de negar, veementemente, a existência de homossexuais na Mongólia.

Nesse ponto, as interrogações se sobrepõem novamente às certezas e o leitor, depois de “colacionar” todas essas pistas, espalhadas nos diversos níveis discursivos que compõem a trama romanesca de *Mongólia*, vê-se novamente “entre fronteiras e cercado de armadilhas”. A ‘verdade’ revelada por Purevbaatar desperta no leitor a sensação de estar “numa casa de espelhos, cuja montagem inteligente permite criar um ponto simultaneamente central e cego — como se Narciso, afinal, se

contemplasse num espelho que não reflete nada”<sup>35</sup> (VIEIRA, 2004, p. 201).

As observações do Ocidental, depois de ouvir as declarações de Purevbaatar, parecem conduzir à conclusão aventada por Yara Frateschi Vieira: “*a mentira de uns é o antídoto para a mentira dos outros*, o Ocidental escreveu. E naquela noite, sem conseguir dormir, enquanto o vento sacudia a barraca, leu mais alguns trechos do diário do desaparecido: [...]” (*Mongólia*, p. 170).

Quando por fim, o fotógrafo é finalmente encontrado, quase que acidentalmente, na cabana de uma nômade família mongol, ele nada fala, não se explica. Em seu silêncio, apenas se deixa conduzir pelo meio-irmão. A missão do Ocidental estava cumprida:

*no avião, rumo a Pequim, ao lado do irmão, Buruu nomton acompanha toda a cena em silêncio. Nossos olhares se cruzam e, pela primeira vez, ele sorri. Como na primeira e única vez que o vi antes dessa viagem, quando ele tinha apenas cinco anos e não podia entender quem eu era nem o que estava fazendo ali. Estamos voltando para casa. (Mongólia, p. 181)*

---

<sup>35</sup> Em nota, Yara Frateschi Vieira relaciona o vazio refletido no espelho à ausência do homossexual no discurso da historiografia oficial. Para isso, recorre a uma citação extraída de um texto do escritor irlandês, Colm Tóibín, na qual ele discute, entre outras coisas, acerca do apagamento da figura do homossexual em dados momentos e em dadas culturas extremamente arraigadas e presas a valores tradicionais e religiosos como a Irlanda. Segundo Colm Tóibín, “o homossexual, por outro lado, cresceu sozinho; não existe uma história. [...] Como na frase de Adrienne Rich, é como se ‘você olhasse num espelho e nada enxergasse’”. Cf. TÓIBÍN, Colm. *Amor em tempos sombrios*. São Paulo: Arx, 2004, p. 22. Com essa citação, Yara Frateschi Vieira indiretamente coloca Purevbaatar diante do espelho que nada reflete; ou melhor, reflete aquilo que o guia mongol parece não querer enxergar ao se defrontar com a sua “verdadeira imagem”, quer seja no espelho que tem diante de si, quer seja na figura do fotógrafo que, por extensão, também a projeta. Assim como o do homossexual, o reflexo da mulher muitas vezes também esteve ausente do espelho ou “fora da moldura”. A esse respeito, o leitor poderá consultar o importante trabalho de Rejane de Souza Ferreira intitulado *Voz e consciência narrativa: a percepção da família pela perspectiva feminina em três romances irlandeses*. Tese (Tese de doutorado em Estudos Linguísticos e Literários), UFG, 2014.

Na conclusão de seu ensaio, Yara Frateschi Vieira afirma que, de fato,

o móvel último<sup>36</sup> dos dois romances [no ensaio ela analisa *Nove noites* e *Mongólia*] é, portanto, a homossexualidade de uma das personagens, significativamente aquela que é objeto de demanda real ou de busca de apreensão, de entendimento. Em ambos os casos há uma história familiar complicada: um pai ausente (por equívoco ou decisão própria), uma mãe que desaparece cedo do retrato, irmãos que não se conhecem. (VIEIRA, 2004, p. 206)

Contudo, após chegar a tais conclusões, a referida crítica faz algumas ressalvas ao romance *Mongólia* quando afirma que

se o texto se propunha a denunciar um preconceito universal contra a homossexualidade, tanto mais de admirar porque o figura em culturas que se situam em aparentes extremos do espectro cultura-natureza, mas deixa-o perder-se como um tema até secundário dentre os demais: a intolerância, a mútua incompreensão cultural, a desmistificação das práticas religiosas orientais, a reflexão sobre a arte ocidental e a oriental, os equívocos sobre o nomadismo etc. (VIEIRA, 2004, p. 205)

O que parece ser uma ressalva negativa – ao afirmar que a denúncia a um preconceito universal acaba por se perder entre outros aspectos do romance –, por parte de Yara Frateschi Vieira, é para nós, um dos aspectos que consideramos mais importantes no romance em análise. É inegável que a questão da homossexualidade, refratada ou não, seja um detalhe importante levantado e analisado com lucidez pela pesquisadora. Entretanto, a nosso ver, os aspectos mais importantes são as brechas ou

---

<sup>36</sup> Afirmações e conclusões dessa natureza, considerando as muitas qualidades de *Mongólia*, parecem, a nosso ver, demasiado precipitadas e redutoras.

fissuras que vão se cristalizando à medida que se desenvolvem também outros temas no romance. No meio dessa geografia fissurada, de fato, o tema da homossexualidade refratada acaba perdendo, a nosso ver, seu *status* de mistério iluminado.

Conforme ficou exposto, são as zonas pouco iluminadas – quer por Yara Frateschi Vieira, quer por outros críticos e estudiosos da obra de Bernardo Carvalho – que mais nos interessam. Tais zonas, na maior parte das vezes, não aparecem iluminadas e, quando aparecem, configuram-se como espaços baços, se levarmos em consideração o intenso foco de luz que a pesquisadora joga no aspecto que analisa com acurada perspicácia. Mesmo assim, indiretamente, vestígios dessa luz intensa acabam por tirar das sombras esses outros aspectos que interessam de modo mais direto às questões que estão sendo discutidas neste estudo.

A partir de agora, são os aspectos pouco iluminados pela referida crítica que merecerão de nossa parte uma perquirição atenciosa. Ao voltarmos para eles os holofotes, percebemos que Yara Frateschi Vieira não os ignora por completo, mas apenas direciona-lhes um rápido fecho de luz, não se detendo, portanto, em analisá-los. Acreditamos então que, depois de uma iluminação, outras se fazem necessárias. É por essa razão que deslocaremos o foco de luz de um determinado ponto para outro, fazendo-o incidir, a partir de então, sobre as estratégias utilizadas por Bernardo Carvalho para representar os diferentes espaços vistos, experienciados e representados pelos protagonistas do romance em seus ‘documentos ficcionais’.

## 2.4. Os espaços da Mongólia vistos através das lentes de *Buruu nomton* e pelo olhar do Ocidental

*Na Mongólia, a terra reflete o céu. A sombra das nuvens corre pelo deserto e pelas estepes. O céu está sempre tão perto. A paisagem não se entrega. O que você vê não se fotografa.*

Bernardo Carvalho  
*Mongólia*

Antes de mais nada, suas conclusões nada tinham a ver com a realidade. Inventava um país e discorria sobre ele sem a menor cerimônia.

Bernardo Carvalho  
*Mongólia*

Você acredita que uma cidade inteira pode caber num pedaço de papel? E que pode ser a síntese de uma cultura complexa e exuberante? Pois tal cidade existe. Se você não sabe seu nome, isso talvez seja o sinal de que falta algo para que o sonho que ela representa se realize. Mas não desanimemos. Viremos a página e tentemos descobrir a senha que abra, para todos, as portas dessa cidade.

Luis Alberto Brandão  
*Tablados – livro de livros*

Neste subcapítulo, analisaremos as estratégias utilizadas por Bernardo Carvalho para representar alguns aspectos relacionados à espacialidade em dois dos níveis narrativos que compõem o romance *Mongólia*. No decorrer desses tópicos, analisaremos os fragmentos dos dois diários elaborados pelo fotógrafo desaparecido naquele país e os fragmentos da carta-diário escrita do Ocidental.

Conforme discutimos anteriormente, tais fragmentos muitas vezes são transcritos pelo narrador no corpo do romance. Com isso, o narrador cria no leitor a ilusão de que ele está lendo diretamente as páginas escritas pelos protagonistas de *Mongólia*. Na configuração espacial do livro, ou seja, no espaço da escrita, dos caracteres pretos que vão manchando a

página em branco, tais passagens, grafadas em tipos gráficos diferentes, emergem como ‘ilhas’<sup>37</sup> cercadas pelo ‘oceano’ da narrativa escrita pelo narrador-escritor.

Se quisermos, podemos facilmente descolar – embora isso implique em uma total desconstrução da complexa arquitetura romanesca construída por Bernardo Carvalho – esses fragmentos da “narrativa total” do romance, ou seja, aquela que engloba todos os níveis narrativos, a saber: o do escritor Bernardo Carvalho que escreve um romance intitulado *Mongólia*; o de um narrador-escritor (o velho embaixador aposentado), que escreve um romance intitulado *Mongólia*; o do fotógrafo desaparecido que escreve dois diários de viagem em que relata suas duas expedições às diferentes regiões do país asiático; o do diplomata brasileiro que, ao partir para a Mongólia em busca do desaparecido escreve uma carta-diário para a esposa, que ficara no Brasil, contando suas experiências vividas na China e na Mongólia. Essas “ilhas textuais”<sup>38</sup> funcionam também como elementos que constituem a espacialidade no romance.

---

<sup>37</sup> Os fragmentos transcritos dos diários do fotógrafo pelo narrador aparecem nas páginas 38, 39, 40, 41, 42, 43, 44, 45, 46, 49, 50, 51, 53, 58, 59, 60, 61, 65, 66, 67, 68, 69, 70, 71, 72, 76, 82, 83, 84, 91, 103, 106, 107, 132, 133, 138, 139, 145, 148, 153, 164, 165, 170, 171, 172, 173 e 174 do romance; já os fragmentos transcritos da carta-diário do Ocidental pelo narrador aparecem nas páginas 16, 17, 18, 19, 20, 21, 22, 24, 25, 28, 29, 30, 31, 32, 34, 47, 73, 77, 78, 79, 80, 102, 103, 114, 115, 116, 117, 118, 119, 120, 121, 122, 123, 124, 125, 126, 127, 128, 129, 130, 131, 132, 133, 134, 135, 136, 137, 138, 139, 140, 141, 147, 148, 149, 152, 154, 155, 156, 158, 159, 160, 161, 166, 170, 175, 176, 177, 178, 179, 180 e 181 do romance.

<sup>38</sup> O que designamos como “ilhas textuais” no romance de Bernardo Carvalho está em consonância com as considerações que faz Gérard Genette acerca do espaço da/na linguagem. No artigo “Espaço e linguagem”, o teórico afirma que “hoje a literatura – o pensamento – exprime-se apenas em termos de distância, de horizonte, de universo, de paisagem, de lugar, de sítio, de caminhos e de morada: figuras ingênuas, mas características, figuras por excelência, onde a linguagem se espacializa a fim de que o espaço, nela, transformado em linguagem, fale-se e escreva-se”. In: \_\_\_\_\_. *Figuras*. Trad. Ivone Floripes Mantoanelli. São Paulo: Perspectiva, 1972, p. 106.

Na introdução, “Alguns espaços”, de sua obra *Teorias do espaço literário*, Luis Alberto Brandão questiona-se acerca do que “afinal se fala quando se fala de *espaço literário*” (2013, p. 3, ênfase adicionada). A nosso ver, quando evocamos essa expressão estamos literalmente dentro de um “saco de gatos”. Isso porque, conforme argumenta Luis Alberto Brandão:

é possível demonstrar que as flexões da categoria espacial se observam não somente em decorrência da diversidade de situações de interlocução ou dos campos do conhecimento nos quais é utilizada, mas também no próprio cerne do *espaço literário*. Em tal expressão a palavra *espaço* parece veicular tanto o pressuposto de autoevidência (*espaço* é noção óbvia, dispensa definições), quanto à perplexidade diante da imprecisão (há pontos comuns no emaranhado [daí a imagem evocada por nós: “saco de gatos”] de definições distintas?). Do que afinal se fala quando se fala de *espaço literário*? Equivale simplesmente a *literatura*? Ou *espaço literário* designa o *espaço* que se observa na literatura? Indica, talvez, um tipo de *espaço* que, apesar de não ser em si literatura, possui características literárias, revela-se propício a que a literatura se exponha? (2013, p. 3, itálico do autor)

Considerando tais questionamentos e reflexões, tendemos a afirmar que ‘as ilhas textuais’ que emergem no ‘discurso oceânico’ de *Mongólia* estariam ligadas, de modo mais direto, àquela noção de *espaço literário* na qual o *espaço*, “muito genericamente, [é o elemento] que viabiliza que a literatura se manifeste: um suporte (a página de um livro pode ser tratada como *espaço literário*) [...]” (BRANDÃO, 2013, p. 3). Nossa afirmação a esse respeito é ao mesmo tempo uma tentativa de compreender tais espaços – designando-os a partir de algumas das considerações de Luis Alberto Brandão –, e também um questionamento

acerca do fenômeno que se observa na estrutura mais ampla do texto de Bernardo Carvalho.

Ainda de acordo com Luis Alberto Brandão, podemos inferir que, na expressão espaço literário, o termo espaço pode também “[possuir] significado próprio, que independe da literatura, mas que se vincula a ela: [visto que] há espaços expressos ou representados pela literatura”. Contudo, essa definição é em si mesma questionada pelo próprio teórico e crítico quando ele se pergunta: “onde, [porém], encontrar tal significado próprio [...]?” (BRANDÃO, 2013, p. 3).

Acreditamos que tal significado possa ser encontrado – entre outros “lugares” – nos elementos constitutivos das obras de arte de natureza literária. Nelas, por meio de procedimentos narratológicos ou poéticos empregados em sua constituição, elementos da espacialidade podem se manifestar, sendo então passíveis de análise e assumindo funções e características particulares em cada obra e em determinados contextos específicos.

Assim, mesmo reconhecendo a importância de se questionar o “sentido próprio” do termo espaço na expressão “espaço literário” e reconhecendo a dificuldade de encontrar o seu ‘devido lugar’, neste momento, interessa-nos mais – partindo da ideia de que a literatura possibilita a expressão ou representação de alguns espaços – observar por meio de quais estratégias narrativas e discursivas Bernardo Carvalho representa os espaços da Mongólia em seu romance.

Se retomarmos o título deste subcapítulo, perceberemos que embora ele nos remeta ao espaço visto através das lentes do fotógrafo, já sabemos de antemão, por declarações do narrador, que tais registros fotográficos se perderam durante a segunda expedição do rapaz rumo aos Montes Altai, na companhia de Purevbaatar.

O que restou como testemunho visual/espacial da experiência vivenciada por essa personagem, bem como de suas percepções e relações com os espaços pelos quais ela se deslocou, foram as anotações deixadas pelo fotógrafo nas duas cadernetas que são entregues ao Ocidental, uma por Ganbold e a outra por Purevbaatar: “ele anotava tudo no diário’, repetiu Ganbold apontando para o caderninho preto” (*Mongólia*, p. 37); “de uma das prateleiras [...] ele [Purevbaatar] tirou uma caderneta Moleskine, com a indefectível capa preta [...]. ‘Ele deixou este diário interrompido [...]. Até onde eu sei deve estar tudo aí” (*Mongólia*, p. 61-62).

Como sabemos, não restaram fotogramas<sup>39</sup> a serem revelados: as imagens da Mongólia a que temos acesso são tão somente as representadas, por meio da escrita, grafada em tinta preta, nos diários de *Buruu nomton* e no “diário que ele [o Ocidental] escreveu na forma de uma longa carta à mulher no Brasil, e que nunca enviou” (*Mongólia*, p. 14).

---

<sup>39</sup> Acerca da fotografia que conserva em si, em um primeiro momento, apenas a matéria plástica do significante, furtando do observador ou a ele entregando, como única opção possível, o espaço vazio, a ausência mesmo de um significante, de um conteúdo etéreo, que em muito se distancia da “doxa” barthesiana, remetemos o leitor ao brilhante trabalho de Roland Barthes em *A câmara clara*: nota sobre a fotografia. In: \_\_\_\_\_. *A câmara clara*: nota sobre a fotografia. Trad. Júlio Castañon Guimarães. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1984.

Lembre-mo-nos também de que, se destacássemos e considerássemos apenas as partes do diário do fotógrafo e da carta-diário do Ocidental, transcritas no romance com tipos gráficos diferentes, poderíamos afirmar que *Mongólia* seria um exemplo típico de literatura de viagens. Porém, esses não são os únicos níveis narrativos, nem a única estratégia narrativa utilizada pelo escritor para arquitetar seu romance. Nele, as viagens estão presentes e o relato sobre elas também. Elas são o ponto de partida e, como se verá adiante, o de chegada. Nesse intervalo, assim como os outros aspectos anteriormente iluminados, surgem no romance as estratégias de representação da espacialidade.

Em seus diários, o fotógrafo apresenta-nos um relato quase objetivo – semelhante às anotações de um antropólogo em seu diário de campo, ou mesmo de um jornalista – da paisagem, dos costumes e do modo de vida dos habitantes do país em questão. Em sua escritura, é evidente o entrecruzamento de vários discursos, como o discurso literário, o histórico, o antropológico e outros. Afinal, ele está mesmo fazendo um diário de viagens.

Nas páginas do diário de *Buruu nomton*, uma das estratégias mais utilizadas por ele para representar o espaço em seus escritos é a descrição. A importância de elementos descritivos presentes em um texto narrativo é assunto amplamente discutido nos domínios da teoria literária e da narratologia. Passeemos rapidamente por alguns conceitos referentes à descrição como uma das estratégias possíveis para a representação da espacialidade.

No ensaio “Fronteiras da narrativa”, Gérard Genette comenta o grau de intimidade entre os dois elementos discursivos, além de mostrar o quanto ambos estão interligados, uma vez que se interpenetram ao longo do discurso épico, romanesco ou contístico. Conforme evidencia o crítico, seria mais fácil conceber a ideia de um texto descritivo isento de elementos constitutivos do gênero narrativo do que o inverso. Isso porque, qualquer indício de designação de objetos e de circunstâncias em um texto já seria suficiente para deflagrar o início de uma descrição (1973, p. 263).

Réal Ouellet e Roland Bourneuf, em *O universo do romance*, afirmam que:

narrar e descrever são duas operações semelhantes, no sentido de que ambas se traduzem por uma sequência de palavras (“sucessão temporal do discurso”), mas o seu objeto é diferente: a narração constitui “a sucessão igualmente temporal dos acontecimentos”, a descrição representa “objetos simultâneos e justapostos no espaço. (1976, p. 142, aspas e parênteses dos autores)

Georg Lukács, no ensaio “Narrar ou descrever”, publicado em 1936, compara diferentes métodos de utilização da descrição na composição da narrativa. O teórico parte, em seu trabalho, da comparação dos romances *Naná*, de Émile Zola, e *Ana Karenina*, de Liev Tolstói. Como os interesses de Georg Lukács não estão essencialmente centrados nos aspectos de constituição narratológica dos romances, mas antes de tudo em desenvolver uma crítica sociológica dos textos analisados, ele chega, entre outras coisas, à conclusão de que os recursos descritivos são mais bem utilizados no romance de Liev Tolstói. Isso porque, segundo o

crítico, os recursos utilizados pelo escritor russo estão quase sempre calcados na perspectiva de um determinado personagem, contribuindo assim para a criação de certa dramatização da cena que está sendo descrita e não simplesmente configurado como mera apresentação física dos acontecimentos.

Nas palavras de Georg Lukács, as descrições presentes em *Ana Karenina* aparecem profundamente interligadas às ações das personagens, não constituindo uma pausa ou hiato no desenvolvimento da ação romanesca. Em Émile Zola, as descrições corresponderiam a uma “cristalização” ou “congelamento” do desenvolvimento das ações, aparecendo apenas como situações estáticas que não contribuem para o desenvolvimento da ação, restringindo-se apenas a dar conta do espaço ou ambiente onde transcorrem os eventos.

Como bem apontam os estudos de Neide de Faria, em sua obra *Structures et unité dans “Les Rougon-Macquart”*, a função das descrições nos romances de Émile Zola, contrariamente ao que afirma Georg Lukács, não é apenas de caráter decorativo. O recurso fartamente utilizado pelo escritor tem inúmeras outras funções. Entre elas, a de caracterizar os diferentes tipos de personagens estudadas pela crítica nos romances do autor. Ainda segundo Neide de Faria, a descrição, bem como outros procedimentos utilizados pelo escritor, seria responsável por determinar a “ordem”, a “duração” e o “ritmo” do discurso narrativo nos romances que compõem a saga dos “Rougon-Macquart” (1977, p. 167).

No capítulo de seu livro dedicado ao estudo do espaço nos romances de Émile Zola, a estudiosa ainda aponta os recursos descritivos como um dos responsáveis pela caracterização e diferenciação dos dois tipos de constituição espacial que identifica nos romances do autor. Ela denomina tais espaços como “espaço real” e “espaço-mítico” (1977, p. 225). Ora, toda essa discussão serve apenas para demonstrar que “longe de ser indiferente, o espaço num romance exprime-se, pois, em formas e reveste sentidos múltiplos até construir por vezes a razão de ser da obra” (OUELLET e BOURBEUF, 1976, p. 132).

Ainda, em relação ao que se refere à descrição, sabemos que em um texto narrativo ela pode adquirir várias funções, dentre as quais: acentuar um determinado tipo de contexto, revelar uma atmosfera, drama ou conflito e também representar o ponto de vista de uma ou mais personagens a respeito de um determinado lugar, seus habitantes e sua cultura.

No livro, *Teoría de la narrativa: una introducción a la narratología*, Mieke Bal chama nossa atenção para a importância e para as variadas funções que a descrição pode exercer em um texto narrativo. Segundo ela, precisamos estar atentos a uma descrição tão logo nos defrontemos com ela, pois é por meio da descrição que tomamos conhecimento de uma série de elementos importantes para a constituição de uma narrativa (2009, p. 112). Como procuramos ressaltar, no mais recente fragmento analisado, as descrições feitas pelo narrador-

personagem do diário nos mostram aspectos importantes da cultura mongol e dos lugares pelos quais ele passa ao longo de sua viagem.

Ainda de acordo com Mieke Bal, a descrição pode ainda trazer importantes informações a respeito de quem contempla ou observa a paisagem, um objeto ou mesmo outro elemento qualquer. A descrição pode revelar o conteúdo psíquico do narrador ou da personagem que detém a perspectiva narrativa, bem como o seu estado de ânimo no momento da observação.

Para demonstrarmos as estratégias utilizadas na representação dos espaços em *Mongólia*, analisaremos alguns trechos extraídos dos fragmentos dos diários do fotógrafo e da carta-diário do Ocidental. O primeiro deles refere-se à representação dos espaços que compreendem a cidade de Ulaanbaatar, capital da Mongólia. Em mais de um momento, em seus diários, *Buruu nomton* se detém na observação de aspectos ligados à configuração espacial da cidade. Vejamos alguns deles:

a beleza da paisagem dos arredores de Ulaanbaatar, que avistei ao me aproximar de avião, contrasta com o choque da chegada ao bairro onde fui instalado, num prédio cuja entrada é terrivelmente fedida, a ponto de ter me provocado engulhos da primeira vez. Já não respiro quando passo por lá. Acho que é cheiro de banha de carneiro cozida, mas não me atrevo a perguntar, com medo de ofender meus anfitriões. (*Mongólia*, p. 53)

Nessa passagem, é evidente um significativo contraste: vista de longe e do alto, quando ele ainda estava no avião, sobrevoando a capital do país e antes de aterrissar, Ulaanbaatar lhe pareceu uma cidade bastante

encantadora. Contudo, à medida que ele vai perdendo a visão panorâmica e o foco se aproxima do elemento a ser descrito – sendo possível ao fotógrafo observar a paisagem mais de perto, inclusive contando com o auxílio de outros sentidos, que não somente a visão –, alguns espaços da cidade ganham matizes menos belos e encantadores. Tal é o caso do bairro onde ficará alojado o rapaz, descrito por ele como terrivelmente fedido, a ponto de causar-lhe engulhos todas as vezes que passava pelo lugar.

O fotógrafo, mesmo desapontado com as sensações desagradáveis que o espaço observado desperta nele, mantém o bom senso e não faz comentários depreciativos em relação ao local, em respeito a seus anfitriões. Embora tomado pela sensação de estranhamento e mal-estar diante do desconhecido, que à primeira vista o desagrada, ele tenta manter um comportamento imparcial, não verbalizando para Ganbold as suas impressões negativas sobre o lugar.

Observemos outro fragmento retirado dos diários do fotógrafo desaparecido:

[em Ulaanbaatar], os carros andam feito loucos pelas ruas [...]. Buzinam quando bem entendem, sempre que querem ultrapassar, quando avistam outro carro pela frente ou entrando na mesma pista, mesmo que esteja a trezentos metros de distância. Os motoristas não têm a menor noção das leis de trânsito nem das regras da boa educação. Fazem o que querem, quando querem. Buzinam a torto e a direito, jogam os carros em cima dos pedestres e avançam o sinal vermelho, cortam uns aos outros, dão fechadas uns nos outros. (*Mongólia*, p. 53)

Aqui, o trânsito da cidade é retratado pela personagem a partir de uma perspectiva um tanto quanto etnocêntrica. Isso porque a ideia de

“civilização” e “boa educação” que o rapaz tem em mente parece ser a que rege os princípios dele como cidadão em seu país de origem. Entretanto, a comparação da atitude dos motoristas mongóis com a de outros motoristas, brasileiros ou ocidentais de qualquer grande conglomerado urbano, se mostra um tanto contraditória. Esquecera o fotógrafo da realidade do trânsito em seu país e em outros que talvez tenha visitado? Ou apenas finge esquecê-la, para justificar para si a superioridade do comportamento de seus conterrâneos ocidentais em relação à cultura oriental, que julga mais primitiva e menos “civilizada”?

Nesse caso, a percepção de um aspecto da configuração espacial da cidade de Ulaanbaatar reforça a visão negativa do espaço – já apresentada e não verbalizada no primeiro fragmento dos diários do fotógrafo –, e serve ainda para ajudar o leitor a construir, juntamente com outros índices que vão surgindo ao longo do diário, a atmosfera da capital da Mongólia e, por extensão, de quase todos os espaços urbanos do país visitados pela personagem. Isso se dá pelo fato de que tais espaços são sempre apreendidos e representados na escrita a partir da perspectiva e da voz narrativa do fotógrafo brasileiro.

Neste outro trecho, a visão negativa do espaço contribui para a criação de uma atmosfera hostil que envolve o espaço representado. Tal atmosfera revela, de modo indireto, o medo e a insegurança que o fotógrafo sente ao habitar tal espaço:

ainda estou me adaptando. Cheguei faz quatro dias. São três da manhã. Acordo assustado, com gritos no corredor do lado de fora.

Alguém está esmurrando a porta do apartamento. Fico quieto. Não me mexo. Como o sujeito não obtém resultado, fica tamborilando na porta. E depois volta a esmurrá-la. Só me resta esperar que se canse de bater ou que algum vizinho venha dissuadi-lo. Grita coisas que não posso entender. Deve estar bêbado. Deve ter errado de andar. A cena vem se repetindo todas as noites. Vou acabar me acostumando. [...] Gambold [o guia] 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 sair sozinho à noite. Por causa dos bêbados. E é claro que o conselho não contribui para melhorar a minha impressão da cidade. (*Mongólia*, p. 65)

No exemplo transcrito, o foco da perspectiva do rapaz é modificado. Há uma significativa aproximação do observador em relação ao espaço observado. Assim, o espaço não somente é percebido, como também habitado e experienciado por quem o representa. À feiúra e ao odor somam-se as sensações de desconforto e de estranhamento vivenciadas pela personagem.

Nesse caso, é como se a observação do espaço despertasse na personagem certas sensações – surgidas a partir de sua relação com o ambiente descrito – que facultassem o surgimento de uma atmosfera espacial que conota a apreensão, o medo e o estranhamento experienciados pelo fotógrafo no momento em que, ao despertar no apartamento, se dá conta não apenas do espaço que o cerca como também do barulho que invade o ambiente. Tal atmosfera intensifica a insegurança do rapaz, ainda mais quando somada à excessiva preocupação do guia com a segurança dele. Tudo isso contribui para uma visão negativa do espaço e corrobora para que a impressão do fotógrafo sobre a cidade não seja das melhores.

A partir daí, os juízos de valor e as comparações da cultura do outro com a dele apenas se intensificam. O estranhamento e o clima não amistoso do ambiente criam na personagem um sentimento de não pertencimento ao lugar, de estrangeiridade. Ele assume para com o espaço e as pessoas que nele habitam uma visão de “fobia”. A respeito desse problema, em “Sobre la noción de imaginario: elementos para una teoría en literatura comparada”, Daniel-Henry Pageaux afirma que tal atitude em relação ao outro é caracterizada pelo fato de que, numa relação de contato, o eu não apenas vivencia uma experiência de estranhamento, como também procura definir o outro, o seu lugar e a sua cultura como inferiores aos dele (2002, p. 139).

Assim, conforme procuramos demonstrar, o que antes era um discurso quase objetivo – à medida que vamos entrando em contato com outros fragmentos do diário do fotógrafo, ao longo do romance –, começa a se tornar mais pessoal, revelando uma significativa quantidade de características do observador. Vimos que a descrição dos espaços, em alguns dos fragmentos do diário, revela o caráter etnocêntrico e preconceituoso do rapaz diante de situações de confronto com a realidade do outro, realidade que não apenas desconhece, como também parece não compreender ou relativizar.

Aspectos da espacialidade do vilarejo de Tsagaannuur são apresentados de modo semelhante nas páginas dos diários do fotógrafo:

[Tsagaannuur] é um vilarejo conhecido pelos bêbados, perdido às margens de um pequeno lago. [...]. A polícia fica num barracão de

madeira. No interior do barracão, um grande mapa da região ocupa toda uma parede coberta por uma cortina de cetim vermelho. O delegado é um sujeito gordo [...]. Toda a situação tem um quê de peça de Gógol. (*Mongólia*, p. 40)

Entretanto, nesse pequeno excerto, convém ressaltar que a subjetividade do observador em relação ao espaço percebido e representado no diário é muito mais evidente do que nos fragmentos anteriores. Assim, quando o rapaz afirma que a atmosfera do espaço – instaurada a partir da descrição que ele faz da delegacia e da figura grotesca do delegado –, bem como toda a situação que é objeto de sua percepção, “tem um quê de peça de Gógol”, ele subjetivamente está condicionando o espaço que descreve a um ponto de vista específico e que pressupõe o conhecimento por parte do leitor do que vem a ser esse tal “quê de peça de Gógol”<sup>40</sup>.

No trecho abaixo, o foco da personagem recai sobre outra cidade ao sul da Mongólia:

[em Khatgal] não há um bairro de iurtas, como na maioria das cidades da Mongólia. As iurtas – ou gers, em mongol – são tendas

---

<sup>40</sup> Nikolai Gógol escreveu, ao longo de sua carreira, cinco peças de teatro, são elas: *O Inspetor Geral* (1835); *O Casamento* (1835); *À saída do teatro depois da representação de uma nova comédia* (1836); *Os Jogadores* (1842) e *Desenlace de O Inspetor Geral* (1946). A partir da leitura de tais textos dramáticos é possível que muitos deles se tornaram conhecidos, entre outros aspectos, não somente pelo fato de Gógol, sempre muito preocupado com a condição social dominante na época, fazer uso de recursos como a ironia para criticar e tocar fundo nas feridas da sociedade e dos regimes de poder de sua época. Arlete Cavaliere, em uma entrevista ao *Diário Russo*, afirma que “a ironia e a melancolia que brotam [dos textos de Gógol] afastam [o dramaturgo] de uma apreciação crítica ligeira que muitas vezes vincula sua obra à comédia de costumes, ou a uma simples sátira social, e, em particular, ao que se convencionou chamar de “realismo crítico” (CAVALIERE, 2009, p. 48). Ainda segundo Cavaliere, “o riso gogoliano transfigura a realidade, tornando-a real e fantástica, conhecida e desconhecida, geral e única, tudo ao mesmo tempo [...] E, então, a simples anedota pode se transformar repentinamente em comicidade amarga, estranha, por vezes melancólica, lançando o universo artístico de Gógol para o campo da estética do grotesco” (CAVALIERE, 2009, p. 49). Cf. CAVALIERE, Arlete. A arte de Gógol. In: *Revista Cult*, v. 132, São Paulo: Bregantini, 2009, p. 48-52 e \_\_\_\_\_. *O Inspetor Geral de Gógol/ Meyerhold: um espetáculo síntese*. São Paulo: Perspectiva, 1996.

circulares, com estrutura de hastes de madeira, cobertas por uma camada de feltro no interior, outra intermediária de tecido impermeável ou plástico e por último uma lona branca, que funcionam como isolantes no calor e no frio. Mantêm o frescor no verão de trinta graus e o calor no inverno de menos trinta. [...]. A porta, de madeira, fica sempre virada para o sul, por causa do sol provavelmente. Há todo um cerimonial e uma série de regras de comportamento para quem entra numa iurta, a começar pela interdição de bater na porta, que é sagrada. [...]. Não poderia haver arquitetura mais adequada a um país sem árvores, castigado pelo vento e por oscilações extremas de temperatura. Já nos vilarejos do norte, como em Khatgal, as casas são de madeira, barracões com telhados de chapas metálicas pintados de verde ou vermelho. É uma região de florestas. A população local não é formada pela maioria étnica mongol, os khalk, mas pelos darkhad, que têm um sotaque forte e são orgulhosos de sua identidade [...]. (*Mongólia*, p. 39-40, sublinhado do autor)

Conforme pudemos observar, a descrição das habitações do povoado de Khatgal é feita a partir de uma nova estratégia. As casas não são descritas de imediato. Antes de apresentá-las, a personagem estabelece no seu discurso uma comparação das habitações do lugar com outro tipo de residência muito comum nas cidades ao centro e ao sul da Mongólia, as iurtas. Assim, ao retratar os barracões cobertos com telhados metálicos, o narrador-personagem aproveita o ensejo para também descrever, com detalhes, as características de uma iurta.

Além de mostrar e comparar os diferentes tipos de moradias, o fotógrafo ainda relata uma série de costumes dos povos mongóis que habitam o tipo de residência por ele retratada. Mais que uma simples descrição, o fragmento procura reproduzir, por meio de um discurso de características antropológicas, os hábitos e costumes da população local. Conforme explica o autor do diário, em um dos trechos do fragmento, a interdição do ato de bater à porta de uma iurta se deve ao fato de os mongóis considerarem a porta com elemento sagrado. Segundo ele,

“[bater à porta] indica hesitação do viajante e, por conseguinte, constitui uma ofensa aos moradores, como se ele não os considerasse dignos de recebê-lo” (*Mongólia*, p. 39).

No fragmento, enquanto procura destacar aspectos geográficos do lugar, tais como a ausência de árvores, o tipo de habitação predominante e o fato de a cidade se localizar em uma região de florestas, o fotógrafo – a despeito da pretensa objetividade do relato quase jornalístico – deixa-nos entrever elementos de sua subjetividade enquanto observador da paisagem. Isso acontece quando o rapaz comenta acerca de suas impressões a respeito do “sotaque forte” e do comportamento dos povos darkhad, descritos por ele como “orgulhosos de sua identidade”.

Nesse ponto, o que era para ser apenas uma descrição, cuja função inicial seria a de apresentar o espaço ou lugar onde os acontecimentos da narrativa se desenvolvem, ganha outros contornos. Desse modo, não apenas o espaço é representado. A descrição do lugar serve, por sua vez, como motivo para o narrador em primeira pessoa retratar outros aspectos relacionados à cultura dos mongóis. Assim, o espaço representado não pode ser caracterizado apenas como um cenário ou pano de fundo que ilustra a viagem da personagem, ele é também o produto das reflexões da personagem acerca das relações antropológicas estabelecidas entre o homem e os lugares que ele modifica e adapta para as suas condições de habitação e sobrevivência.

No diário do fotógrafo, a descrição funciona não somente como uma das estratégias para representar o espaço, ela exerce também outra

função na narrativa. Essa função, desempenhada pela descrição, é a responsável por criar todo um ambiente dramático que proporciona o desenvolvimento da ação narrada e descrita, não apenas no diário, mas também nos outros níveis narrativos que compõem o romance de Bernardo Carvalho.

Vejamos agora o modo como a personagem, *Buruu nomton*, apresenta ao leitor imagens do Naadam, os jogos tradicionais dos mongóis, quando passa pela cidade de Karakorum, ao centro-leste da Mongólia:

hoje é Naadam, a festa nacional. Durante dois dias, 11 e 12 de julho, nômades de todas as partes da Mongólia convergem para as cidades e vilarejos, a cavalo, vestidos com as melhores roupas, para assistir aos campeonatos de luta, arco-e-flecha ou às corridas de cavalo, ou participar deles. É uma tradição medieval. [...] Chegamos a Karakorum para o primeiro dia do Naadam. [...] Aqui, não há um estádio para a luta, como em UB. O campeonato acontece numa espécie de arena gramada ao ar livre, um espaço delimitado por quatro grandes tendas azuis e brancas, que fazem lembrar as imagens dos concursos medievais, unidas por um círculo de espectadores. [...] Em volta do círculo formado pelo público e pelo júri, há um cinturão de nômades a cavalo que andam de lá para cá em suas montarias e confraternizam uns com os outros. É um verdadeiro desfile de moda. Algumas amazonas [...] usam dels confeccionados especialmente para a ocasião, óculos escuros e tranças nos cabelos. Pintam o rosto de branco para esconder a tez escura de quem trabalha ao sol. [...] O principal do Naadam acontece à margem da competição, entre os espectadores, a maioria montada em seus cavalos, com roupas de festa. Circulam em torno da arena como os habitantes de uma cidade do interior na praça da matriz aos domingos. (*Mongólia*, p. 170-171, sublinhado do autor)

Logo que começamos a ler essa descrição, temos a sensação de que o narrador manterá uma postura singularmente objetiva e relativamente neutra. Contudo, à medida que avançamos na leitura do fragmento,

tornam-se evidentes as comparações e os julgamentos de valor feitos pelo fotógrafo brasileiro.

A festa oriental é descrita tendo como ponto de referência as festas de tradição ocidental. Basta lembrarmos aqui da descrição do espaço onde ocorre um torneio de péla, feita por Madame de Lafayette, em *A princesa de Clèves*, ou da corrida de cavalos descritas por Émile Zola, em *Naná*. Ou ainda da festa dos produtores locais descrita por Gustave Flaubert em *Madame Bovary*.

Na descrição do Naadam, não há como não reconhecer vislumbres dos espaços citados. Esses ambientes em muito se aproximam: grandes arquibancadas decoradas e coloridas, barracas onde produtos são expostos e comercializados, cavalos e cavaleiros ricamente ornados, pessoas trajando suas melhores roupas e, ainda, as conversas e burburinhos tão comuns aos acontecimentos sociais dessa natureza.

A festa de tradição secular entre os mongóis é descrita, a despeito da maneira como se vestem e se comportam mulheres e homens, como “um verdadeiro desfile de modas”. As mulheres dissimulam a pele tostada pelo sol usando uma maquiagem demasiado clara e ostentam suas vestes especialmente confeccionadas para a ocasião. Os homens observam os acontecimentos a partir de perspectiva privilegiada, uma vez que estão montados em seus mais belos cavalos, e circulam pela festa como altivos e distintos cavaleiros.

No imaginário do fotógrafo, naquela festa, tudo lembra uma festa ocidental, embora o rapaz esteja experienciando uma comemoração típica

da tradição oriental e, geograficamente, esteja muito distante de seu país, uma vez que está na Mongólia, e, conseqüentemente, muito distante das manifestações culturais características do grupo cultural ao qual se sente vinculado.

As comparações atingem o seu ponto alto quando a personagem descreve o modo como os cavaleiros mongóis transitam pelos espaços da festa: “como os habitantes de uma cidade do interior na praça da matriz aos domingos” (*Mongólia*, p. 171).

Conforme aconselha Osman Lins em *Lima Barreto e o espaço romanesco*:

não deve o estudioso do espaço, na obra de ficção, ater-se apenas à sua visualidade, mas observar em que proporção os demais sentidos interferem. Quaisquer que sejam os seus limites, um lugar tende a adquirir em nosso espírito mais corpo na medida em que evoca sensações. (1976, p. 92)

Desse modo, apoiados nas considerações do escritor e crítico, não nos é difícil lembrar as imagens e os ruídos evocados pela personagem em sua descrição. Para ele, a atitude das famílias mongóis no Naadam é correlata ao comportamento dos ocidentais em seus passeios pela praça da matriz, antes ou depois das missas de domingo.

Esse já foi – ou ainda é? –, o grande acontecimento social nas cidades interioranas do Brasil. Ali, as moças faziam o *footing* e trocavam olhares com os rapazes. Esses, por sua vez, exibiam, a depender da época, seus mais belos cavalos ou os mais novos automóveis, recém comprados pelo pai na cidade ou da capital. Aí então nasciam os relacionamentos e as

intrigas: os falsos elogios e as maledicências tão comuns à vida do interior; os poderosos, os políticos, empresários ou produtores rurais se enfrentavam com sua altivez e falsa camaradagem. Enquanto as crianças, para desespero das mães e o triunfo das comadres, corriam pelos canteiros sujando as mãos de terra e emporcalhando as vestes de domingo com os corantes do algodão-doce ou os respingos de algum picolé açucarado.

Enfim, tudo na descrição do fotógrafo tem como referência ou equivalentes as imagens cristalizadas em seu imaginário ocidental. Ele as utiliza em seu discurso e, muitas vezes, estabelece entre elas e as imagens orientais que descreve comparações arbitrárias. Nesse exercício de representar contrastes, a personagem não põe em marcha sua consciência em relação à alteridade, tão necessária a quem observa ou se confronta com outras culturas diferentes, mas, nem por isso, superiores ou inferiores.

Para que as análises relacionadas à representação da espacialidade nos diários de *Buruu nomton* não se tornem enfadonhas para o leitor – uma vez que a personagem irá ainda apresentar, de modo quase sempre análogo, tais aspectos relativos a outras cidades e regiões da Mongólia tais como: a taiga ocidental; Ariin Khuree; os montes Khangai; Karakorum; Tsaatin Tsagaan; Baga Bogdyn e Dalanzadgad, no extremo sul, fronteira com a China –, nos limitaremos aos exemplos já apresentados e partiremos para a visão de alguns desses mesmos espaços, representados agora sob a ótica do Ocidental.

A visão inicial da cidade de Ulaanbaatar na perspectiva do Ocidental nos é dada de modo indireto. Isso porque a voz narrativa que se encarrega de enunciar a paisagem não é a do Ocidental, mas sim a do narrador do romance. Aqui, temos o que poderíamos caracterizar como um problema de ordem narratológica: a voz que narra e descreve a paisagem para o leitor é a do narrador, mas o ponto de vista, ou seja, o olho que observa a paisagem e a mão que a narra e descreve na escrita da carta-diário são do Ocidental.

Decorre disso que o narrador, ao apresentar a paisagem o faz sem efetivamente conhecê-la, ou melhor, faz conhecendo-a a partir não da experiência direta, mas da leitura do texto de quem a observou e sobre ela escreveu:

ele [o Ocidental] fala de ter sobrevoado por quase duas horas regiões secas, amareladas e poeirentas do deserto e de já não imaginar, quando se aproximavam da capital, que o mundo inteiro pudesse se converter no que lhe pareceu um imenso campo de golfe. [...] Ulaanbaatar está cercada de colinas e estepes. É uma incongruência na paisagem, uma pequena cidade (a maior da Mongólia), com usinas de carvão, enormes tubulações à vista, que serpenteiam pela periferia, levando água quente para o centro, e chaminés que soltam nuvens de fumaça preta no ar. [...] A cidade fica no meio de um vale verdejante, no final de uma série de colinas cobertas de florestas na rota de aproximação de quem vem do sul. (*Mongólia*, p. 33-34)

Nessa citação, o modo como a capital da Mongólia é mostrada ao leitor diferencia-se da passagem em que a cidade é apresentada no trecho retirado do diário do fotógrafo desaparecido. Na visão do Ocidental, ou melhor, na visão que o narrador constrói a partir da leitura da carta-diário

do diplomata, há também um estranhamento inicial em relação à percepção da paisagem contemplada.

Ora, não é em vão que, aos olhos de um ocidental, a capital da Mongólia seja descrita como uma incongruência que se destaca na imensidão de espaços abertos, como o deserto e as imensas regiões de estepes. Para tentar abarcar a totalidade e apreender a paisagem estranha ao seu olhar ocidentalizado, ele recorre a uma imagem espacial que tem sentido apenas dentro de seu contexto cultural de origem. É por essa razão que, para se referir à imensa região de estepes que circunda a capital da Mongólia, ele utiliza uma imagem hiperbólica: era como se o “mundo inteiro pudesse se converter no que lhe pareceu um enorme campo de golfe”.

De forma menos objetiva – em detrimento da mediação estabelecida entre o olho<sup>41</sup> que vê, a mão que escreve e a voz que narra – que na apresentação do fotógrafo, percebemos neste trecho o mesmo choque ou sentimento de incompreensão que tomam tanto o Ocidental quanto o rapaz quando eles se confrontam com uma configuração geográfica e espacial em muito diferente das que lhe são familiares.

No fragmento que citaremos a seguir, podemos observar, no romance, um perfeito aproveitamento, por parte do autor, da técnica narrativa funcionando em plena sincronia com a técnica descritiva quando o narrador relata o trajeto feito pelo Ocidental do aeroporto ao hotel onde se hospedaria. Ao aliar narração e descrição, o narrador do romance, cria

---

<sup>41</sup> Conferir o texto “O olho e o espírito”, de Maurice Merleau-Ponty. In: \_\_\_\_\_. *Merleau-Ponty*. Trad. Marilena de Souza Chauí. São Paulo: Abril Cultural, 1980, (Col. *Os pensadores*).

no leitor uma ilusão de simultaneidade, pois à medida que o táxi avança pelas ruas da cidade, o espaço urbano vai se descortinando ao olhar do Ocidental através da janela do automóvel:

em Ulaanbaatar, tomou um táxi no aeroporto e foi direto para o hotel. 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. A praça central, na verdade uma grande esplanada de concreto, sem uma única árvore, fora batizada em homenagem ao herói da Revolução. A estátua equestre de Sükhbaatar se erguia isolada no centro, de costas para o mausoléu soturno em que supostamente estavam guardados os restos mortais do herói, diante do prédio funéreo do governo. (*Mongólia*, p. 34)

Observemos outra situação semelhante apresentada mais adiante pelo narrador:

No quarto do hotel lendo as anotações do primeiro diário do fotógrafo – “Volta e meia, interrompia a leitura exaustiva e ia até a janela com o caderninho preto na mão. As ruas estavam desertas. Via os morros verdes ao longe. Numa das encostas tinham escrito alguma coisa em uigur, o alfabeto clássico mongol, em letras brancas, em linhas verticais. Sob a pressão dos russos, os mongóis acabaram abandonando o uigur e adotando o cirílico nos anos 40. Havia um ou outro bêbado no parque da frente. Um ou outro homem cambaleante, que mal conseguia chegar até os raros transeuntes de quem tentava se aproximar e lhes pedir alguma coisa, na certa uma esmola para comprar vodca. Também havia casais que conversavam na esquina, vestidos com *dels* coloridos no verão, uma espécie de manto amarrado na cintura, o traje típico dos mongóis. Deviam ser nômades do interior, de passagem pela capital”. (*Mongólia*, p. 38, itálico do autor)

Aqui, o narrador cria no leitor a ilusão de que ele está lendo os fragmentos do diário do fotógrafo desaparecido ao mesmo tempo em que o Ocidental os lê. Essa é uma das estratégias narrativas que possibilitam a

representação do espaço de modo menos artificial, uma vez que a ação da narrativa não para. Afinal, o Ocidental está mesmo lendo o diário do fotógrafo em busca de pistas que o levem ao seu paradeiro. O mais interessante é que, nos momentos em que interrompe a leitura e olha pela janela, surgem diante dele os espaços apresentados pelo narrador. Aqui, outra vez, a voz que narra não é a do Ocidental, contudo o ponto de vista que se detém sobre o espaço observado é o do Ocidental.

Em outros momentos do romance, o narrador cria a seguinte estratégia para representar o espaço na narrativa: enquanto o Ocidental lê o diário do fotógrafo – simplesmente para passar o tempo –, ele vai tomando conhecimento de alguns aspectos e características da Mongólia que são descritos pelo fotógrafo, autor do diário. Assim, o leitor lê uma cena na qual uma personagem lê um diário. Nesse caso, os aspectos da espacialidade do país asiático surgem a partir da leitura que a personagem faz do diário que outra personagem – o fotógrafo – escreveu. Nesse caso, temos uma estratégia de representação do espaço que poderíamos denominar como representação especular, dadas as suas características de elaboração formal no romance de Bernardo Carvalho.

Vejamos um exemplo:

de volta ao hotel no meio da tarde, o Ocidental começou a ler o segundo diário [...]. O diário começava dias antes do malfadado embarque do rapaz para Pequim. Buruu nomton. Estava de volta a Ulaanbaatar, depois da viagem com Ganbold, que o levara de Khövsgöl ao deserto de Gobi. [...]. É sempre assim no fim das viagens. E ainda por cima deixei algumas coisas de última hora para resolver na cidade, preciso passar no correio e no banco. [...] Caminhamos [o fotógrafo e Ganbold] entre os conjuntos habitacionais, pelos pátios que estão vazios a esta

hora. Já está começando a esfriar nessa época do ano. Posso imaginar o inverno. O mosteiro que fica ali perto, consiste em três prédios: o templo propriamente dito, que é uma pequena construção quadrada, no estilo chinês, no centro do terreno; uma espécie de anexo térreo à esquerda, e um pequeno prédio ainda em construção, um caixote de alvenaria, de dois andares à direita. Tudo é muito pobre e simples. (Mongólia, p. 65-66)

Vejamos, agora, o único trecho em que o Ocidental observa e descreve em sua carta diário um aspecto da espacialidade da cidade de Ulaanbaatar:

*Passamos [o Ocidental e Ganbold] diante do prédio soturno do cine Vitória. São incríveis os cartazes pintados, do lado de fora do caixotão de concreto, a anunciar os filmes mongóis. Ganbold me diz que há uma verdadeira indústria cinematográfica por aqui. Parece que, em geral, são filmes históricos e melodramas. (Mongólia, p. 47)*

Esse fragmento aparece entranhado em uma longa sequência na qual o narrador – o velho embaixador aposentado –, a partir da leitura dos diários e da carta-diário, relata o que, a nosso ver, é um dos momentos mais singulares do romance. Nele narração e descrição se combinam para fazer surgir aos olhos do leitor uma infinidade de espaços da geografia da cidade de Ulaanbaatar. Aqui, novamente, a voz que narra e descreve é a do narrador – o velho embaixador aposentado –, mas a visão e a percepção dos espaços são do Ocidental. Apesar de relatar o deslocamento de duas personagens, o Ocidental e Ganbold, até a casa de Purevbaatar, o narrador nos convida a um passeio pela capital da Mongólia e aproveita ainda para descrever a casa do guia que vão visitar:

no dia seguinte, um domingo, às onze em ponto, como combinado, Ganbold esperava o Ocidental na porta do hotel. Não havia nenhum táxi na rua em frente ou na praça central. Na verdade, em Ulaanbaatar, bastava estender os braços para que os carros particulares parassem e cobrassem a corrida com base na quilometragem, fazendo as vezes de táxis. Tudo dependia da disposição do motorista. Mas não havia nenhum carro nas ruas. Ou pelo menos nenhum disposto a parar para eles. Não havia quase ninguém em lugar nenhum. O céu estava claro, como na véspera. Era um dia agradável. Decidiram ir a pé. Tinham tempo de sobra. Atravessaram a praça e as ruas do centro. A certa altura, Ganbold evitou um acidente, por um triz, fazendo o Ocidental, que vinha distraído olhando para os prédios em volta, desviar de um bueiro aberto diante dele. A cidade estava cheia de bueiros abertos e entulhados de lixo. Alguns chegavam a três metros de profundidade. “Em Ulaanbaatar é sempre bom olhar para o chão na sua frente. E o pior é quando esses bueiros têm tampa, porque ficam soltas e quem pisa nelas acaba caindo”, disse Ganbold. [...] Em dez minutos, estavam num bairro de iurtas, uma espécie de favela na periferia da cidade, com as típicas tendas brancas dos nômades, umas ao lado das outras, entre cercas de madeira e portões de ferro decorados com os símbolos do casamento ou do infinito, dois círculos ou losangos entrelaçados, motivos que se espalham e se repetem por toda a Mongólia, em portões, tapetes, cadeados e outros objetos de uso doméstico. Ganbold, que havia assumido o papel do guia turístico e vinha comentando compulsivamente todos os lugares por onde passavam desde que saíram do hotel (o prédio rosado da Ópera; o Palácio da Cultura, que era um edifício medonho e alto para os padrões locais, modernoso e um tanto extraterrestre, com ornamentos angulosos e a cúpula dourada; o pequeno prédio da bolsa, onde antes de 1992 havia um cinema; a construção neoclássica do Museu de Belas-Artes etc.), [...]. Aproveitou que passavam pelo mosteiro de Gandan para mudar de assunto e seguir discorrendo sobre as atrações turísticas da cidade [...]. “Este é o maior mosteiro de Ulaanbaatar. Foi um dos poucos que os comunistas decidiram manter de pé depois da Revolução de 1921, com a desculpa de que servia de registro histórico do passado do país, junto com Amarbayasgalant, no norte, e partes de Erdene Zuu, em Karakorum [...]”. Ao saírem de Gandan, Ganbold e o Ocidental tomaram uma rua lateral, de terra batida, que seguia por entre as iurtas na direção do noroeste da cidade. Ganbold morava ali perto [...]. A rua de terra desembocava numa rua de asfalto que desembocava, por sua vez, numa avenida larga, com duas pistas separadas por um canteiro central de terra batida e ladeadas por conjuntos habitacionais de cerca de dez andares e por um comércio pobre. Agora, já se viam carros por todos os lados. A calçada às vezes era de concreto, outras, de terra, com barracas que vendiam de aparelhos eletrônicos a carne cozida e kebabs. Havia supermercados, bares, lavanderias e bancos. Era o que se podia chamar de subúrbio, embora estivesse a poucos minutos do centro. Não havia uma única árvore. Vira-latas magros atravessavam a avenida e vagavam pelas calçadas ou pelo canteiro central. Os prédios eram blocos de pastilhas brancas decoradas com motivos geométricos ora azuis ora grená na lateral das fachadas. Eram como favelas verticais. “Foram construídos pelos russos nos anos 80”, disse Ganbold [...]. O Ocidental estava com a cabeça nas nuvens, pensando no diário do desaparecido, e por muito pouco não foi atropelado ao atravessar a avenida. Voltou a si ao ouvir a buzina do carro que passou zunindo e sentir a mão de Ganbold, que o agarrou pelo braço com firmeza e conteve o seu próximo passo, mais uma vez impedindo um acidente. [...] “É a escola chinesa”, disse Ganbold”. Quatro velhos jogavam cartas na porta do prédio de Purevbaatar, enquanto crianças brincavam na rua e no pátio entre os edifícios. [...] Conforme subiam as escadas até o quarto andar, Ganbold ficava mais apreensivo. [...] O apartamento consistia em um quarto, uma sala, uma pequena cozinha e um banheiro. [...] As paredes da sala estavam forradas de tapetes alaranjados com desenhos de camelos entre dunas no deserto. Havia um televisor num canto, no chão, e no centro, uma mesa baixa, de laca preta, sobre a qual tinham posto quatro tigelas e uma garrafa térmica. [...] A televisão estava ligada. Assistiam a uma novela coreana. A novela era dublada em mongol, mas dava para ouvir os atores falando em coreano ao fundo. Era o grande sucesso do momento. O país parava para ver. Purevbaatar empunhou o controle

remoto e tirou o som do televisor. A mulher veio da cozinha, com uma panela de sopa na mão. [...] Serviu a sopa e não abriu mais a boca ao longo do almoço. Depois de um minuto de silêncio, em que só se ouvia o barulho dos dois guias sorvendo o caldo gorduroso de macarrão e carne de carneiro com a boca grudada à tigela, Purevbaatar tomou a palavra [...]”. (*Mongólia*, p. 46-55)<sup>42</sup>

Pudemos observar até aqui algumas das estratégias narrativas utilizadas pelo(s) narrador(es) e pelas personagens para representar certos aspectos relacionados à espacialidade em *Mongólia*. Elas vão desde uma perspectiva mais objetiva até uma perspectiva mais subjetiva, em que o espaço representado é o produto da relação mais direta entre o homem que vê, experiencia e representa na escrita tais espaços.

Concluimos, então, que as estratégias de representação da espacialidade em *Mongólia* apresentam-se de modo múltiplo e fragmentado. Essa perspectiva pluriforme de representação da espacialidade no romance está em consonância com as considerações de Erwin Theodor Rosenthal, no ensaio “A reestruturação de tempo e espaço como princípio criador de novos horizontes”. Nele, o teórico afirma que o espaço no romance moderno é pluriforme, polivalente e múltiplo. Desse modo, tal categoria configura-se como um universo fragmentário, pois diversos são os fragmentos, assim como diversos são os espaços representados (1975, p. 53).

Assim, o polimorfismo espacial, como assevera Erwin Theodor Rosenthal, destruiu a estrutura tradicional romanesca, permitindo, a partir de então, “uma constante reinterpretação das possibilidades

---

<sup>42</sup> Estamos cientes da extensão desta citação, contudo reconhecemos que, dada a sua importância para os aspectos que gostaríamos de demonstrar, nos foi impossível tentar diminuí-la.

constitutivas do mundo” (1975, p. 53). É por essa razão, conforme evidencia o pesquisador em seu ensaio, que em nossa época, as palavras “tempo” e “espaço” passaram a adquirir um significado mais profundo e, por conseguinte, passaram também a exercer sobre nós uma “estranha fascinação” (1975, p. 54).

Como sabemos, o romance moderno deixou de refletir a progressão contínua e de maneira uniforme de uma única ação, de um único pensamento ou de uma única situação. No romance moderno, assim como em um prisma, onde a luz se refrata em múltiplos feixes de cores várias, ou em um caleidoscópio, o espaço passou a ser o produto de impressões pluralizadas.

Ao término de nossa análise, podemos concluir – a partir das considerações de Júlio César de Bittencourt Gomes, no ensaio “Mongólia: relato de um não lugar” – que o deslocamento dos narradores e personagens, em *Mongólia*,

é menos geográfico do que mental. Não é porque estão na Mongólia que os narradores se sentem estrangeiros; eles *são* estrangeiros no mundo – suas angústias são de ordem existencial, para não dizer metafísica – e o inusitado e comovente desfecho, que reitera, algo borgeanamente, a irônica força do aleatório que se imiscui em seus destinos, só vem a confirmar esse sentimento de incompreensão que os acomete. *Mongólia* é todo perpassado por descrições da paisagem mongol e dos hábitos de seus habitantes, no entanto, o que num primeiro momento poderia parecer a narrativa de um “choque de civilizações”, uma reflexão sobre o deslocamento e o desconforto causado pelo outro, [porém], revela-se, ao contrário, o relato de um mal estar globalizado, daí um certo tom claustrofóbico – no sentido mais kafkiano do termo. (GOMES, 2004, itálico do autor)

De fato, tendemos a concordar com o crítico em suas afirmações, pois o que vemos no romance de Bernardo Carvalho – embora os espaços geográficos da Mongólia sejam descritos quase que à exaustão pelo narrador e pelas personagens – é muito mais uma “concepção de espaço, de lugar, como alucinação, como coisa mental, simultaneamente paranóica e racional” (GOMES, 2004). Tal concepção de ‘espaço’ só pode ser apreendida por meio da leitura de tais espaços, materializados na linguagem e pela linguagem, nas páginas do romance.

Partindo dessa concepção de ‘espaço’ como “coisa mental, simultaneamente paranóica e racional”, podemos afirmar que o ‘espaço’ – tal como aparece representado em *Mongólia* – é o produto, ao mesmo tempo, de uma mistura de duas imagens: um pequeno país, detectável na miniatura do globo terrestre que temos sobre a nossa mesa de trabalho e um grande ‘país real’, cartografado pela escrita no romance do escritor.

Ao término da leitura, todos esses ‘espaços não espaços’ parecem orbitar em torno de nós – lembremos aqui a imagem evocada por Georges Poulet, em *O espaço proustiano*, para quem os espaços seriam uma “espécie de meio indeterminado onde os lugares erram, assim como os planetas no espaço cósmico” (1992, p. 17) – e em torno de um de si mesmos.

Aqui, é o excesso de repetição – ou seja, a representação dos mesmos espaços vistos e revistos pelo narrador e pelas personagens – que oprime e confunde o leitor. Isso porque, conforme já exposto, em *Mongólia* há uma trama contada em três vozes narrativas que, ao se cruzarem e

entrecruzarem-se, deveria levar o leitor a uma suposta epifania – “a iluminação” a que se refere Yara Frateschi Vieira em seu ensaio? –, mas que termina, guardadas as evidentes qualidades do romance, num simples anticlímax, talvez, digno da mais melodramática das novelas mexicanas.

É a paisagem mais bonita que já vi. Não há  
vivalma. Basta fazer uma curva para tudo mudar  
de figura, e o que era vale vira montanha e o que  
era deserto vira estepe.

Bernardo Carvalho  
*Mongólia*

### 3. As Representações do Espaço e Outras Estratégias Narrativas em *O Sol se Põe em São Paulo*

O pôr do sol em São Paulo é reputado como um dos mais espetaculares, por causa da poluição.

Bernardo Carvalho  
*O sol se põe em São Paulo*

#### 3.1. Um prisioneiro/escritor na Liberdade

Como é que ela queria que eu escrevesse sobre um lugar onde nunca tinha posto os pés e que evitava com todas as forças?

Bernardo Carvalho  
*O sol se põe em São Paulo*

Eu era a pessoa que ela procurava, um mentiroso, alguém que só podia ser o que era não sendo.

Bernardo Carvalho  
*O sol se põe em São Paulo*

*O sol se põe em São Paulo* – oitavo romance de Bernardo Carvalho, publicado em 2007 – foi recebido pela crítica jornalística brasileira com um misto de euforia e decepção. Muitos, ainda sob o impacto e o sucesso de crítica e público dos dois romances anteriores do escritor – *Nove noites* chegou a vender mais de 28.000 mil exemplares, uma marca histórica e significativa para escritores que não figuram em listas de *bestsellers* –, viram no novo trabalho do autor carioca muito mais defeitos do que qualidades.

Júlio Pimentel Pinto, em sua crítica<sup>43</sup> ao romance de 2007, afirma que *O sol se põe em São Paulo* decepciona o leitor, visto que:

---

<sup>43</sup> O artigo de Júlio Pimentel Pinto, publicado no blog *Paisagens da crítica*, não possui título.

sua proposta é ambiciosa, apesar de partir de um lugar-comum (ou exatamente por isso: parte de um *lugar-comum* com a ambição de superá-lo): *o do personagem-narrador-escritor que fala da escritura do próprio livro, num exercício meta-tudo, que constata que no princípio (ou na primeira frase) era o verbo e que o mundo (ou o que nele se imagina) foi feito para acabar em livro – para contar, após vários giros do cristal narrativo, a sua mesma e única história.* A essa trama auto-referente acrescentam-se outros procedimentos inevitáveis: *a citação insistente de inúmeras obras e incontáveis autores e a ambientação soturna, referência de suspense mais cinematográfico do que livresco,* em que os fios da narrativa literária se cruzam com outros, ampliando o tecido. O recurso intencional aos clichês – a começar pelo contrastante Japão de tecnologia e tradições, trágico e farsesco – também acentua a *artificialidade do jogo histórico e ficcional proposto:* passado e presente se combinam e divergem, se reúnem e contrastam, ameaçam e consolam. *Tudo é farsa, indica Carvalho, ao circular pelo teatro japonês ou pela mitologia de cidades insalubres.* (*Paisagens da crítica*, 7 abr. 207, itálico nosso)

Durante nossa leitura e análise do romance em questão, tendemos a discordar do referido crítico, pois acreditamos que o que ele aponta como elementos decepcionantes, a nosso ver são exatamente as grandes qualidades do romance. Em princípio, julgamos que a presença de um personagem-narrador-escritor em um texto narrativo não seja um “lugar comum”. Também não enxergamos em *O sol se põe em São Paulo* o que o crítico chama de um “exercício de meta-tudo” e muito menos que o narrador, no início do romance, “[constate] que no princípio (ou na primeira frase) era o verbo e que o mundo (ou o que nele se imagina) foi feito para acabar em livro – para contar, após vários giros do cristal narrativo, a sua mesma e única história”.

A metáfora “giros de cristal” não nos convence muito e quanto a contar a “mesma história”, não sabemos a que outras se refere o crítico quando afirma que *O sol se põe em São Paulo* seria repetição delas. Além

disso, a primeira frase do romance nada tem a ver com a ideia de que “no princípio era o verbo”. O leitor curioso pode ir à página 9 do romance e ler a primeira, a segunda e a terceira frases – bom seria se lesse o romance inteiro, para tirar ele mesmo suas próprias conclusões.

Quanto à “citação insistente de inúmeras obras e incontáveis autores e a ambientação soturna, referência de suspense mais cinematográfico do que livresco”, acreditamos que tais aspectos, apontados por Júlio Pimentel Pinto, correspondem exatamente a uma das muitas estratégias narrativas presentes na construção do romance.

Conforme se verá, no terceiro subcapítulo deste estudo, “Uns dramas e um filme no meio do romance”, trataremos mais cuidadosamente do que o crítico enxerga como sendo ‘pontos negativos’ em *O sol se põe em São Paulo*. Nesse subcapítulo, procuraremos estabelecer algumas relações intertextuais entre *O sol se põe em São Paulo* e as diversas modalidades do teatro clássico japonês, bem como ‘uma possível relação’ entre o romance de Bernardo Carvalho e um filme do cineasta japonês Takeshi Kitano.

No mesmo artigo crítico, Júlio Pimentel Pinto, afirma que

é claro que, ainda assim, [*O sol se põe em São Paulo*] é um livro superior à maioria do que se produz na ficção brasileira atual, menos ilustrada, sofisticada e complexa do que o jogo de aparências esculpido por Bernardo Carvalho desde a sonoridade bonita e exageradamente explícita do título. Mas – e essa é uma resposta à pergunta inicial desse comentário – nós, leitores de *Mongólia*, podemos e devemos exigir mais. (*Paisagens da crítica*, 7 abr. 207)

De fato, se considerarmos a complexa arquitetura narrativa de *Mongólia*, um dos assuntos tratados no capítulo anterior deste trabalho, poderíamos afirmar que a excessiva preocupação formal do autor com a construção da obra – caracterizada no romance de 2004 pelos vários discursos e pelas diversas vozes e pontos de vista que se cruzam e se entrecruzam para construir uma narrativa cheia de ambiguidades – está ausente em *O sol se põe em São Paulo*. Nesse romance, talvez seja melhor falar não em uma total despreocupação com a ‘arquitetura da obra’, mas sim em um interesse mais voltado para outro tipo de ‘arquitetura’, na qual as linhas – ao invés de se curvarem e se emaranharem – ‘parecem’ seguir uma geometria mais plana e harmoniosa. Contudo, como se verificará mais adiante, tal geometria, mais plana e harmoniosa, reside apenas na ‘aparência’ do romance.

Isso, porém, não constitui um defeito do romance nem mesmo é motivo de ‘decepções’ para um leitor afeiçoado à literatura de Bernardo Carvalho. *Mongólia* e *O Sol se põe em São Paulo* são romances diferentes, embora guardem entre si, como procuraremos enfatizar, sempre que possível, algumas semelhanças. Ressaltamos ainda que, ao lermos os dez romances de Bernardo Carvalho, além de seu livro de contos, detendo-nos, principalmente nos dois romances analisados neste trabalho, não sentimos em nenhum momento a tal “decepção” tão alardeada pelo crítico quando julga *Mongólia* muito superior a *O sol se põe em São Paulo*.

Terminada a leitura de *Mongólia* e iniciada a leitura de *O sol se põe em São Paulo*, é como se fossemos tomados por uma sensação

diferente: algo como sair de uma narrativa, na qual o espaço, dada a sua grandiosidade – lembremo-nos da imensidão dos desertos e das estepes pelas quais se deslocam as personagens –, oprimisse o leitor. É como se deixássemos para trás uma ‘estória’ – cheia de idas e vindas, onde os mesmos espaços são exaustivamente mostrados, tanto pelo narrador como pelas personagens, levando o leitor muitas vezes a certo enfado diante de tantos nomes de lugares estranhos excessivamente repetidos e que na verdade parecem se referir sempre ‘aos mesmos lugares’ – e entrássemos, finalmente, em uma ‘espécie de oásis’: um obscuro restaurante japonês no bairro da Liberdade ou em um dos inúmeros jardins floridos, em plena primavera, na cidade de Osaka, no Japão. Tudo isso tendo ainda, como som de fundo, uma suave música na qual ressaltam os acordes suaves e as notas melodiosas, além de se sobressaírem na melodia os mais diversos sons da natureza.

As imagens aqui não deixam de ser artificiais, por isso mesmo elas são também alusivas à artificialidade presente, quer seja nos espaços representados, quer seja da identidade das personagens, de *O sol se põe em São Paulo*. O romance apresenta uma narrativa feita de luz e sombras: de realidade e ficção; de histórias contadas e não escritas; de escritores que nunca escreveram um livro, mas que vão escrever um; de escritores que na terra do sol nascente já escreveram muitos livros e que, por força das circunstâncias, foram obrigados a interromper a escrita de alguns deles; de um ator de teatro, herdeiro de uma família de párias; de um pai que compra o corpo, a vida e identidade de um homem para que ele

substitua o filho daquele na guerra, enfim, de máscaras que decoram paredes e que simulam ou encobrem identidades.

No artigo, “Baile de máscaras”, publicado em 2007, o crítico Jerônimo Teixeira afirma que:

Bernardo Carvalho é um escritor brasileiro de ambição argentina. Explica-se: a literatura argentina, de Macedonio Fernández e Jorge Luis Borges aos contemporâneos Ricardo Piglia e Alan Pauls, abandonou há muito a miragem da "identidade nacional". Em certa medida, Carvalho busca o mesmo caminho. O antropólogo americano que se suicida em uma aldeia indígena de *Nove Noites*, por exemplo, ou o diplomata brasileiro que busca um fotógrafo desaparecido no país que dá título ao romance *Mongólia* habitam uma espécie de não-país, uma zona de choque cultural e identidades equívocas. A mesma fórmula é reiterada em *O Sol Se Põe em São Paulo*. (*Revista Veja*, 7 mar. 2007, itálico e aspas do autor, sublinhado nosso)

De fato, concordamos com a afirmação de Jerônimo Teixeira quando ele afirma que Bernardo Carvalho há muito abandonou “a miragem da identidade nacional” em seus romances. Acrescentamos ainda que o escritor também não tem grandes preocupações com a representação do que poderíamos denominar ‘espaços nacionais’ em sua literatura. Isso é bastante claro, não apenas nos romances citados pelo articulista, como também em outros romances do escritor.

Em *As inícias*, grande parte do enredo se passa em uma ilha europeia nomeada somente pela inicial E., já em *O filho da mãe*, os espaços predominantes da ação são as cidades de São Petersburgo e de Grózní, além de alguns ‘outros espaços fronteiriços’ na região do Cáucaso. No mais recente romance, *Reprodução*, o espaço das ações também é quase um ‘não espaço’, visto que grande parte dos acontecimentos da

trama narrativa se desenvolve em um aeroporto, mais especificamente em duas salas, onde funcionam, dentro do aeroporto, um posto da Polícia Federal.

Em *O sol se põe em São Paulo* – embora parte do romance se passe na capital e em algumas cidades do interior do estado de São Paulo – os espaços nacionais são vistos por ‘olhos estrangeiros’. Quem os vê e os representa, quer na linguagem oral quer na linguagem escrita, são sujeitos à margem de uma ideia de ‘projeto nacional’ inclusivo e uniformizador. Tais ‘seres de papel’ encarnam exatamente o contrário dessa ideia de projeto nacional integrador: são sujeitos deslocados, errantes e ‘sem lugar no mundo’ e no país que habitam.

Os dois protagonistas são, além de estrangeiros ou descendentes de estrangeiros, ‘estrangeiros para si mesmos’. Essa é a maneira como eles se veem, e também o modo como se apresentam, ou melhor, ‘se representam’, uma vez que em *O sol se põe em São Paulo* o que temos de mais artificial é não somente os espaços que “não existem mais” (*O sol se põe em São Paulo*, p. 9), mas também as identidades cambiantes das personagens que ‘atuam’ nesse romance permeado de inúmeras referências aos muitos gêneros e/ou subgêneros de teatro japonês. Nesse romance, não seria erro designar as personagens, no sentido mais estrito dos termos, ‘atores’ e ‘atrizes’.

Contardo Calligaris, em sua crítica a *O sol se põe em São Paulo*, afirma que o que ronda o livro de Bernardo Carvalho é “o barulho de fundo da metrópole americana, aquele murmúrio indefinível que você

escuta sempre, quando abre a janela, mesmo de madrugada”. Esses estranhos ruídos que “não [são] dos carros que ainda circulam, da atividade da cidade ‘*que nunca dorme*’” e que “talvez [sejam] o burburinho de milhões de histórias engasgadas, que tentam se dizer e não conseguem” (*Revista Verdes Trigos*, 4 mai. 2007, itálico do autor).

Nesse “romance do deslocamento”, um dos temas é a imigração japonesa para o Brasil, que se inicia em 1908. Segundo Jeffrey Lesser, vieram para o Brasil inicialmente cerca de 790 imigrantes japoneses. Esse número aumentou consideravelmente entre os anos de 1908 e 1941, saltando para mais de 190 mil imigrantes nipônicos que desembarcaram em território brasileiro (1999, 2005, 2007).

Além do tema do deslocamento e da imigração, o tema da viagem, assim como em *Mongólia*, entretanto de forma mais indireta, também está presente em *O sol se põe em São Paulo*. Afinal, a imigração se dá por meio do deslocamento espacial. O imigrante sai de um lugar em direção a outro, levando consigo – na impossibilidade de se levar a terra de origem que deixa para trás – malas repletas de saudades, de tristezas, de ressentimentos, de sonhos e de fantasias, além, é claro, de “milhões de histórias engasgadas, que tentam se dizer e não conseguem”.

O deslocamento sofrido pelos que se veem obrigados a imigrar implica uma profunda incisão existencial e cultural nos sujeitos que o vivenciam. De acordo com Edward Said, em “Reflexões sobre o exílio, essa

lacuna que um ser humano experimenta de viver fora de sua terra natal, entre o eu e seu verdadeiro lar: sua tristeza jamais

pode ser superada. E embora seja verdade que a literatura e a história contenham fatos heróicos, românticos, gloriosos, mesmo episódios triunfantes na vida de um exilado, estes são apenas esforços para superar a dor do estranhamento. As realizações no exílio são permanentemente minadas pela perda de algo deixado para trás, para sempre. (2000, p. 171)

Leila Lehnen, em ensaio no qual analisa *O sol se põe em São Paulo*, afirma, a partir das leituras que faz de Edward Said, que:

*o exílio*<sup>44</sup>, assim como outras formas de separação entre um sujeito e seu país de origem, origina uma *melancolia*<sup>45</sup> onipresente (no sentido freudiano da não superação do trauma de uma perda, neste caso a da pátria e das ligações sócio-econômicas que implica). Se por um lado o exílio e outras formas de *desterritorialização*<sup>46</sup> pressupõem um vazio melancólico, por outro, o *deslocamento*<sup>47</sup> também oferece outras possibilidades de interpretar o conceito de *identidade*<sup>48</sup>

<sup>44</sup> Para informações mais detalhadas sobre o assunto, cf. PAGEUX, Daniel-Henri. *La littérature générale et comparée*. Paris: Armand Colin, 1994; PIRES, Maria Isabel Edom. O imigrante alemão no romance brasileiro da segunda metade do século XX. In: *Iberic@l: Revue d'études ibériques et ibéro-américaines*, 2012, p. 97-105; \_\_\_\_\_. Presença dos imigrantes alemães na literatura brasileira: *Valsa para Bruno Stein*, de Charles Kiefer, e *Jornada com Rupert*, de Salim Miguel. In: DALCASTAGNÈ, Regina; MATA, Anderson Luís Nunes da. (Org.). *Fora do retrato: estudos de literatura brasileira contemporânea*. Vinhedo: Editora Horizonte, 2012, p. 102-110; \_\_\_\_\_. Estrangeiras no próprio país. In: \_\_\_\_\_. (Org.). *Formas e dilemas da representação da mulher na literatura contemporânea*. Brasília: UnB, 2008, p. 59-71; QUEIROZ, Maria José. *Os males da ausência ou a literatura do exílio*. Rio de Janeiro: Topbooks, 1998; ROLLEMBERG, Denise. *Exílio: entre raízes e radares*. Rio de Janeiro: São Paulo: Record, 1999; SAID, Edward W. *Reflexões sobre o exílio e outros ensaios*. Trad. Pedro Maia Soares. São Paulo: Companhia das Letras, 2003 e \_\_\_\_\_. *Representações do intelectual: as conferências Reith*. Tradução de Milton Hatoum. São Paulo: Companhia das Letras, 2005.

<sup>45</sup> Cf. Burton, Richard. *The Anatomy of Melancholy*. New York: New York Review Books, 2001; FREUD, Sigmund. Luto e melancolia. In: \_\_\_\_\_. *Edição standard brasileira das obras psicológicas completas de Sigmund Freud*, v. XIV. Trad. Jayme Salomão. Rio de Janeiro: Imago, 1996, p. 245-266; KLEIN, Melanie. Sobre o sentimento de solidão. In: \_\_\_\_\_. *O sentimento de solidão: nosso mundo adulto e outros ensaios*. Tradução, prefácio e notas de Paulo Dias Corrêa. Rio de Janeiro: Imago, 1975, p. 133-156; KRISTEVA, Julia. *Sol negro: depressão e melancolia*. Trad. Maria Carlota Gomes. Rio de Janeiro: Rocco, 1989; NÓBREGA JÚNIOR, Clóvis Meireles. *Solidão e melancolia em contos de Caio Fernando Abreu*. Goiânia: PUC-GO/Kelps, 2009; \_\_\_\_\_. *A personagem melancólico-solitária em contos de Caio Fernando Abreu*. Goiânia: PUC-GO/Kelps, 2011; \_\_\_\_\_. *Os espaços da solidão e outros ensaios*. Goiânia: PUC-GO/Kelps, 2012; SCLIAR, Moacyr. *Saturno nos trópicos: a melancolia europeia chega ao Brasil*. São Paulo: Companhia das Letras, 2003; SONTAG, Susan. *Sob o signo de saturno*. Trad. Ana Maria Capovilla e Albino Poli Jr. Porto Alegre: LP&M, 1986 e TIBURI, Márcia. *Filosofia cinza. A melancolia e o corpo nas dobras da escrita*. Porto Alegre: Escritos, 2004.

<sup>46</sup> Cf. HAESBAERT, Rogério. *O mito da desterritorialização: do fim dos territórios à multiterritorialidade*. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 2004.

<sup>47</sup> Cf. FROTA, Adolfo José de Souza. *O espaço da melancolia na trilogia da fronteira, de Cormac McCarthy*. Tese (Doutorado em Estudos Linguísticos e Literários). Goiânia, UFG, 2013.

<sup>48</sup> Cf. BAUMAN, Zigmunt. *Identidade*. Trad. Carlos Alberto Medeiros. São Paulo: SENAC, 2002; HALL, Stuart. *A identidade cultural na pós-modernidade*. Trad. Tadeu da Silva e Guacira Lopes Louro. Rio de Janeiro: DP&A Editora, 1992; BHABHA, Homi K. *O local da cultura*. Trad. Myriam Ávila, Eliana Lourenço de Lima Reis e Gláucia Renate Gonçalves. Belo Horizonte: Editora UFMG, 1998.

sociocultural dentro da época globalizada. A diáspora, o exílio, as migrações voluntárias ou semivoluntárias evidenciam identidades socioculturais fluidas, identidades que, por serem polivalentes e diacrônicas, interrogam o tradicional *conceito de identidade nacional/cultural*<sup>49</sup> como entidade homogênea e atemporal. (2012, p. 119, itálico nosso)

Contardo Calligaris, em seu artigo já citado, para dar ensejo a algumas importantes reflexões sobre os sonhos e as fantasias, além das tristezas e amarguras, inerentes a quase ‘todo imigrante’, lembra-se, em seu ensaio, de seus passeios:

em tardes de verão dos anos 60, pelas ruas do Queens, do Brooklyn ou do Bronx: sentados em cadeiras de plástico ou nos degraus que levam a porta dos edifícios, com uma cerveja gelada ou um sorvete na mão, *lá estavam os representantes ou os restos de fantasias de uma vida melhor, mais livre, mais rica e mais feliz. Da Ásia, da África, da América Central ou do Sul, da Europa, seus pais, avós, bisavós ou seus ascendentes longínquos tinham fugido a miséria, a opressão, a perseguição ou simplesmente ao tédio e seguido um sonho de glória, paz, liberdade, bem-estar e riqueza. Para outros, descendentes de escravos, no lugar do sonho, devia estar o pesadelo do rapto, do cativério e do transporte forçado (com a obrigação de inventar novos sonhos, de zero)*. Essas fantasias (frustradas ou realizadas) assim como os pesadelos de quem foi trazido a força são, antes de mais nada, *histórias que raramente são contadas*. Talvez esta seja uma condição necessária da América, um preço implicitamente cobrado na entrada: *um esquecimento da vida antes da viagem, do trajeto, da ruptura e também dos sonhos (bons ou ruins, conscientes e inconscientes) que decidiram ou acompanharam a viagem*. (Revista Verdes Trigos, 4 mai. 2007, itálico nosso)

Setsuko, uma das protagonistas do romance, é uma imigrante japonesa que veio para o Brasil na década de 1950. No já citado artigo, “O barulho de fundo da metrópole americana é o burburinho de mil histórias

---

<sup>49</sup> MATA, Anderson Luís Nunes da. *As fraturas no projeto de uma literatura nacional: representação na narrativa brasileira contemporânea*. Tese (Doutorado em Literatura), Brasília, Unb, 2010.

engasgadas”, Contardo Calligaris fala-nos de suas impressões ao ler o romance no qual, segundo ele:

a maior parte dos fatos narrados acontece [...] no Império do Sol Levante, uma parcela do qual veio se pôr em São Paulo. Os romances de *Bernardo Carvalho* (“Nove Noites”, “Mongólia”) são janelas sobre universos distantes. Ler é um pouco como alistar-se na marinha: a gente viaja e vê o mundo. Desta vez, não é diferente: o leitor descobre um Japão sutil, contraditório e inesperado. No entanto, para mim, o tema do livro não é o Japão, é São Paulo ou qualquer metrópole das Américas, do Norte ou do Sul. *Raramente*, aliás, um romance me pareceu captar de maneira tão comovedora a essência da metrópole americana. (*Revista Verdes Trigos*, 4 mai. 2007, itálico e aspas do autor)

Em busca de ‘sua Setsuko’, ou das histórias que ela poderia lhe contar, Contardo Calligaris ressalta que

nos primeiros dias depois da leitura, jantando com amigos nos restaurantes de sushi da Liberdade, *[tornou-se] um péssimo comensal*. Os amigos conversavam, e eu não prestava atenção, *ficava olhando (discretamente) para a mulher atrás do caixa do restaurante. Era japonesa? Nissei, sansei?* Onde (nela, nos pais ou nos avós?) e como teria acontecido ou estaria acontecendo o choque da imigração? *De qual história de seu passado ou dos ascendentes ela seria a depositária silenciosa?* (*Revista Verdes Trigos*, 4 mai. 2007, itálico nosso)

Concluindo sua análise do romance de Bernardo Carvalho e falando da personagem que foge à regra dos imigrantes que silenciam suas histórias ou as deixam se perder em meio ao burburinho alucinante das grandes metrópoles, o psicanalista afirma que:

em suma, o sol levante de *Setsuko*, a protagonista de Bernardo Carvalho, não é o único que se põe em São Paulo e nas outras metrópoles americanas. Há uma estranha proximidade entre o trabalho do terapeuta e o do escritor (talvez fosse melhor dizer

escriba), que tem a incumbência de escutar, talvez decifrar (ou, por que não, inventar) as histórias que os outros são impedidos de contar. Um dia, ainda escreverei um ensaio intitulado “*O Terapeuta Americano*” – imitando o empreendimento de Ralph Waldo Emerson quando escreveu “*The American Scholar*” para mostrar a especificidade da condição do intelectual americano (nos “*Ensaio*”, Martin Claret). A idéia central será, sem dúvida, que, nas Américas, não há acesso verdadeiro à subjetividade sem abrir as malas de quem veio, ou seja, sem reconstruir a vida pregressa e a história dos sonhos, da tragédia ou da agonia da emigração (a do sujeito ou a de seus ascendentes que emigraram). (*Revista Verdes Trigos*, 4 mai. 2007, itálico e aspas do autor)

O narrador-personagem de *O sol se põe em São Paulo* é um dos muitos descendentes de imigrantes japoneses que habitam uma das maiores metrópoles da América Latina. A história de seus antepassados também se confunde com a de milhares de outros imigrantes japoneses ou não que vieram para o Brasil.

Questionado sobre os vários deslocamentos a que estão submetidas muitas das personagens de *O sol se põe em São Paulo*, Bernardo Carvalho, em uma entrevista, afirma que:

no caso desse romance, o que me interessava era o *deslocamento* do qual eu vinha falando, o Japão no Brasil e o Brasil no Japão, *as coisas fora do lugar*. E o *curto-circuito* que a *inadequação* e o *estranhamento* podem provocar na criação de outros pontos de vista, de *outras maneiras de ver*. (*Revista Z*, abr./jul. 2006, itálico nosso)

A “inadequação” e o “estranhamento”, bem como o “curto-circuito” provocado pelo contato entre eles, refletem nos modos de ver tanto de Setsuko quanto do narrador-personagem do romance. Esse último carrega em si várias cicatrizes – marcas indiretas dos inúmeros deslocamentos experienciados pelos seus bisavós, avós e pais. A

personagem e narrador sente-se um estrangeiro em seu próprio país e foge das suas origens, o Japão, como o diabo foge da cruz. É um sujeito ‘sem lugar no mundo’, sem nome – como também o são os protagonistas de *Mongólia* – e que, assim como um daqueles personagens, alimenta um projeto, sempre adiado, de um dia tornar-se escritor.

Sua obsessão pela escrita advém de sua necessidade de entender algo que acredita desconhecer, pois para o narrador-personagem: “é como se tudo estivesse na sombra” (*O sol se põe em São Paulo*, p. 9). Aqui cabe o seguinte parêntese: O velho embaixador, em *Mongólia*, também não vasculha antigos guardados, em busca de velhos papéis, e escreve um romance a partir deles, buscando entender algo que não soubera compreender quando obrigou o Ocidental a ir à Mongólia.

A sensação de deslocamento do narrador-personagem de *O sol se põe em São Paulo* é produto de um conjunto de fatores, dentre os quais: sua descendência de imigrantes; sua condição de ‘estrangeiro’ em seu próprio país – uma vez que não se identifica culturalmente com o país onde nasceu; sua aversão a tudo que o remete ao lugar de origem de seus ancestrais – uma vez que não domina os códigos, linguísticos e culturais, de seus antepassados. Assim, não se reconhecendo na tradição de seus ascendentes – o que lhe poderia oferecer uma espécie de porto seguro para suportar as dores dos ‘males da ausência’, que experimentaram seus antepassados e que nele também se refletem –, só lhe cabe mesmo nessa existência o lugar ou ‘não-lugar’ de uma dupla estrangeiridade.

Quando se refere ao Japão e a um possível retorno à terra do sol levante, suas alusões são marcadas por uma subjetividade plasmada pelo molde da negatividade. Para ele, fugir das origens significa livrar-se, a qualquer preço, de uma maldição que persegue tanto a ele quanto à sua irmã:

durante muito tempo, eu tentei fugir como o diabo da cruz de tudo que fosse japonês (vinha daí a minha *repulsa e a minha ignorância da literatura japonesa*). *Eu podia nunca ter pisado no Japão, mas por muito tempo tentei acreditar que era onde ficava o inferno*. Até minha irmã decidir se mudar para lá [...], refazendo em sentido contrário o caminho dos bisavós, porque ganharia mais como operária de uma fábrica de carros em Nagóia do que como professora universitária em São Carlos [...]. Podíamos *ter perdido os costumes e a língua*, mas *as origens nos chamavam de volta, como uma miragem*, para concluir a humilhação da qual os bisavós fugiram, no início do século XX, quando imigraram para o interior do Paraná (para uma nova humilhação de imigrantes, depois de ouvirem de uma autoridade qualquer à saída do porto de Kobe que deviam *honrar a pátria no estrangeiro* e mais valia se matar no país de desterro do que *voltar como fracassados*), a humilhação que estava à nossa espreita, para acabar com o sonho dos meus pais, os sanseis assimilados, para nos pôr de volta no nosso lugar de decasséguis analfabetos. (*O sol se põe em São Paulo*, p. 28-29, itálico nosso)

Se a maldição do regresso ao lugar de origem já se abatera sobre a irmã – levando-a a fazer em sentido contrário o percurso dos bisavós em busca de um salário melhor –, a mesma maldição não tardaria a encontrar nele o próximo alvo a ser atingido.

No presente da enunciação do romance, soma-se à imagem do narrador-personagem – um sujeito ‘sem lugar no mundo’ – a de um homem fracassado. Ele se tornara publicitário para dar continuidade aos negócios do pai, mas acaba perdendo tudo com a falência da fábrica de

luminosos que herdara e ainda fracassa como publicitário. Para agravar mais a sua situação, estava desempregado e fazia mais de um ano que a mulher o deixara: “sem nenhuma explicação além de uma frase sem sentido (‘você me usa para sua própria felicidade’), para viver com um sujeito desprezível, mas bem sucedido” (*O sol se põe em São Paulo*, p. 19).

A maldição do retorno às origens o encontra, por assim dizer, nesse estado de ‘calamidade pública’. Ela aparece-lhe, “lá pelas tantas”, personificada no que ele acreditou em princípio tratar-se de uma assombração, uma aparição decorrente das incontáveis doses de saquê que bebera desde o início daquela noite:

era uma velha de cabelos grisalhos e escorridos, presos num rabo-de-cavalo que lhe dava uma aparência escolar, um vestígio anacrônico da juventude distante, *como se uma jovem atriz tivesse se maquiado para interpretar uma anciã no teatro*. Acho que estava com um vestido de seda azul-escuro. *Já não tenho certeza*. Deve ter sido uma mulher bonita. Era magra. O nariz era pontudo. Não correspondia ao padrão oriental. Os olhos também não eram tão amendoados. Estavam inchados, intumescidos, *como nas máscaras de teatro nô*, como se ela tivesse acabado de acordar ou estivesse chorado. Não era alta, mas para mim, sentado no balcão, a sua presença súbita, em pé ao meu lado, conferia à dona do restaurante uma imponência inesperada. Era o contrário de si mesma, de tudo o que se podia imaginar de uma velha japonesa. Eu não podia saber que naquela noite, pouco antes de sair do seu canto para me confrontar com a consciência de uma fantasia que eu achava já ter enterrado, ela recebera a pior notícia da sua vida. (*O sol se põe em São Paulo*, p. 11-12, itálico nosso)

É essa mulher quem levará o narrador-personagem do romance a cumprir o mesmo destino reservado à sua irmã. Por influência dela, ele se verá obrigado a refazer o mesmo caminho que fizeram seus bisavós – agora, em sentido contrário –, atendendo ao implacável chamado das

“origens” que como numa “miragem” os levavam “de volta à terra de seus ancestrais para concluir a humilhação da qual os bisavós fugiram”, a humilhação que estava à espreita [deles] para [pô-los] de volta no lugar que lhes cabia: o de “decasséguis analfabetos” (*O sol se põe em São Paulo*, p. 28-29).

É ela também, Setsuko, quem lhe entregará as chaves da ‘Liberdade’. É ela ainda quem o tirará da condição de ‘prisioneiro fracassado’ na Liberdade e lhe facultará a possibilidade de se ‘tornar um escritor’: “uma fantasia” que ele julgara ter enterrado havia muito tempo.

É ela quem, saindo das sombras onde permanecera por décadas, fará com que o narrador-personagem ‘abra os olhos’, levando-o a enxergar o que para ela parece óbvio: para seres como eles ‘não há saídas’, seja no Japão ou ‘aqui mesmo’. É ela quem dirá ainda ao descendente de japoneses “que o melhor escritor é sempre o que nunca escreveu nada” (*O sol se põe em São Paulo*, p. 12), despertando a curiosidade dele a respeito da afirmação, e adensando o mistério que ainda pairava sobre ela.

Contudo – mesmo acreditando ou simulando acreditar no que diz –, Setsuko pede ao narrador que ouça sua história e ‘escreva’ a partir dela um romance “sobre o que [ele] não podia ver”. Segundo a personagem, a essas alturas, ver ou não ver era o que menos importava, já que para ela, “a literatura [era mesmo] o que não se vê” (*O sol se põe em São Paulo*, p. 12).

Convém ressaltar que Setsuko fora exigente na escolha do candidato que ouviria sua história e escreveria a partir dela um romance.

A velha japonesa esperou, por mais de dez anos, o momento certo para sair de detrás da caixa registradora, localizada embaixo do vão da escada de seu restaurante no bairro da Liberdade, e encarar o cliente fiel de mais de uma década – que em mais de uma ocasião, já bêbado, comentara exaltado e em voz alta com os amigos as suas pretensões literárias –, atirando-lhe ‘na cara’ a pergunta que o desconsertou: “o senhor é escritor”? (*O sol se põe em São Paulo*, p. 11).

O narrador, em princípio, é contundente ao responder a questão proposta por Setsuko: não, ele não era um escritor. Entretanto, a pergunta feita pela mulher desperta nele a “fantasia” há tempos adormecida:

a minha obsessão [em relação à escrita e à possibilidade de ser um escritor] não era um capricho, era uma loucura. Se no início ainda podia parecer uma veleidade adolescente, com os anos acabou se revelando uma reação natural à constatação de que eu tinha esgotado todas as chances de fazer parte deste mundo, de me sentir integrado a ele, e que não bastava falar português, ter nascido e viver no Brasil, era preciso escrever também, para não correr o risco de algum dia ter de pisar no Japão, por necessidade, sem conseguir dizer mais que duas frases em japonês, como a minha irmã [...]. Voltar para o Japão como operário (apesar de nunca ter posto os pés lá antes) seria perpetuar o fracasso e o erro, a fuga apenas nos afundava ainda mais no inferno. *A literatura podia ser a minha miragem, mas pelo menos era uma forma de abraçar o inferno como pátria.* No fundo era nisso que eu acreditava. *Escrever em português era para mim uma forma de romper com a ilusão de imigrantes dos bisavós (que era possível voltar atrás) e reconhecer de uma vez por todas que estamos todos amaldiçoados, onde quer que seja. Sempre. E que o Céu é aqui mesmo.* (*O sol se põe em São Paulo*, p. 20, itálico nosso)

Agora que a fantasia fora despertada, era impossível fugir dela. Já não era mais uma questão de veleidades adolescentes ou delírios manifestos em discursos eloquentes e altissonantes nas muitas noites de

bebedeiras, entre amigos, “no restaurante obscuro, que não existe mais, chamado Seiyoken, numa rua mal afamada da Liberdade” (*O sol se põe em São Paulo*, p. 9), agora era uma questão de necessidade: uma espécie de ‘lógica de pertencimento’, uma maldição que o chamava de volta ao ‘seu lugar’. Para o narrador, ouvir e depois escrever a história contada por uma imigrante japonesa era a única oportunidade de, além de exorcizar os seus fantasmas adormecidos, tentar, ainda que vã, encontrar ‘um lugar no mundo’ por meio da/na escrita.

Setsuko, ao questioná-lo, efetivamente entrega-lhe ‘de bandeja’ uma possibilidade de libertação. Ao encará-lo, naquela noite, fazendo-o confrontar-se com o maior de seus fantasmas, mal sabia ele que Setsuko também “pouco antes de sair do seu canto [...], recebera a pior notícia a sua vida” (*O sol se põe em São Paulo*, p. 12). Depois daquela notícia, ela não mais poderia se ocultar na sombra como havia feito durante décadas. Já não havia mais tempo. Ela era a depositária de uma história e agora precisava urgentemente contá-la a alguém que pudesse escrevê-la em língua portuguesa. Ao contrário de Sherazade (شهرزاد) que, em *As mil e uma noites*, conta histórias para adiar a sua morte, Setsuko tem urgência de contar a sua história, pois teme que a morte a leve primeiro para a sombra e que a história que tem a contar morra junto com ela.

Atormentado pelos fantasmas, antes adormecidos e agora recém-acordados, e curioso em saber por que Setsuko afirmara naquela noite que “o melhor escritor é sempre o que nunca escreveu nada”, ele resolve procurá-la e conta-lhe que mentira, quando questionado acerca do fato de

ser escritor. Nesse ponto, tudo se encaixa, pois Setsuko acredita ou finge acreditar no publicitário fracassado que nunca escrevera um livro na vida e enxerga nele o que procurava. Com isso, o bisneto de japoneses, o escritor/‘não-escritor’, torna-se o receptor da história presa na garganta de uma velha imigrante japonesa.

Na lógica da velha japonesa, o escritor ideal para ouvir o seu relato e depois escrevê-lo precisaria, entre outras coisas, não conhecer o Japão e ignorar completamente a literatura japonesa. Para ela, em sua ingenuidade, isso era uma espécie de defesa ou precaução, uma forma de evitar que a narrativa do escritor sofresse ‘uma contaminação discursiva’, como se isso fosse possível, proveniente da leitura de outros escritores japoneses, em especial das obras de Junichiro Tanizaki.

Ela encontra no publicitário fracassado o interlocutor ideal: aquele que ouviria sua história e a escreveria depois, asséptica, não abjeta e livre de qualquer contaminação e influência de quem viveu no Japão ou de quem conhece ‘a terra do sol nascente’ através da literatura produzida pelos escritores daquele país. Afinal, conforme relata Setsuko ao publicitário:

“o Japão que eu conheci não existe mais. Se eu quisesse dar o meu testemunho, podia contar sozinha. *Preciso de alguém que nunca foi ao Japão. Preciso que você imagine.* E o que você imagina nunca vai ser o que foi. Antes da guerra, a música mais tocada no Japão era o jazz. E isso tenho certeza de que você não podia imaginar”. (*O sol se põe em São Paulo*, p. 12, itálico nosso)

Como veremos mais adiante, no decorrer deste estudo, tudo se revelará, como sendo uma grande farsa. Mas, por hora, antes das revelações e “iluminações” tão caras à literatura de Bernardo Carvalho, conservemos apenas a imagem de um obscuro restaurante japonês numa rua mal afamada do bairro da Liberdade, em São Paulo, e a ‘duvidosa certeza’ de que – como numa espécie de vaticínio ou na reprodução de uma simples expressão de ‘lugar comum’ – existem os que nasceram para contar, os que nasceram para ouvir, os que nasceram para escrever e os que nasceram para ler.

### 3.2. Uma casa no Paraíso

Quem quer que tivesse construído aquele disparate [a casa] tinha entendido perfeitamente o espírito da cidade. Estavam completamente protegidas de toda a violência, isoladas por trás da simulação da fachada de um sobrado, como se vivessem numa antiga casa de Kyoto.

Bernardo Carvalho  
*O sol se põe em São Paulo*

“Mandei construir essa casa à imagem da dele”, ela disse, sentada diante de mim, referindo-se ao velho escritor. “Cada um reconstrói o mundo como pode”.

Bernardo Carvalho  
*O sol se põe em São Paulo*

O título desde subcapítulo já nos remete imediatamente a imagens espaciais: a casa e o paraíso. Aqui, a casa e o lugar onde se esconde, também na sombra, a personagem Setsuko. O paraíso, aqui, não se refere ao paraíso imaginado por Jorge Luis Borges, quando ele o define numa singular imagem. Para o escritor argentino, o Paraíso, alcançado ao

término da efêmera vida carnal, deveria ser uma espécie de biblioteca. Contudo, nesse subtítulo, o Paraíso é tão somente o nome de um bairro da cidade de São Paulo onde se localiza a casa de Setsuko.

Antes de entrarmos nessa casa e examinarmos suas configurações e reentrâncias, voltemos à imagem que encerra o subcapítulo anterior: um obscuro restaurante japonês numa rua mal afamada do bairro da Liberdade, em São Paulo. Como ficou dito, é nesse espaço onde acontece o primeiro encontro entre o narrador-personagem e proprietária do restaurante.

Conforme nos mostra o narrador, o Seiyoken (精養軒) “era um restaurante obscuro, ‘que não existe mais’, [...], [localizado] numa rua mal-afamada da Liberdade” (*O sol se põe em São Paulo*, p. 9). Segundo ele, “a comida era boa, o preço honesto e o serviço simpático”. Por esses motivos, ele e seus colegas gostavam de frequentá-lo. O publicitário, lembrando-se do passado, comenta ainda que, como ele e os colegas eram quase sempre os últimos a deixarem o estabelecimento – depois de ‘porres de saquê’ e discursos eufóricos sobre o futuro glorioso que os aguardavam –, “conforme [...] avançavam as horas”, os garçons “(sem que percebêssemos, iam apagando as luzes)” [...] e “quando dávamos por nós, já estávamos no escuro” (*O sol se põe em São Paulo*, p.9-10)

Nesse fragmento, o narrador recorre à memória para representar na escrita o espaço do restaurante japonês, bem como para relatar os momentos quando ele o frequentava juntamente com os colegas de juventude, há mais de dez anos. É por essa razão que os elementos que se

ligam à espacialidade do lugar ganham, no discurso do narrador-personagem, certa imprecisão, pois, segundo ele, agora, era “como se tudo estivesse na sombra” (*O sol se põe em São Paulo*, p. 9). Como o restaurante já “não existe mais”, resta-lhe apenas “a memória daqueles jantares inflamados [com os colegas]” no Seiyoken.

Assim, quando o narrador-personagem escreve o seu romance, supostamente o mesmo que estamos lendo, nem o Seiyoken, nem a casa no Paraíso ‘já não existem mais’. Tudo o que restou foi a lembrança obscura de tais espaços. Em sua narrativa, esses lugares são, agora, recriados pela imaginação e pela memória. São elas que possibilitam ao narrador-personagem dar um contorno mais nítido e bem acabado, sempre que possível, ao que, no presente da enunciação, são espaços reduzidos a escombros, visto que a materialidade do restaurante na Liberdade e da casa no Paraíso só são possíveis (no presente da narrativa que, por si mesmo, já é passado, visto não ser possível narrar o presente) na ‘realidade’ do texto, no espaço ‘concreto’ do ‘significante’ e na impalpável leveza do ‘significado’<sup>50</sup>.

Aqui cabe retomarmos as considerações de Geoges Poulet, em *O espaço proustiano*, quando o crítico literário, analisando alguns dos espaços representados em *À la recherche du temps perdu*, de Marcel Proust, estabelece a diferença entre espaços e lugares. Se levarmos em consideração a distinção estabelecida pelo crítico belga, devemos

---

<sup>50</sup> BENVENISTE, Émile. *Problemas de linguística geral I*. Trad. Eduardo Guimarães. Campinas-SP: Pontes, 2008, \_\_\_\_\_. *Problemas de linguística geral II*. Trad. Eduardo Guimarães. Campinas-SP: Pontes, 1989.

considerar o Seiyoken e a casa de Setsuko não como espaços, visto que eles não mais existem. Tais locais devem ser designados, conforme ajuíza Georges Poulet, de lugares, uma vez que ocupam espaços não mais na geografia física, mas sim na geografia da memória e na cartografia da página de um romance. Retomemos novamente à imagem evocada pelo referido crítico quando afirma que os “lugares erram” [...], assim como os planetas no espaço cósmico” (1992, p. 17).

Quando mente para Setsuko, voltando atrás e dizendo que já havia sim, escrito ‘alguns romances’, que na verdade nunca existiram, a velha imigrante o recebe pela primeira vez no que seria uma espécie de depósito e escritório do restaurante. É nesse lugar que começa a contar a sua história. Explicar ao narrador por que ela dissera, naquela noite, que “o melhor escritor é sempre o que nunca escreveu nada”. É nesse lugar que começa a expressar o seu grande desprezo pela literatura e pelos escritores. A origem de tais sentimentos, o leitor só ficará sabendo muitas páginas adiante, durante sua leitura do romance.

Nesse primeiro encontro, Setsuko pretende testar o seu ‘escolhido’. Pretende, por uma conversa cheia de rodeios, saber se ele de fato nunca fora ao Japão, se não conhecia mesmo o idioma japonês e se era, como dizia, um ignorante em literatura japonesa. Precisa ter certeza desses detalhes, antes de recebê-lo em sua casa e começar, efetivamente, a contar a história que não poderia morrer com ela.

O lugar desse primeiro encontro é assim apresentado ao leitor:

a velha me recebeu na *sobreloja* do restaurante. Era uma quinta-feira, e o som de uma televisão ligada no vizinho a obrigava falar alto para que eu a ouvisse. A entrada da sobreloja, que estava *caindo aos pedaços*, era ao lado do restaurante. Ela me recebeu *numa sala atulhada de papéis*, uma espécie de escritório. [...]. *O interesse era mútuo, ainda que não soubéssemos o que um queria do outro* – eu, pelo menos, não sabia nada sobre ela. *Era uma mulher estranha. Nunca pediu para ler meus livros, que não existiam, é claro.* Tinha urgência em encontrar um escritor, como se pudesse morrer sem passar aquela história adiante e não estivesse em posição de exigir nada nem de se dar ao luxo de escolher, *embora às vezes parecesse hesitar.* De qualquer jeito, não saberia avaliar *romances em português*. Foi o que ela mesma disse logo de saída, dando a entender que também não estava interessada em ver os meus. Não precisava de provas. (*O sol se põe em São Paulo*, p. 20-21, itálico nosso)

O narrador começa fazendo uma descrição do espaço, mas logo desvia o olhar do ambiente e passa a fazer considerações sobre Setsuko e o possível interesse que ela tinha em estabelecer com ele uma relação. Sobre o espaço, visto e representado sob a perspectiva do narrador, ficamos apenas sabendo que era um lugar velho, caindo aos pedaços e que ficava na sobreloja do restaurante. Além disso, estava o lugar atulhado de papéis. Esse espaço, localizado no alto e, ainda por cima, atulhado de papéis, parece-nos uma perfeita imagem, passível de se associada à memória<sup>51</sup> de Setsuko, atulhada de história que precisavam ser contadas a qualquer preço. Assim como o escritório, localizado no alto, lugar propício aos

---

<sup>51</sup> Acerca da memória, convém evocarmos a obra *Matéria e memória*, de Henri Bergson, publicada em 1896. Nessa obra, o filósofo francês desenvolve, entre outras coisas, o conceito de *durée*. De acordo com o filósofo, a memória possibilita o despertar de vários estados de consciência, durante os quais acontecimentos, espaços e imagens podem vir à tona, fundindo-se uns aos outros, sem contornos muito precisos ou definidos. Isso equivale a dizer que, por meio da memória, pode-se evocar histórias do passado, espaços (ou 'lugares', diria Poulet) do passado, dando a eles, no presente em que os rememoramos, novas dimensões. Nesse ponto, é como se a memória se aliasse à invenção ou à imaginação e já não pudéssemos mais descolar uma da outra. Elas estariam, pois, de tão modo fundidas que, toda tentativa de separação dessa dicotomia acarretaria um grande prejuízo para a matéria relatada, a partir da memória de quem narra. Cf. BERGSON, Henri. *Matéria e memória*. Trad. Paulo Neves da Silva. São Paulo: Martins Fontes, 1990.

sonhos e devaneios<sup>52</sup>, a cabeça de Setsuko também estava, metaforicamente, atulhada de papéis, nos quais estavam inscritas as memórias e as invenções que ela contaria ao narrador a partir do segundo encontro formal entre os dois. Esse encontro e os próximos não aconteceriam mais na sobreloja do restaurante, mas sim na casa da velha japonesa, localizada no bairro do ‘Paraíso’, na cidade onde o sol se põe.

Um dia antes desse encontro – quando ainda estavam no restaurante, pouco antes de se fechar o estabelecimento, no momento em que só estavam os dois naquele lugar–, Setsuko, “uma senhora reservada”, e que

estava sempre na sombra, com a gola e os punhos das mangas abotoados, [...] estendeu a mão pela primeira vez, para me cumprimentar à luz [...], [foi quando] notei a pulseira com uma pequena medalha onde estavam gravados dois ideogramas mínimos [茶番], que o movimento natural do braço a arregaçar ligeiramente o punho de seda descobriu. Quando chegasse a hora, ela me revelaria que formavam o título de um romance que nunca fora [totalmente] escrito. (*O sol se põe em São Paulo*, p. 18)

Ainda no escritório do restaurante, o narrador se lembra do que lhe contara, dias antes, um dos *sushimans* do Seiyoken a respeito de Setsuko. O funcionário lhe contara que a velha proprietária tinha vindo para o Brasil por volta de 1950, sozinha, pois não tinha nenhum parente no Brasil, e que, também sozinha, depois de ter comprado o estabelecimento, selecionou ela mesma, depois de demitir os outros,

---

<sup>52</sup> Cf. a “Introdução”, o capítulo I: “Devaneios sobre o devaneio. O sonhador das palavras” e o capítulo V: “Devaneio e cosmos”, in: BACHELARD, Gaston. *A poética do devaneio*. Trad. Antônio de Pádua Danesi. São Paulo: Martins Fontes, 1996.

“todos os empregados do restaurante [...] entre os membros de uma família de ex-kamikazes transformados em *sushimen*, ao emigrarem com o fim da guerra, por não terem mais serventia ou cara para continuar no Japão” (*O sol se põe em São Paulo*, p. 21, itálico nosso).

Segundo o *sushimen*, desde que chegara ao Brasil e, mesmo depois de ter comprado o restaurante, em 1959, “ela não recebia cartas. De vez em quando, um telefonema” (*O sol se põe em São Paulo*, p. 21). O funcionário contou ainda que, desde 1959, ela decidira manter o restaurante do mesmo jeito, fazendo apenas pequenas reformas, quando necessário, por mais de cinquenta anos.

Deixemos, por hora, o velho restaurante japonês na Liberdade e entremos, juntamente com narrador, na casa do Paraíso, onde morava Setsuko.

Vejamus uma longa citação<sup>53</sup> em que o narrador nos apresenta a casa da imigrante japonesa, além de fazer alguns comentários que julgamos muito importantes para a compreensão de aspectos ligados diretamente ao conjunto dos elementos que compõem a totalidade da narrativa de *O sol se põe em São Paulo*:

era um *sobrado esquecido* entre os prédios, no Paraíso. Da primeira vez que nos vimos na casa dela (depois dos dois encontros preliminares na sobreloja do restaurante), também não cheguei na hora marcada, mas agora pelo menos o atraso era justificável, estava em todas as rádios, em todas as televisões; no dia seguinte estaria em todos os jornais. A cidade vinha sofrendo uma série de

---

<sup>53</sup> Aqui, novamente, estamos cientes da extensão da citação. Contudo, entre parafrasear o texto de Bernardo Carvalho ou citá-lo como no original, optamos por permitir que o narrador relate com a sua própria voz.

ataques do crime organizado<sup>54</sup>. Pelas estimativas oficiais, mais de cem pessoas foram assassinadas, entre policiais, civis e criminosos. Os números na verdade eram o dobro. [...] Já estava com mais de uma hora de atraso quando toquei a campainha e uma voz que não era a dela me disse pelo interfone que havia uma chave num vaso de bromélias à direita de quem entrava, atrás do portão. A mesma voz me pediu que trancasse a porta depois de entrar e seguisse direto até *o fundo da casa. Achei estranho [...], mas não parei para pensar*. Passei pelo portão, peguei a chave no vaso, abri a porta do sobrado e a tranquei atrás de mim. Obedeci ao que a voz dissera. Só dei por mim quando já estava dentro da casa. *Foi como passar de uma realidade à outra*. O interior estava vazio. Não era só que não houvesse móveis: também não havia paredes separando os ambientes. Não havia salas nem quartos nem banheiros. O pé direito devia ter mais de seis metros até o telhado sem forro. As supostas janelas do piso superior davam para o vazio. Devia ser toda uma história para limpá-las, abri-las ou fechá-las. O chão era de cimento queimado. *O sobrado era só a fachada, uma caixa vazia, um galpão*. Nos fundos, havia uma outra porta de ferro, [...]. Continuei até lá, sempre seguindo o que a voz me dissera. Ao abrir a porta, deparei com um pequeno bambuzal. Havia uma passagem por entre os feixes de bambus, que formava uma espécie de pórtico. Era preciso abaixar a cabeça. Era uma pontezinha de madeira arqueada sobre um curso d'água, à imagem de um riacho. *Eu não podia crer nos meus olhos. Escondido pelo bambuzal, no meio dos prédios que lhe davam as costas, havia um jardim japonês em miniatura, com lanternas de pedra, caminhos suspensos e pontes da madeira sobre o curso d'água, que serpenteava pelo terreno. [...]* Ao fundo, cercada de pinheiros e protegida por mais bambus, havia uma casa japonesa de madeira, com telhas cinzentas, ligeiramente suspensa, sustentada por estacas que a mantinham a meio metro do chão. Quem quer que tivesse construído aquele disparate tinha entendido perfeitamente o espírito da cidade. Estavam completamente protegidas de toda a violência, isoladas por trás da *simulação* da fachada de um sobrado, como se vivessem numa casa antiga de Kyoto. Ela terminaria por me dizer que antes ali havia uma vila operária. Tinha mandado derrubar as cinco casas da vila e no lugar delas construíra, à imagem de uma propriedade que conhecera no Japão, a casa revestida de madeira e o jardim japonês, só que em escala menor. A fachada na entrada, ao contrário do que eu havia pensado, também tinha sido erguida por ordem dela, no lugar onde antes ficava a entrada da vila, o acesso para os carros. (*O sol se põe em São Paulo*, p. 26-28, itálico e sublinhado nossos)

A bela descrição, não completamente isenta de narração, guarda em si inúmeros mistérios. O primeiro deles diz respeito à relação que podemos estabelecer entre a imagem da casa de Setsuko e a estrutura do

---

<sup>54</sup> O narrador, provavelmente, refere-se, neste contexto, a uma série de ataques violentos e brutais, ocorridos em 2004, e atribuídos, pelas autoridades do comando da segurança pública do estado de São Paulo, ao PCC (Primeiro Comando da Capital), uma das muitas facções do crime organizado existentes na cidade de São Paulo e na região metropolitana.

romance. Como dissemos anteriormente, em *O sol se põe em São Paulo* a arquitetura narrativa apresenta diferenças significativas em relação à *Mongólia*. Vejamos, a seguir, como as linhas discursivas se organizam para formarem arquitetura ficcional de *O sol se põe em São Paulo*.

Antes, porém, façamos um exercício de imaginação e visualizemos a seguinte situação: uma pessoa está diante de um lago e atira, de certa distância, uma pedra que atinge as proximidades do meio do lago. Ao tocar a água e começar a submergir, a força da pedra exercida sobre a superfície da água forma uma perturbação nessa superfície, dando origem a uma propagação de ondas circulares. Esse fenômeno físico, cujo efeito é o surgimento de uma série de círculos concêntricos na água, recebe, exatamente, este nome: “propagação de ondas circulares”. Essa imagem, conjuntamente com a imagem da casa de Setsuko, analisada a seguir, nos possibilita visualizar o modo como as histórias contadas pela japonesa se encaixam<sup>55</sup>, revelando com isso a estratégia de construção da narrativa total de *O sol se põe em São Paulo*<sup>56</sup>.

A casa de Setsuko conserva em sua arquitetura uma constituição especular, pois o narrador tem de atravessar três outros espaços para

---

<sup>55</sup> A estratégia narrativa utilizada pelo escritor Bernardo Carvalho na composição desse romance é nossa velha conhecida: trata-se do recurso denominado, no âmbito da narratologia, de “narrativas encaixadas” (cf. REIS, Carlos; LOPES, Ana Cristina M. *Dicionário de teoria da narrativa*. São Paulo: Ática, 1988, p.156-157) ou “narrativas intercaladas” (cf. BAL, Mieke. *Teoría de la narrativa: una introducción a la narratología*. Trad. Javier Franco. Madrid: Ediciones Cátedra, 2009, p. 140-154). O recurso é utilizado, de maneira singular, em vários romances da tradição oriental e ocidental, como por exemplo: *As mil e uma noites* (séc. IX); *Decameron* (1348-1353), de Giovanni Boccaccio; *Os contos de Canterbury* (1387?), de Geoffrey Chaucer; *Heptameron* (1558), de Margarida de Angoulême/Margarida de Navarra; *Frankenstein* (1818), de Mary Shelley; *Coração das trevas* (1902), de Joseph Conrad, e outros. Convém ressaltar que, em *O sol se põe em São Paulo*, Bernardo Carvalho atualiza, singularizando-a, essa estratégia formal de construção narrativa.

<sup>56</sup> Denominamos ‘narrativa total’ a somatória de todas as histórias contadas por Setsuko mais a carta escrita por Michyio, destinada a Masukishi, traduzida do japonês para o inglês por outra personagem, o homem de lábio leporino, em Tóquio, e depois do inglês para o português, pelo narrador-personagem-escritor e transcrita na íntegra no capítulo 17 do romance.

chegar ao seu núcleo, ao lugar onde está localizada ‘a casa suspensa, construída à moda oriental’: primeiro, a fachada do sobrado; depois, o vão entre a fachada e a passagem feita de um feixe de bambus, separado por uma porta de ferro e, por fim, o jardim japonês com suas pontes de madeira sobre um curso d’água.

Desse modo – assim como a imagem dos círculos concêntricos na água e a casa que se localiza no núcleo de um espaço que se desdobra –, a história relatada no romance se configura como um conjunto de histórias que se desdobram em outras histórias, bem como de histórias que estão dentro de outras histórias. Nesse ponto, as duas imagens acima referidas se encaixam perfeitamente na forma como essas múltiplas histórias estão dispostas no espaço das páginas do romance.

Partindo sempre do exterior, ‘macro’, para o interior, ‘micro’, temos a seguinte lógica estrutural de construção da narrativa em *O sol se põe em São Paulo*:

- 1) a narrativa como um todo, o romance escrito pelo narrador-personagem escritor, à partir das histórias que Setsuko lhe conta e da viagem que faz ao Japão para ‘tirar das sombras’ os muitos pontos obscuros que a velha japonesa não lhe esclarecera antes de desaparecer do mapa, somada à carta escrita por Michiyo;
- 2) a história contada por Setsuko ao narrador, e que tem como personagens: Michiyo, Masukichi e Jokishi;
- 3) a história contada por Setsuko, antes de vir para o Brasil, a um velho e famoso escritor japonês que parece ser, ao que tudo indica,

Junichiro Tanizaki, para quem ela trabalhara como datilógrafa por um tempo, e que tem como personagens também: Michiyo, Masukichi e Jokichi. O velho escritor, um ano depois de Setsuko deixar de trabalhar para ele, começa a escrever e publicar, em capítulos, numa revista feminina de Osaka, um romance, inspirado na história que Setsuko lhe contara. O título desse romance, nunca concluído, Setsuko carrega consigo, gravado na forma de dois ideogramas gravados [茶番] (já mencionados aqui antes), em uma medalha engastada na pulseira que usava, e que chamou a atenção do narrador, quando a viu em um dos seus primeiros encontros com a velha imigrante;

- 4) por fim, o núcleo, o centro dos círculos, a casa cercada de vários ‘espaços outros’, que oculta a identidade secreta de Setsuko, bem como a farsa arquitetada pela personagem, e que o narrador só descobrirá depois que Setsuko desaparece, a casa do Paraíso demolida e o Seiyoken fechado.

O narrador descobre que, ‘na verdade’, Setsuko se chamava Michiyo e que ela, além de protagonista da história contada por ela mesma, com outro nome, era uma grande leitora de romances. Nesse momento, na narrativa, tudo começa a se encaixar e desencaixar-se ao mesmo tempo: sobram espaços entre os quadros, fissuras entre uma história e outra, arestas e pontas que não encontram um lugar para se fixarem. Se Michiyo e Setsuko são uma única e mesma pessoa, nos perguntamos, sem resposta, quem contara ao velho escritor japonês a

história envolvendo as três personagens já referidas? Seria isso uma invenção de Michiyo? Nesse caso, o que explicaria os ideogramas [茶番] gravados na pulseira e o desprezo que passara a nutrir pela literatura e pelos escritores desde que o suposto folhetim começara a ser publicado em Osaka? Por fim, quem, afinal, pedira ao velho escritor para que interrompesse a publicação do romance no nono capítulo?

Em um dos encontros com o narrador do romance, Setsuko/Michiyo deixa claro e explícito essa atitude quando afirma que “o melhor escritor é sempre o que nunca escreveu nada” (*O sol se põe em São Paulo*, p. 12), ou quando diz, expressando sobre os escritores: “quem nunca escreveu não tem nada a perder. Por que não continuam assim?” (*O sol se põe em São Paulo*, p. 32), ou ainda, quando comenta a ‘ingenuidade dos escritores’ que não se enxergam, pois, para ela: “a literatura é o que não se vê. A literatura se engana. Enquanto os escritores escrevem, as histórias acontecem em outros lugares” (*O sol se põe em São Paulo*, p. 31).

Essas fissuras, brechas, peças que não se encaixam em *O sol se põe em São Paulo* são como as pegadas, os rastros, os indícios deixados pelas personagens no deserto, em *Mongólia*, e que, naquele romance, segundo Yara Frateschi Vieira, como já dito, conduzem a uma “iluminação”. Aqui, essas mesmas brechas ou espaços não preenchidos jazem na sombra e a luz que recai sobre eles não as ilumina, apenas intensificam sua opacidade. É como na citação de Junichiro Tanizaki, em *O elogio da sombra*:

não temos [os japoneses] nenhuma repulsa pelo escuro, nós nos resignamos ao inevitável. [...] Os ocidentais, ao contrário, sempre à espreita, agitam-se sem parar à procura de um estado melhor que o presente”. (*O sol se põe em São Paulo*, p. 130)

Tudo leva a crer que a história narrada por Setsuko/Michiyo, mais de cinquenta anos depois, no outro lado do mundo, em uma casa que era a materialização de um desvario, em uma cidade sitiada pelo crime e pela violência, segundo o narrador, é uma espécie de acerto de contas com o passado, uma vingança, uma rasteira no destino; pois, o velho escritor tivera que interromper a publicação da história no capítulo nove, quando as personagens começaram a se reconhecer no romance e Michiyo se viu obrigada a humilhar-se diante dele, dizendo que tudo aquilo era uma mentira, ao que o escritor lhe respondera, ironicamente, que só ‘as mentiras lhe interessavam’.

Assim o livro que o narrador-personagem-escritor, descendente de japoneses, deveria escrever em português, é também uma espécie de ‘testamento’: a revelação de um passado ‘de sombra’ da vida daqueles três ‘seres de papel’: Michiyo, Masukishi e Jokichi; visto que esse último, na mesma época em que o romance do velho escritor começou a ser publicado em Osaka, forjara o próprio suicídio e viera para o Brasil, assumindo, aqui, na terra do sol poente, uma nova identidade e um novo nome, Teruo. Tudo indica que, aqui, Jokichi/Teruo encontrara finalmente a paz que tanto procurava: adquiriu terras no interior do estado de São Paulo, casou-se com a filha de um imigrante japonês, influente e já bem estabelecido na região, e teve com elas três filhas. Aqui também cumprira

sua vingança, matando o homem, sobrinho do imperador, que assumiu a identidade do homem que assumira a sua identidade e que morrera na guerra, em 1944, no lugar dele.

De fato, é a essa conclusão a que chegamos quando lemos, ao término do romance, as seguintes palavras do narrador:

“o homem com lábio leporino terminou de ler a carta (escrita por Setsuko/Michiyo a Masukichi, e que havia sido devolvida ao endereço de origem, o restaurante Seiyoken, pois o endereço para onde fora remetida em Kyoto, ‘já não existia mais’), em silêncio, em Tóquio, olhou para a mulher ao meu lado e, ao lhe estender as folhas manuscritas, repetiu o mesmo que eu tinha lhe proposto no início da noite [leia esta carta, pode abrir o envelope lacrado, pois o destinatário “está morto”] e que agora peço a você também”, eu disse à filha mais velha de Teruo [Jokichi] – em nome de quem ele havia deixado de contar – quando ela me procurou em São Paulo, e lhe entreguei este romance: “Leia isto”. (*O sol se põe em São Paulo*, p. 164)

No próximo subcapítulo, a partir de um breve estudo do filme *Dolls* (2002), de Takeshi Kitano, e da constatação de algumas relações intertextuais – que Bernardo Carvalho estabelece, em *O sol se põe em São Paulo*, com algumas das variações do teatro clássico japonês: o Nô (能楽堂), o Kyogen (茶番) e o Bunraku (文楽劇場)<sup>57</sup> –, procuraremos estabelecer algumas aproximações, atendo-nos sobretudo às semelhanças, entre esses diferentes tipos de semioses: a narrativa cinematográfica, o teatro e a literatura. Ao atermo-nos a essas relações, procuraremos demonstrar outras estratégias de construção da narrativa utilizadas pelo

---

<sup>57</sup> Embora Bernardo Carvalho, em *O sol se põe em São Paulo*, opte por grafar os nomes Nô, Kyogen e Bunraku em letras minúsculas, optamos, em nossas considerações, sempre tendo em vista as obras teóricas e críticas que tratam do assunto, grafar os nomes em letras maiúsculas, uma vez que tais nomes se referem às variantes do teatro clássico japonês, sendo, portanto, substantivos próprios.

escritor em seu romance, bem como apresentar alguns espaços, presentes tanto no filme de Takeshi Kitano quanto no livro de Bernardo Carvalho, visto que, conforme acreditamos, eles guardam semelhanças em muitos aspectos.

### 3.3. Uns dramas e um filme no meio do romance

“Tudo nesta história se resume às razões que levaram o operário a aceitar o papel de protagonista dessa farsa”, me disse Setsuko. “É provável que nada tivesse acontecido se ele não fosse quem era”.

Bernardo Carvalho  
*O sol se põe em São Paulo*

Ela [Setsuko] tinha nascido para representar.

Bernardo Carvalho  
*O sol se põe em São Paulo*

Era dela [Setsuko] o papel da protagonista. Michiyo não passava de uma atriz coadjuvante, um brinquedo, como um boneco de bunraku na mão dos verdadeiros atores, os marionetistas vestidos de preto que lhe insuflam vida com suas manipulações.

Bernardo Carvalho  
*O sol se põe em São Paulo*

À medida que avançamos na leitura do romance *O sol se põe em São Paulo*, de Bernardo Carvalho, é impossível não nos lembrarmos, caso já tenhamos assistido, da bela fotografia e da imagem recorrente, os amantes amarrados um ao outro, que aparece retratada no filme *Dolls*, de Takeshi Kitano. Assim como o romance do escritor carioca, o filme do cineasta nipônico é também permeado de referências ao teatro clássico japonês e as suas variações: o Nô e, principalmente, o Bunraku, ou teatro de bone-

cos/marionetes, cujo mestre, Chikamatsu Monzaemon (近松門左衛門-1653-1725)<sup>58</sup>, é claramente homenageado no filme de Takeshi Kitano.

A primeira cena do longa-metragem mostra a imagem de dois bonecos de Bunkaru estáticos, inanimados. Porém, logo em seguida, graças à arte e às mãos hábeis dos atores marionetistas vestidos de preto, os bonecos ganham vida. Assim, tanto o espectador do filme, como a platéia de um teatro, filmada pelo cineasta, veem-se diante da representação da peça *Os amantes suicidas em Amijima* (曾根崎心中, 1703), uma das mais famosas obras de Bunkaru escritas por Chikamatsu Monzaemon.

Outro ponto em comum entre o romance de Bernardo Carvalho e o filme de Takeshi Kitano é a presença de temas universais relacionados ao ser humano, tais como: o amor impossível ou não realizado; a dualidade entre os casamentos de amor e os matrimônios de conveniência; as obrigações morais que regem o caráter de um homem no âmbito de sua cultura; as obrigações e a honra por parte do amante para com o amado e vice-versa; a relação entre o tempo e a espera pela concretização de um amor da juventude que se revela, no mais das vezes, vã; além de tantos outros. Ainda em comum entre as duas obras, temos a presença de personagens que falam de si, que contam histórias nas quais estão

---

<sup>58</sup> Para mais informações sobre a vida e a obra de Chikamatsu Monzaemon (1653-1725), o leitor poderá consultar: GUILLAMAUD, Jean. *Histoire de la littérature japonaise*. Paris: Ellipses, 2002, p. 45, 46, 66-70 e JANEIRO, Armando Martins. *O teatro de Gil Vicente e o teatro clássico japonês*. Lisboa: Portugalia, 1967, p. 19, 99 e SIEFFERT, René. *La littérature japonaise*. Paris: POF, 1986, p. 137-146. Sobre o teatro clássico japonês e suas variações, conferir, principalmente: GUILLAMAUD, Jean. *Histoire de la littérature japonaise*. Paris: Ellipses, 2002, p. 43-46, 65-70, 161-163; KATO, Shuichi. *Histoire de la littérature japonaise: des origines au théâtre Nô*. Trad. du japonais par E. Dale Saunders. Paris: Fayard/Intertextes, 1985, p. 311-362 e SIEFFERT, René. *La littérature japonaise*. Paris: POF, 1986, p. 95-102, 106-107, 120, 161-163.

envolvidas ou não, e que, algumas vezes, fazem referência a histórias de outras personagens, contadas ora por essas mesmas, ora por outras mais distantes dessas personagens que as recontam. Desse modo, tanto no discurso fílmico, como no romanesco, as múltiplas vozes presentes na trama criam uma espécie de orquestração polifônica<sup>59</sup> de vozes que reverberam ao longo do filme de Takeshi Kitano e do romance do escritor brasileiro.

Séria quase que enunciar o óbvio, mas convém ressaltar que tanto as histórias contadas pelas personagens no filme do cineasta japonês, quanto as que são contadas pelas personagens no romance de Bernardo Carvalho, têm como cenário algumas cidades do Japão, tais como Tóquio, Nagóia, Osaka e outras. No caso particular da narrativa fílmica de Takeshi Kitano toda a trama, que envolve várias personagens, se desenvolve na ‘terra do sol nascente’, país cujo ícone nacional, a bandeira, traz gravada, no centro de um retângulo todo branco, um grande círculo vermelho, à semelhança de um imenso sol: estamos na terra do sol nascente.

As experiências dos ‘seres de papel’ do romancista e do ‘seres de celulóide’ do cineasta são vivenciadas nos espaços dessas cidades do ‘outro lado do mundo’, ‘onde as coisas parecem estar de ponta a cabeça’ ou revelarem o ‘seu avesso’.

Na crônica intitulada “O espaço negativo”, publicada no *Jornal Folha de São Paulo*, de 18 de ago. 2003, Bernardo Carvalho comenta alguns

---

<sup>59</sup> Cf. citação na p. 88 desta tese.

aspectos das obras da artista plástica inglesa Rachel Whiteread. Segundo o escritor:

Whiteread pode estar condenada pelo resto dos seus dias a ser uma artista de uma idéia só, mas não é pouco ter apenas uma grande ideia na vida, se for do tamanho dessa. A grande ideia de Rachel Whiteread foi dar matéria e visibilidade *ao espaço negativo, ao que existe entre as coisas, ao vazio em torno delas ou no interior delas, ao que não é as coisas*. [...] Em 1993, a escultora encheu de concreto o interior de uma velha casa operária condenada à demolição numa rua de Bow, na zona leste de Londres. Quando as paredes caíram, surgiu no interior um bloco cinza compacto, reproduzindo a forma da casa, como um fantasma do que já não existia. O projeto chamado *House*<sup>60</sup>, ficou em exposição por dois meses e fez de Whiteread uma celebridade internacional da noite para o dia. [Ela, em suas obras,] revela *a máscara mortuária das coisas*. Ela *esculpe a falta e o vazio, transforma em material o espaço entre as coisas* [...]. [Diante de suas obras], temos a impressão de que sabemos o que está diante de nós, mas não conseguimos nomeá-lo. Não conseguimos entender *o que é que reconhecemos*. *O mundo saiu dos eixos*. [...] *O que Rachel põe em questão é a própria possibilidade da representação*. O que nós vemos é o resultado de uma série de convenções que, uma vez invertidas, já não nos permitem entender, mas provocam um estado de perturbação e mal-estar. Somos incapazes de ver *o avesso das coisas*. E o mundo pode ser o exato oposto do que acreditamos que ele é. (CARVALHO, 2005, p. 85-87)

Como vimos, ao mostrarmos o modo como o narrador descreve o espaço onde se encontra a casa de Setsuko – um espaço que se desdobra em vários espaços, deixando entre eles espaços ‘em branco’, ‘vazios’, ‘não preenchidos’ –, no subcapítulo anterior, Bernardo parece querer por em prática, em literatura, na representação de alguns espaços de *O sol se põe em São Paulo*, uma ideia semelhante à da referida artista plástica inglesa. No filme de Takeshi Kitano, essa ideia de conceber o espaço como uma

---

<sup>60</sup> Reproduzimos nas páginas 231, 232, 233 e 234 deste estudo algumas das obras de Rachel Whiteread que compõe o projeto intitulado *House*.

espécie de vazio ou de “avesso das coisas” também aparece, porém de modo menos explícito do que no romance do escritor carioca.

O que ‘vemos/lemos’ no filme e no romance são cidades, nas quais o relógio parece que está girando em sentido anti-horário, pois, ‘quando lá o sol se põe, aqui o sol se alevanta’: são cidades que fazem parte de um mundo do ‘outro lado do mundo’, onde o espaço parece guardar o eco de burburinhos milenares de personagens que viviam em um ‘outro tempo’ e contavam suas histórias para ‘matar ou (re)viver o tempo’. Aqui, vale evocarmos os comentários do escritor argentino Jorge Luis Borges, a despeito do monumental romance *O sonho do pavilhão vermelho*<sup>61</sup>, de Cao Xueqin:

[no romance] os personagens secundários pululam e não sabemos ao certo quem é quem. Estamos como que perdidos numa casa de muitos pátios. [...] Esses capítulos dão-nos a certeza de um grande escritor. [...] Uma desesperada carnalidade rege toda a obra. [...] Há uma profusão de sonhos: mais intensos, porque o escritor não nos diz que estão sendo sonhados, e nós acreditamos que tudo se trate da ‘realidade’, até que o sonhador acorda. (BORGES; CASARES, 2002, p. 167, tradução e aspas nossas)

A narrativa cinematográfica de Takeshi Kitano é construída circularmente – há aqui uma semelhança com o espaço onde a casa de Setsuko está construída –, e orbita em torno de três eixos: três histórias com personagens distintos cujos destinos se cruzam e se entrecruzam ao longo da trama. Em certos momentos, tais histórias e tais personagens

---

<sup>61</sup> Não conhecemos tradução para o português do romance de Cao Xueqin. Nossa edição é a traduzida do chinês para o francês por Li Tche-Houa e por Jacqueline Alézaïs. XUEQIN, Cao. *Le rêve dans le pavillon rouge*. Paris: Gallimard, 2003, tome I et II, Collection Bibliothèque de la Pléiade.

parecem totalmente independentes, isoladas umas das outras; já no momento seguinte, parecem encontrar o encaixe perdido da engrenagem, voltando a fazer sentido somente se vistas no conjunto que as contém.

As muitas histórias e as muitas personagens de *Dolls* ora se tocam até o âmago, ora se repelem como dois ímãs, quando os pólos similares se aproximam. Elas caminham, lenta e circularmente, seguindo um compasso vagaroso e cadenciado, que parece querer alcançar o infinito. É como numa representação de Bunraku, na qual os sons dos instrumentos musicais e da leitura do texto da peça – feita por um ator sentado no palco, numa espécie de ladainha estridente e monocórdia –, parecem repetir-se à exaustão, conduzindo os espectadores a uma inevitável melancolia, oriunda daquelas ‘eternas repetições’ e daquele ‘estado negativo das coisas’ e das histórias representadas.

Em *Dolls*, o diretor faz cortes bruscos na sequência das cenas. Quase sempre, depois de tais cortes, aparece na tela a imagem de grandes jardins ou espaços naturais abertos. Esses cortes e o conseqüente enquadramento da paisagem que os segue marcam, em *Dolls*, não apenas o deslocamento das personagens, mas também a passagem do tempo.

No filme, o diretor focaliza os mesmos lugares, porém a paisagem se altera, à medida que, implacavelmente, passa o tempo e as estações do ano se alternam. Assim, na fotografia do filme de Takeshi Kitano, vemos uma palheta de cores sendo expostas: do branco-cinza de inverno rigorosos, que a tudo encobre de neve e gelo, às paisagens multicoloridas onde espocam infinitas cores de flores em jardins povoados de pássaros que,

com os seus cantos díspares, criam uma sinfonia pouco convencional. Vemos ainda imensos tapetes de folhas amarelas sendo arrastadas pelos fatigados pés dos amantes amarrados em sua caminhada infinita por muitos parques e jardins. Esses espaços que deveriam ser acolhedores e agradáveis, um lugar de descanso e repouso, aparecem retratados no filme como lugares de esperas vãs ou como lugares de passagens, nunca como um espaço de fruição e lazer.

*Dolls* é um verdadeiro triunfo quando o assunto é a representação de paisagens e grandes espaços abertos. A fotografia do filme foi um dos aspectos mais elogiados pela crítica quando de seu lançamento em festivais e em circuito para o grande público. Assim, se *Dolls* é essencialmente um ‘filme de imagens’ (assim como existem os filmes de ‘personagem’, de ‘atmosfera’ e outros), isso equivale a dizer que ao longo da trama poucos são os diálogos ou monólogos das personagens. No filme, tudo parece movimentar-se lentamente. A pouca dinâmica das personagens é enfatizada pela recorrência às imagens de paisagens e jardins que parecem sem fim e que se sucedem uma após outra, como uma repetição sem sentido, mas que está intimamente ligada à passagem do tempo e à monotonia dos dias dos amantes amarrados que transitam por esses espaços.

No filme de Takeshi Kitano, por uma dívida de honra, o rapaz se autocondena. Como pena, amarra-se à ex-noiva, que tentara o suicídio após o rompimento do noivado, e abandona tudo: a família, o trabalho, os amigos, tornando-se, juntos, mendigos andarilhos. Movido pela culpa, ele

e a ex-noiva, agora uma quase débil-mental, passam a errar eternamente por espaços que se repetem infinitamente à medida que o tempo passa e as estações do ano se alternam.

Essa autocondenação, aparentemente ilógica aos olhos e costumes ocidentais, está permeada de sentimentos ao mesmo tempo ambíguos, porém complementares: amor, ódio, desejo, repulsa, culpa, redenção, honra, desonra, obrigação do amado para com o amante, moral, apego às tradições. Sentindo-se responsável pela atitude da ex-noiva, que deixara nela sequelas neuropsiquiátricas graves, após o rompimento, por parte dele, do noivado de anos, para se casar com outra a quem não amava, apenas porque era filha de um homem rico, livrando com essa atitude a família dele da falência, cabe a ele mesmo, segundo sua conduta moral e social, como punição por sua conduta anterior, autoimpor-se tal condenação. Nesse ponto, amor, desejo, obrigação do ser amado para com o amante, moral, valores sociais e culturais, obrigação e honra estão de tal modo embricados que já é impossível dissociá-los. Tais elementos aparecerão misturados ao extremo no entrecho da peça *Os amantes suicidas em Amijima*, de Chikamatsu Monzaemon.

A referida peça de Chikamatsu Monzaemon, que abre o filme de Takeshi Kitano, serve de uma espécie de sumário ou introdução para as três histórias que são protagonizadas no filme: a dos amantes amarrados um ao outro, que estão condenados a vagar pelo mundo, como seres errantes, sem casa ou lugar fixo onde possam se abrigar; a de uma jovem mulher que todos os sábados, há anos, prepara duas marmitas e senta-se

em um mesmo banco de um mesmo jardim à espera do namorado que conhecera naquele banco e que prometera voltar, mas nunca voltou e, por fim, a história de um velho cuja família esteve desde sempre envolvida com a máfia japonesa e que, assim como os tios, irmãos e sobrinhos, acaba sendo morto a mando de outros membros da máfia, no interior da qual as relações de amizade ou rivalidade aparecem com contornos pouco definidos, e tanto as afinidades mais servis como os ódios mais explícitos parecem equilibrar-se sobre o fio de uma navalha. No filme de Takeshi Kitano, essas histórias estão como que emolduradas ou circunscritas pelos fragmentos da peça de teatro de bonecos/marionetes de Chikamatsu Monzaemon que, abrem e fecham *Dolls*.

Como já ficou dito, a peça de Bunraku com a qual o filme de Takeshi Kitano mantém forte relação intertextual e que pode ser vista como um eixo em torno do qual gravitam as três outras histórias, bem como seus desdobramentos, ou ainda como uma moldura que retém, por meio de seus ângulos retos, cada uma das histórias acima referidas, é *Os amantes suicidas em Amijima*, de Chikamatsu Monzaemon.

Para termos uma idéia da importância desse texto dramático, bem como da de seu autor no contexto da cultura e da literatura japonesa, bastaria pensarmos, conforme asseveram alguns críticos, que a importância do escritor de Bunraku, para o Japão e para os japoneses só

poderia ser comparada à importância de William Shakespeare<sup>62</sup> no contexto da cultura e da dramaturgia ocidental.

Como ressalta Armando Martins Janeiro, no Japão:

é evidente que essa dessa forma teatral [o Nô] não impede a criação de outras novas, e assim aconteceu com o *Kabuki*, surgido no século XV. [...] o *Kabuki* representa um progresso considerável no que toca à arte cênica e aos recursos representativos no palco. Foi provavelmente esta grande disponibilidade de recursos cênicos para provocar toda a gama de emoções, de que as peças de Chikamatsu Monzaemon sabem tirar todos os efeitos, que levou mais de um crítico a estabelecer comparações entre o *Kabuki* e o teatro ocidental. Assim o crítico japonês Tsubouchi Shoyo, tradutor de Shakespeare e grande pioneiro do teatro moderno (*shingeki*), que morreu em 1935, procurou encontrar pontos de contato entre peças de Shakespeare e o *Kabuki*. (1976, p. 20-21, itálico do autor)

*Os amantes suicidas em Amijima* é uma das dezenas e dezenas de peças deixadas por Chikamatsu Monzaemon. Muitas dessas peças, incluindo a citada por Takeshi Kitano em seu longa-metragem, são consideradas, de acordo com alguns estudiosos da literatura japonesa, como o que se convencionou chamar, no Bunraku, de “tragédias burguesas”<sup>63</sup>.

Conforme esclarece Bernardo Carvalho, em crônica publicada no *Jornal Folha de São Paulo*, intitulada “As obrigações do desejo”, “nas célebres tragédias domésticas” de Chikamatsu Monzaemon:

---

<sup>62</sup> René Sieffert não apenas procura estabelecer uma relação entre as obras de Chikamatsu Monzaemon e as de William Shakespeare, como também intitula um dos subcapítulos de seu livro, no qual estuda as obras de Chikamatsu Monzaemon, de “Le Shakespeare japonais”. Cf. SIEFFERT, René. *La littérature japonaise*. Paris: POF, 1986, p. 143-146.

<sup>63</sup> GUILLAMAUD, Jean. *Histoire de la littérature japonaise*. Paris: Ellipses, 2002, p. 66; SIEFFERT, René. *La littérature japonaise*. Paris: POF, 1986, p. 143-146.

os protagonistas são vítimas do desejo e só pelo desejo se redimem. É a fraqueza da carne que lhes dá grandeza. E o teatro de bonecos só reforça essa ideia, como se houvesse uma sintonia perfeita entre o conteúdo das peças (o suicídio dos amantes – Chikamatsu escreveu algumas variações sobre o tema) e a forma (*o bunraku*). Os bonecos são manipulados por forças exteriores (os atores). Sozinhos, não passariam de corpos inertes inanimados. O ator no bunraku (os bonecos são manipulados por três atores vestidos de preto, à vista da platéia, além de um narrador) é a encenação do desejo. (05 ago. 2003)

Conforme podemos observar na citação, o autor do romance em análise revela certo conhecimento do escritor em questão e do teatro clássico japonês, como o Nô, o Bunraku, assim como de algumas variações dessas formas de drama como o Kabuqui e o Kyogen. Esses conhecimentos prévios podem ser reconhecidos pelo leitor, uma vez que aparecem presentes e literariamente trabalhados na composição do romance publicado em 2007.

A “tragédia burguesa”, em três atos, *Os amantes suicidas em Amijima* é o resultado da transposição para o teatro, pelas mãos geniais de Chikamatsu Monzaemon, de um simples *fait divers*: o suicídio de um balconista de armazém e uma prostituta, ocorrido em Osaka três semanas antes da primeira representação da peça em 1703. O trecho da peça pode ser assim resumido: no primeiro ato, temos a história de Tokubei, um modesto balconista de armazém, que, ao se apaixonar por uma prostituta que conhecera em um bordel de nome Tenmaya, se recusa a casar com a filha do tio e do dono do armazém no qual trabalhava. Ao voltar atrás na palavra dada, quando firmara o pacto de honra com o tio, assumindo o compromisso de se casar com a prima, Tokubei se vê

obrigado a devolver ao pai da noiva o dinheiro do dote que já recebera. Porém, como era um rapaz ingênuo e de bom coração, logo que recebera o dote, Tokubei emprestou todo o dinheiro a um amigo que passava por grandes necessidades. Ao tentar reaver o dinheiro, ele descobre que o amigo, Kuheiji, era um crápula. Kuheiji não lhe devolve o dinheiro e ainda, tomando-o como um tolo e idiota, espanca-o até quase a morte.

No segundo ato, após se recuperar da violência que sofrera, Tokubei vai ao encontro de Ohatsu, no bordel, para comunicar-lhe sua decisão. Diante da impossibilidade de restituir o dinheiro ao tio, só lhe restava uma saída: o suicídio. Na sua lógica, seria melhor a morte do que a desmoralização pública. Nesse momento, chega ao prostíbulo Kuheiji. Sem saber o que fazer para não serem vistos juntos, Ohatsu ajuda seu amante a se esconder sob o piso de galeria ao ar livre, onde ela se senta, balançando seus pés para ocultá-lo, enquanto ouve, resignada, os impropérios e ataques de Kuheiji. Quando ele vai embora, os dois enamorados se olham e se conscientizam de sua trágica situação.

O terceiro ato se inicia com uma canção ao mesmo tempo alegre e melancólica, entoada por Ohatsu, enquanto os dois se encaminham para o bosque de Sonezaki onde eles vão cometer suicídio. O canto de amor e morte entoado pelas personagens é, ao mesmo tempo, um lírico lamento de dor, com também um hino à potência do amor que os unia, capaz, entre

outras coisas, de fazê-los renascer após a morte para reviverem o amor que não puderam concretizar em vida<sup>64</sup>.

Jean Guillamaud, ao comentar a peça do célebre dramaturgo japonês, é categórico ao afirmar que:

Chikamatsu Monzaemon coloca em cena, de maneira ricamente estilizada, sob a forma de bonecos/marionetes de madeira e tecido, não ‘seres excepcionais’, mas sim, personagens representantes de uma minoria, ou seja, ‘pessoas do povo’, cujos limitados horizontes e possibilidades, os levam a serem esmagados por uma lógica social na qual predomina o dinheiro. No entanto, a ‘emoção purificada’, que salta aos olhos do espectador – proveniente do gesto excessivamente realista de Ohatsu, que se posiciona a frente do amado e entoia o hino durante a marcha que os conduzirá à morte –, transforma essas vítimas de uma situação social alienante em heróis trágicos, despertando nossa admiração e compaixão diante de tal cena. (GUILLAMAUD, 1986, 67-68, tradução e aspas nossas)

A utilização dos fragmentos da representação da peça *Os amantes suicidas em Amijima*, de Chikamatsu Monzaemon, no filme de Takeshi Kitano não é gratuita. Na narrativa fílmica do cineasta, um misto de obrigação e desejo, amor e repulsa, ódio e arrependimento também permeia as histórias captadas pelas lentes do cineasta. As histórias contadas por Setsuko, personagem central do romance *O sol se põe em São Paulo*, estão ‘contaminadas’ por sentimentos semelhantes. Nesse ponto, a peça de Chikamatsu Monzaemon, o filme de Takeshi Kitano e o romance do escritor brasileiro encontram, “nas conjunções improváveis

---

<sup>64</sup> Baseamo-nos na tradução em espanhol de *Los amantes suicidas de Amijima*, de Chikamatsu Monzaemon.

de órbitas instáveis”<sup>65</sup>, seus pontos de convergência, revelando ao leitor e ao espectador um jogo ‘exaustivamente’ trabalhado pelos autores de tais obras de arte.

Tal jogo consiste na habilíssima capacidade que um dos autores dessas obras consegue mobilizar, criando personagens que, dentro de contextos específicos, assumem papéis singulares dentro dos universos ficcionais criados tanto pelo cineasta quanto pelo escritor: tais personagens, na peça, no filme e no romance, contam/encenam/simulam suas próprias histórias, bem como a de outras personagens que, juntamente com elas, assumem seus papéis, ‘vivenciando’ suas experiências, assumindo diversas personas ou se escondendo atrás de inúmeras máscaras, no ‘mundo’ ficcional criado por cada um desses autores: Chikamatsu Monzaemon, Takeshi Kitano e Bernardo Carvalho. Nesses ‘mundos’ criados, onde reinam as aparências, podemos escutar ao longe o eco da voz maviosa da maior contadora de histórias de todos os tempos: Sherazade, de *As mil e uma noites*.

Para concluirmos, podemos afirmar que, tanto em *Os amantes suicidas em Amijima* quanto em *Dolls*, não nos esquecendo, é claro, do romance *O sol se põe em São Paulo*, as personagens têm o dom de contar e manipular suas histórias e as dos outros. Elas contam para não morrer ou, simplesmente, para não deixar que morram com elas “.

No espaço que engloba um emaranhado de sentimentos, por vezes contraditórios, por vezes complementares, movem-se as personagens das

---

<sup>65</sup> Verso da canção “Tempo e espaço” de autoria do compositor paulistano Paulo Vanzolini (1924-2013), que também foi respeitado professor, zoólogo e pesquisador na USP.

obras em questão. Afinal, nos perguntamos: quais os sentimentos movem Ohatsu a tomar a frente de Tokubei e, entoando um hino de amor e morte, fazer com ele o caminho que os levaria, juntos, ao suicídio; quais os sentimentos que movem Matsumoto, no filme de Takeshi Kitano, a abandonar a noiva, filha do dono da companhia para a qual ele e o pai trabalhavam, no altar, no dia do casamento, para ir ao encontro da ex-noiva, Sawaco, com quem romperá e que, no dia do casamento do ex-noivo, tentará suicídio, ficando para sempre com sequelas neuropsiquiátricas, acorrentar-se a ela, abandonando tudo e todos, emprego, família, amigos, e passarem a vagar juntos, a esmo, errantes, passando sempre pelos mesmos lugares, como mendigos?; quais os sentimentos que Setsuko/Michiyo, protagonista do romance de Bernardo Carvalho, a contar suas histórias, reais ou inventadas, ao narrador do romance em uma casa no bairro da Liberdade em São Paulo ou quando procura, ainda quando morava no Japão, um velho e famoso escritor para pedir-lhe que interrompesse a publicação de um romance folhetinesco, que o escritor vinha publicando semanalmente e que era a história de sua própria vida?

Na peça de Bunkaru de Chikamatsu Monzaemon, uma vez instaurada a tragédia desencadeada pela paixão irracional do comerciante pela prostituta, tudo se encaminha para a derrocada final. Não há meios de se voltar atrás. Amante e amada acabam por se suicidarem, mas não como antes haviam planejado. Estão agora encurralados pelo destino e lhes

pesam sobre os ombros um misto de sentimentos contraditórios, sem que saibam sequer o que fazer com eles.

O que parece mover a atitude de tais personagens é um misto de obrigação e desejo, honra e amor, razão e paixão. Ao sair da sombra, no dia em que recebera a pior notícia de sua vida, Setsuko sabe que precisa contar o que guardou durante anos dentro do coração, embaixo do vão de uma escada, em um restaurante obscuro, no bairro da Liberdade, em São Paulo. Contar ao narrador-personagem-escritor e pedir que ele escreva a história que irá ouvir é a sua forma, ainda que canhestra, de dar uma rasteira nos acontecimentos, reter, ainda que por alguns instantes, por meio da memória ou das histórias, reais ou inventadas, que conta, ‘o mundo’ em suas mãos. Ela precisa, a qualquer custo, narrar sua história, para que outro a escreva, narrar para que ela e os outros, que ‘povoam’ as histórias contadas por ela, continuem existindo enquanto o sol se põe em São Paulo.

A mesma São Paulo imortalizada na canção, *Sampa*, de Caetano Veloso, na qual o compositor afirma, por meio do eu-lírico, que:

alguma coisa acontece no [seu] coração/Que só quando cruza a Ipiranga e a avenida São João/É que quando eu cheguei por aqui/eu nada entendi/Da dura poesia concreta de tuas esquinas/Da deselegância discreta de tuas meninas/[...]/Quando eu te encarei frente a frente não vi o meu rosto/Chamei de mau gosto o que vi, de mau gosto, mau gosto/É que Narciso acha feio o que não é espelho/[...]/Aprende depressa a chamar-te de realidade/Porque és o avesso do avesso do avesso do avesso [...]. (VELOSO, *Muito (Dentro da estrela azulada)*, 1778)

É nessa cidade do “avesso do avesso do avesso”, segundo o compositor, que Setsuko e o narrador-personagem-escritor vão se encontrar e viver juntos uma experiência – cada qual atuando e assumido as máscaras que melhor lhes convém em cada situação –, cujas consequências os marcarão pelo resto de suas ‘existências’. Afinal, suas histórias passaram a ocupar o ‘espaço inteiro’ de um conjunto de exatas 164 páginas de papel.

Não existe amor em SP  
 Um labirinto místico  
 Onde os grafites gritam  
 Não dá pra descrever  
 Numa linda frase  
 De um postal tão doce  
 Cuidado com doce  
 São Paulo é um buquê  
 Buquês são flores mortas  
 Num lindo arranjo  
 Arranjo lindo feito pra você  
 Não existe amor em SP  
 Os bares estão cheios de almas tão vazias  
 A ganância vibra, a vaidade excita  
 Devolva minha vida e morra afogada  
 [em seu próprio mar de fel  
 Aqui ninguém vai pro céu  
 Não precisa morrer pra ver Deus  
 Não precisa sofrer pra saber o que  
 [é melhor pra você  
 Encontro duas nuvens em cada  
 [escombros, em cada esquina  
 Me dê um gole de vida  
 Não precisa morrer pra ver Deus

Criolo  
*Não existe amor em SP*

## 4. Considerações finais

Michiyo resolveu ir a Kyoto, para pedir, humilhada, que o escritor desse um fim à publicação do romance. [...] “Sou aquela sobre quem o senhor escreve”. [...] Ela lhe disse que tudo não passava de um mal-entendido, que nada daquilo era verdade. E o escritor lhe respondeu: “Só me interessam as mentiras”. Nesse instante, a velha Setsuko interrompeu o que me contava, estendeu o punho direito e me mostrou a pulseira com os dois ideogramas [茶番] que eu já tinha visto no restaurante da Liberdade. Repetiu: “Kyogen”. Era o título da história que o escritor abandonou no nono capítulo, a pedido de Michiyo. “Kyogen, como no teatro?”, perguntei. “Como no teatro. Kyogen quer dizer farsa, artimanha, simulação. Esse romance que nunca foi escrito e que nunca terminou”, disse Setsuko.

Bernardo Carvalho  
*O sol se põe em São Paulo*

Estavam parados à margem da pista de terra, no meio de um altiplano desértico, tendo o início de uma cadeia de montanhas no horizonte. Na Mongólia, as mães cheiram os filhos no rosto, em vez de beijá-los. Purevbaatar se curvou, e a mãe o cheirou dos dois lados do rosto, na altura das orelhas. O pai apenas lhe segurou os braços, pelos cotovelos, como se apoiasse. Era o mesmo cumprimento de parentes que se encontram pela primeira vez depois do ano novo lunar, comemorado em fevereiro, como na China. Havia intensidade no olhar, mas os gestos eram econômicos. Ninguém tocou em Bauaa. Ao Ocidental, a mãe de Purevbaatar disse apenas: “Daqui para frente é o deserto”, que o filho traduziu. Os três entraram no jipe e partiram, deixando o pai e a mãe do guia à beira da estrada, envoltos numa nuvem de poeira.

Bernardo Carvalho  
*Mongólia*

Ao encerrarmos nosso estudo, referente às representações dos espaços e às outras estratégias narrativas utilizadas por Bernardo Carvalho na composição dos romances *Mongólia* e *O sol se põe em São Paulo*, acreditamos ter respondido – ou, ao menos, nos aproximado de respostas possíveis – algumas das questões apresentadas na introdução deste estudo.

Na primeira parte desta tese, “As representações do espaço e outras estratégias narrativas em *Mongólia*”, procuramos, em um primeiro

momento, estabelecer algumas relações entre o romance do escritor e ‘os relatos’ ou ‘narrativas de viagem’. Isso porque, embora *Mongólia* não possa ser considerado um romance representativo de tais gêneros ou subgêneros literários, as viagens aparecem nesse romance de maneira bastante significativa. Elas são, como procuramos demonstrar, ‘a mola propulsora’, ‘o ponto de partida’, o elemento que desencadeia a escrita – quer dos diários do fotógrafo desaparecido, quer da carta-diário do Ocidental e, por conseguinte, a partir da leitura desses ‘documentos ficcionais’ – de um romance, supostamente o mesmo que estamos lendo, por um narrador-personagem-escritor: o velho embaixador aposentado.

Em seguida, procuramos demonstrar como o narrador-personagem-escritor se apropria dos vários discursos escritos, deixados pelo fotógrafo e pelo Ocidental, para concretizar um projeto que ‘guardara na sombra’ por mais de vinte e cinco anos, tempo em que ocupou vários cargos no âmbito da diplomacia brasileira. Além disso, procuramos mostrar como os discursos das personagens e do narrador se cruzam e entrecruzam-se, ora complementando-se, ora contradizendo-se, para formarem a ‘narrativa total’ que vemos/lemos no romance em questão.

No subcapítulo, “Uma questão de nomes”, discutimos a ausência de nome próprio das personagens protagonistas do romance. Como procuramos evidenciar, essa estratégia, posta em prática pelo narrador, revela, por assim dizer, suas intenções e seu caráter de ‘narrador não confiável’. O velho embaixador aposentado, para concretizar o seu projeto de se tornar escritor, expropria não apenas os nomes das personagens,

como também as suas ‘vozes’ e os seus ‘pontos de vista’, quando se apropria dos diários e da carta-diário, manipulando, como melhor lhe convém, o que as personagens ali deixaram registrado.

Por fim, em “Os espaços da Mongólia vistos através das lentes de *Buruu nomton* e pelo olhar do Ocidental”, fizemos um percurso cujo objetivo era tentar demonstrar por meio de quais estratégias narrativas alguns dos espaços da Mongólia são representados nos dois diários deixados pelo fotógrafo desaparecido e na carta-diário do Ocidental. Tais espaços, como vimos, são representados pelas personagens no romance, ora de maneira mais objetiva, ora de maneira mais subjetiva. Assim, concluímos que, em *Mongólia*, os vários ‘modos de ver’, experienciar e apreender os espaços, influenciam de maneira singular no modo como as personagens representam em seus discursos tais espaços.

Na segunda parte deste estudo, nosso foco recaiu sobre o romance *O sol se põe em São Paulo*. Assim como em *Mongólia*, nesse romance temos a presença de um narrador-personagem-escritor que, supostamente, escreveu o mesmo livro que lemos e analisamos. Tudo isso é produto das estratégias de construção narrativa empregadas por Bernardo Carvalho na elaboração não apenas desse, como também de outros de seus romances.

No subcapítulo “Um prisioneiro/escritor na Liberdade”, sem perder de vista os aspectos relacionados à espacialidade presentes no romance, procuramos analisar como o encontro do narrador, descendente de imigrantes japoneses, em crise, tanto na vida pessoal, quanto na vida

profissional, com uma velha imigrante japonesa se configura como uma espécie de ‘rota de fuga’ para esse ‘sujeito de papel’. A partir da história que lhe conta a velha japonesa, o narrador-personagem, por assim dizer, se liberta de seus fantasmas, indo ao encontro de seus antepassados, e realizando-se, parcialmente, enquanto ‘sujeito’ por meio da/na escrita.

Em um segundo momento, a partir da descrição que o narrador-personagem-escritor faz da casa de Setsuko, sugestivamente localizada no bairro do Paraíso, em São Paulo, procuramos estabelecer uma relação entre os ‘espaços da casa de Setsuko’ e o ‘espaço das muitas histórias’ que são contadas e recontadas pela imigrante japonesa no interior do romance.

Por fim, aproveitamos as inúmeras referências intertextuais estabelecidas por Bernardo Carvalho no romance – que abrangem, desde o teatro clássico japonês e as suas muitas variações, passando pelas obras de outros escritores nipônicos como *Os contos de Genji*, de Murasaki Shikibu; *A chave*, *As irmãs Makioka* e *O elogio da sombra*, de Junichiro Tanizaki, além do romance *Confissões de uma máscara*, de Yukio Mishima – para, a partir de uma outra relação intertextual, agora estabelecida por nós, entre o romance *O sol se põe em São Paulo* e o filme *Dolls*, de Takeshi Kitano, chamar a atenção do leitor para certos aspectos presentes no romance do escritor carioca. Tais aspectos referem-se, entre outros, ao fato de que, em *O sol se põe em São Paulo*, as personagens se assemelham a atores e a atrizes de teatro e cinema ou a bonecos/marionetes de madeira e tecido que, manipulados por mão

hábeis, desempenham ou ‘fingem’ desempenhar os muitos papéis que assumem ao longo da trama narrativa, confundindo o leitor, e conferindo ao romance de Bernardo Carvalho a feição de uma ‘obra’ na qual muitas semioses se imiscuem. O leitor, o narrador-personagem-escritor e as personagens são ‘seres’ em busca de uma ‘vontade verdade’ e de ‘alguns espaços que não existem’.

Preciso que você imagine. E o que você imagina  
nunca vai ser o que foi.

Bernardo Carvalho  
*O sol se põe em São Paulo*

## 5. Referências

### Do autor

CARVALHO, Bernardo. *Aberração*. São Paulo: Companhia das Letras, 1993.

\_\_\_\_\_. *Onze*. São Paulo: Companhia das Letras, 1995.

\_\_\_\_\_. *Os bêbados e os sonâmbulos*. São Paulo: Companhia das Letras, 1996.

\_\_\_\_\_. *Teatro*. São Paulo: Companhia das Letras, 1998.

\_\_\_\_\_. *As iniciais*. São Paulo: Companhia das Letras, 1999.

\_\_\_\_\_. *Medo de Sade*. São Paulo: Companhia das Letras, 2000.

\_\_\_\_\_. *Nove noites*. São Paulo: Companhia das Letras, 2002.

\_\_\_\_\_. *Mongólia*. São Paulo: Companhia das Letras, 2003.

\_\_\_\_\_. *O mundo fora dos eixos: crônicas, resenhas e ficções*. São Paulo: Publifolha, 2005.

\_\_\_\_\_. *O sol se põe em São Paulo*. São Paulo: Companhia das Letras, 2007.

\_\_\_\_\_. *O filho da mãe*. São Paulo: Companhia das Letras, 2009.

\_\_\_\_\_. *Reprodução*. São Paulo: Companhia das Letras, 2013.

### Sobre a obra de Bernardo Carvalho

ALMEIDA, Ana Ligia Matos de. *Não sou Machado de Assis: narrativas de Bernardo Carvalho*. Tese (Doutorado em Letras Vernáculas – Literatura Brasileira). Rio de Janeiro, UFRJ, 2008, 180 p.

ALVES, Candice Martins. Espaços urbanos contemporâneos em *O sol se põe em São Paulo*, de Bernardo Carvalho. *Revista Revele*, nº. 3, Belo Horizonte, 2011, p. 1-15.

AMORIM, Ana Flávia Silva. *O hibridismo em Mongólia, de Bernardo Carvalho*. Dissertação (Mestrado em Letras e Linguística). Goiânia, UFG, 2012.

BARBOSA, Belém. A gente só enxerga o que está preparado para ver, 2004. Disponível em: <<http://www.novacultura.de/0403carvalho.html>>. Acesso em 26.08.2013.

BARBOSA, Marta. A maternidade pelo avesso no novo romance de Bernardo Carvalho. *UOL Entretenimento*, 12 abr. 2007. Disponível em: <<http://entretenimento.uol.com.br/ultnot/livros/resenhas/2009/04/12/ult5668u89.jhtm>>. Acesso em 10.09.2010.

BERGAMIM, Cláudia Regina. Ficção contemporânea: as armadilhas do narrador. *Revista Kalíope*, ano 1, nº. 2, São Paulo, 2005, p. 30-38.

BRASIL, Ubiratan. 'Reprodução', de Bernardo Carvalho, ironiza a pseudo-cultura forjada a partir de blogs e portais da internet. *O Estado de São Paulo*, São Paulo, 20 set. 2013.

CALLIGARIS, Contardo. Resenha: *O sol se põe em São Paulo*. *Blog Verdes Trigos*, 4 mai. 2007. Disponível em: <[http://www.verdestrigos.org/site-novo/site/cronica\\_ver.asp?id=1237](http://www.verdestrigos.org/site-novo/site/cronica_ver.asp?id=1237)>. Acesso em 10.09.2010.

CASTELLO, José. Entrevista concedida por Bernardo Carvalho. *Revista Rascunho/Paiol Literário*, Paraná, ago. 2007.

CHAVES, Teresa. Estilo de Bernardo Carvalho passeia entre cinismo e coragem. *Folha de São Paulo*, São Paulo, 29 jun. 2009, Folha Ilustrada.

CHIARELLI, Stefania. As coisas fora do lugar: modos de ver em Bernardo Carvalho. *Revista de Estudos de Literatura Brasileira Contemporânea*, nº. 30, Brasília, 2007, p. 71-78.

COLI, Jorge. Pista falsa. *Folha de São Paulo*, São Paulo, 16 abr. 2000, Caderno Mais.

COUTO, José Geraldo. Romance constrói o mundo como alucinação. *Folha de São Paulo*, São Paulo, 11 set. 1999, Folha Ilustrada.

COZER, Raquel. 'Você acha que usa a internet, mas está sendo usado por ela', diz Bernardo Carvalho. *Folha de São Paulo*, São Paulo, 21 set. 2013, Folha Ilustrada.

COPETTI, Rafael Zamperetti. Bernardo Carvalho lê Sade: traição e horror em *Medo de Sade*. *Anuário de Literatura*, vol. 13, nº. 2, Santa Catarina, 2008, p. 18-26.

CUNHA, Martim Vasques da. Bernardo Carvalho e a arte da fuga. *Portal Digestivo Cultural*, 22 mar. 2004. Disponível em: <[http://www.digestivocultural.com/colunistas/coluna.asp?codigo=1315&titulo=Bernardo\\_Carvalho\\_e\\_a\\_arte\\_da\\_fuga](http://www.digestivocultural.com/colunistas/coluna.asp?codigo=1315&titulo=Bernardo_Carvalho_e_a_arte_da_fuga)>. Acesso em 27.08.2013.

FERNANDES, Breno. Frio como o inverno na Rússia. *Revista Lupa Online*, 4 mai. 2009. Disponível em: <http://www.lupa.facom.ufba.br/20-09/05/frio-como-o-inverno-da-russia/>>. Acesso em 10.09.2010.

FERNANDINO, Mônica Maranhão Fagundes. *Artimanhas da enunciação: uma análise de Nove noites, de Bernardo Carvalho*. Tese (Doutorado em Literaturas de Língua Portuguesa). Belo Horizonte, PUC, 2009, 192 p.

FISCHER, Luís Augusto. Autor faz relato certo da babel de nossos dias. *Folha de São Paulo*, São Paulo, 21 set. 2013, Folha Ilustrada.

FRANCO, Adenize. Fragmentos do contemporâneo: as narrativas de Bernardo Carvalho e Francisco José Viegas. *Revista Crioula*, nº. 7, São Paulo, 2010, p. 1-14.

\_\_\_\_\_. *O filho da mãe*, de Bernardo Carvalho: rotas entre o espaço e o corpo. *Anais do Seminário Internacional Fazendo Gênero: Diásporas, Diversidades, Deslocamentos*, Florianópolis, 2010, p. 1-11.

GOMES, Júlio César de Bittencourt. Mongólia: relato de um não-lugar. *Revista Triplov*. Disponível em: < [http://www.triplov.com/letras/julio\\_go-mes/retrato.htm](http://www.triplov.com/letras/julio_go-mes/retrato.htm)>. Acesso em 26.08.2013.

GOMES JÚNIOR, Marcélio. *Hibridismo, solvência e fratura: gêneros literários, identidades cambiantes e narrador fraturado em Mongólia*, de Bernardo Carvalho. Dissertação (Mestrado em Estudos Literários). Araraquara, UNESP, 2009, 104 p.

\_\_\_\_\_. Espaços de enfrentamento: reflexões sobre o espaço em *Mongólia*, de Bernardo Carvalho. *Revista Cerrados*, vol. 18, nº. 27, Brasília, 2009, p. 61-77.

GUIMARÃES, Mayara Ribeiro. Uma viagem ao inferno do outro: *Medo de Sade*, de Bernardo Carvalho. *Revista Crioula*, nº. 3, São Paulo, 2008, p. 1-15.

LIMA, Luiz Costa. *Intervenções*. São Paulo: Edusp, 2002.

MACHADO, Cassiano Elek. Suicídio real alimenta ficção de escritor. *Folha de São Paulo*, São Paulo, 28 set. 2002, Folha Ilustrada.

\_\_\_\_\_. Folha reúne quatro autores para debater a ficção feita no país. *Folha de São Paulo*, São Paulo, 26 jul. 2003, Folha Ilustrada.

MATA, Anderson Luís Nunes da. À deriva: espaço e movimento em Bernardo Carvalho. *Fênix: revista de história e estudos culturais*, vol. 2, ano II, nº. 2, Uberlândia, 2005, p. 1-20.

MELLO, Jefferson Agostini; BARRETO, Ricardo Gonçalves. Novas paisagens e passagens da literatura brasileira contemporânea. *Revista Estudos de Literatura Brasileira Contemporânea*, Brasília, nº. 38, 2011, p. 23-39.

MENEZES, Cynara. Carvalho teima em escrever como gosta. *Folha de São Paulo*, São Paulo, 11 set. 1999, Folha Ilustrada.

MICALI, Danilo Luiz Carlos. *O narrador e a construção da ficcionalidade em Juan Saer, Italo Calvino, Ubaldo Ribeiro e Bernardo Carvalho*. Tese (Doutorado em Estudos Literários). Araraquara, UNESP, 2008, 184 p.

MOUTINHO, Marcelo. Sob a sombra da ambiguidade, s/d. Disponível em: <[http://www.marcelomoutinho.com.br/resenhas/2007/07/o\\_sol\\_se\\_po\\_e\\_em\\_sao\\_paulo.php](http://www.marcelomoutinho.com.br/resenhas/2007/07/o_sol_se_po_e_em_sao_paulo.php)>. Acesso em 10.09.2010.

NETO, Alcino Leite. Brasil reaparece na principal temporada editorial francesa. *Folha de São Paulo*, São Paulo, 24 ago. 2002, Folha Ilustrada.

OLIVEIRA, Nelson de. Nelson de Oliveira comenta críticas de Bernardo Carvalho e Hatoum. *Folha de São Paulo*, São Paulo, 2 ago. 2003, Folha Ilustrada.

OLIVEIRA, Paulo César S. de. No aqui e agora da ficção brasileira: uma leitura de *O filho da mãe*, de Bernardo Carvalho. *Revista Unibeu*, vol. 3, nº. 5, Rio de Janeiro, 2010, p. 57-69.

\_\_\_\_\_. Representações da guerra da Tchetchênia, em *O filho da mãe*, de Bernardo Carvalho. *Terra roxa e outras terras: Revista de estudos literários*, vol. 21, Londrina, 2011, p. 101-112.

OLIVIERI-GODET, Rita. Estranhos estrangeiros: poética da alteridade na narrativa contemporânea brasileira. *Revista Estudos de Literatura Brasileira Contemporânea*, Brasília, nº. 29, 2007, p. 233-252.

PÉCORA, Alcir. Segredos e distorções. *Folha de São Paulo*, São Paulo, 08 mar. 2003, Jornal de Resenhas.

PERRIN, François. “Ta mère”, de Bernardo Carvalho. *Critiques Evènes*, 26 ago. 2010. Disponível em: <<http://www.evene.fr/livres/livre/bernardo-carvalho-ta-mere-43794.php?critiques>>. Acesso em 26.08.2013.

\_\_\_\_\_. Interview de Bernardo Carvalho – Sombre héraut de la Mère. *Critiques Evènes*, 09 set. 2010. Disponível em: <<http://www.evene.fr/livres-/actualite/inter-view-de-bernardo-carvalho-2843.php?p=2>>. Acesso em 26.08.2013.

PINTO, Júlio Pimentel. Resenha: *O sol se põe em São Paulo*. Blog *Paisagens da Crítica*, 3 abr. 2007. Disponível em: <[http://paisagensdacritica.zip.net/arch2007-04-01\\_2007-04-07.html](http://paisagensdacritica.zip.net/arch2007-04-01_2007-04-07.html)>. Acesso em 23.09.2013.

PINTO, Manuel da Costa. Geração 90, submissão à realidade ou guerrilha literária. *Folha de São Paulo*, São Paulo, 2 ago. 2003, Folha Ilustrada.

\_\_\_\_\_. Bernardo Carvalho escreve sobre amor e guerra em “O filho da mãe”. *Folha de São Paulo*, São Paulo, 7 mar. 2009, Folha Ilustrada.

RESENDE, Beatriz. Bernardo Carvalho e o trágico radical. In: \_\_\_\_\_. *Contemporâneos: expressões da literatura brasileira no século XXI*. Rio de Janeiro: Casa da Palavra/Biblioteca Nacional, 2008, p. 77-92.

ROCHA, João César de Castro. Bernardo Carvalho radicaliza sua obra com escrita desconcertante. 20 set. 2013. Disponível em: <<http://www.fn-dc.org.br/clipping/re-producao-leva-a-importante-discuss-ao-sobre-potencia-da-literatura-929196/>>. Acesso em 23.09.2013.

ROWLAND, Clara. Conspiração, paranoia e interpretação: *Teatro* (1998) e *Medo de Sade* (2000) de Bernardo Carvalho. *Revista Scripta*, vol. 8, nº. 15, Belo Horizonte, 2004, p. 137-148.

SÁ, Nelson de. Bernardo Carvalho vai ao teatro com “Sade”. *Folha de São Paulo*, São Paulo, 4 mai. 2000, Caderno de Cultura.

SANTOS, Beny Ribeiro dos. *Os conceitos de ficção e verdade em Platão, Nietzsche e Bernardo Carvalho*. Tese (Doutorado em Ciência da Literatura). Rio de Janeiro, UFRJ, 2006, 215 p.

SIMÕES, Eduardo. Bernardo Carvalho recorre a trama “operística” para tratar do amor. *Folha de São Paulo*, São Paulo, 7 mar. 2009, Folha Ilustrada.

TEIXEIRA, Jerônimo. Baile de máscaras. *Veja*, ed. 1998, São Paulo, 7 mar. 2007, Seção Livros.

THOMAZ, Paulo Cesar. *O dilaceramento da experiência. As poéticas da desolação de Bernardo Carvalho e Sergio Chejfec*. Tese (Doutorado em Literatura). São Paulo, USP, 2009, 216 p.

\_\_\_\_\_. Poéticas do dilaceramento e da desolação: Bernardo Carvalho e Sergio Chejfec. *Revista Estudos de Literatura Brasileira Contemporânea*, nº. 36, Brasília, 2010, p. 233-239.

\_\_\_\_\_. A desarticulação do gênero: desejo e loucura em “Teatro” de Bernardo Carvalho. In: DALCASTAGNÈ, Regina; THOMAZ, Paulo C.. (Org.). *Pelas margens: representação na narrativa brasileira contemporânea*. Vinhedo: Horizonte, 2011.

\_\_\_\_\_. Desfazer-se do legado nacional: os modos de narrar de Bernardo Carvalho. In: DALCASTAGNÈ, Regina; MATA, Anderson Luís Nunes da. (Org.). *Fora do retrato: estudos de literatura brasileira contemporânea*. Vinhedo: Horizonte, 2012.

\_\_\_\_\_. A contemporaneidade *in extremis*: desolação e violência nos romances ‘Onze’ e ‘As iniciais’, de Bernardo Carvalho. *Iberic@l: Revue d’études ibériques et ibéro-américaines*, v. 2, Paris: Université Paris IV, 2012, p. 71-76. Disponível em: < <http://iberical.paris-sorbonne.fr/?p=77-3>>. Acesso em 10/07/2014.

\_\_\_\_\_. A gestão do abismo na literatura brasileira recente: a iminência do desastre em Bernardo Carvalho. *Revista Catalonia*, Paris, Université de la Sorbonne, v. 15, 2014, p. 1-8. Disponível em: <<http://www.crimic.paris-sorbonne.fr/Catalonia-15.html>>. Acesso em 10/07/2014.

TURRER, Rodrigo. Ódio étnico e homofobia em livro de Bernardo Carvalho. *Revista Época On-line*, São Paulo, 6 mar. 2009, Mente Aberta. Disponível em: <<http://revistaepoca.globo.com/Revista/Epoca/-o,EMI-63142-152-0,00.html>>. Acesso em 26.08.2013.

VIEIRA, Yara Frateschi. Refração e iluminação em Bernardo Carvalho. *Revista Novos Estudos*, nº. 70, São Paulo, 2004, p. 195-206.

YABUNAGA, Isabella Mie. A recepção de Sade na literatura brasileira: o caso “Medo de Sade” (2000) de Bernardo Carvalho. *Cadernos de resumos & Anais do 6º Seminário Brasileiro de História e Historiografia*, Ouro Preto, EDUFOP, 2012, p. 1-11.

## **Gerais**

ABDALA JÚNIOR, Benjamin. *Fronteiras múltiplas, identidades plurais*. São Paulo: SENAC, 2002.

ARISTÓTELES. *Poética*. Tradução, prefácio, introdução, comentário e apêndice de Eudoro de Sousa. Rio de Janeiro, Porto Alegre: Globo, 1966.

AUERBACH, Eric. *Mimesis: a representação da realidade na literatura Ocidental*. 4. ed. São Paulo: Perspectiva, 2001.

AUGÉ, Marc. *Não-lugares: introdução a uma antropologia da supermodernidade*. Trad. Maria Lúcia Pereira. Campinas: Papirus, 1994.

BACHELARD, Gaston. *A poética do devaneio*. Trad. Antônio de Pádua Danesi. São Paulo: Martins Fontes, 1996.

\_\_\_\_\_. *A poética do espaço*. Trad. Antonio de Pádua Danesi. São Paulo: Martins Fontes, 2000.

BAKHTIN, Mikhail. *Questões de literatura e estética: a teoria do romance*. Trad. Aurora Fornoni Bernardini et al. São Paulo: HUCITEC/Annablume, 2002.

\_\_\_\_\_. *Estética da criação verbal*. 4. ed. Trad. Paulo Bezerra. São Paulo: Martins Fontes, 2003.

BAL, Mieke. Description as Narration. In: JOBLING, David (Ed.). *On Story-Telling*. Essays in Narratology. Califórnia: Polebridge Press, 1991, p. 109-144.

\_\_\_\_\_. *Teoría de la narrativa: una introducción a la narratología*. Trad. Javier Franco. Madrid: Ediciones Cátedra, 2009.

BARTHES, Roland. *A câmara clara: nota sobre a fotografia*. Trad. Júlio Castañon Guimarães. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1984a.

\_\_\_\_\_. *Le bruissement de la langue*. Paris: Éditions du Seuil, 1984b.

\_\_\_\_\_. Sémiologie et urbanisme. In: \_\_\_\_\_. *Oeuvres complètes*. Paris: Seuil, 1994, v. 2, p. 439-446.

\_\_\_\_\_. *A preparação do romance: I – Da vida à obra*. Trad. Leyla Perrone-Moisés. São Paulo: Martins Fontes, 2005, p. 227-258.

BAUMAN, Zigmunt. *Identidade*. Trad. Carlos Alberto Medeiros. São Paulo: SENAC, 2002.

BENJAMIN, Walter. *Magia e técnica, arte e política: ensaios sobre literatura e história da cultura*. São Paulo: Brasiliense, 1994.

BENVENISTE, Émile. *Problemas de linguística geral I*. Trad. Eduardo Guimarães. Campinas-SP: Pontes, 2008.

\_\_\_\_\_. *Problemas de linguística geral II*. Trad. Eduardo Guimarães. Campinas-SP: Pontes, 1989.

BERGSON, Henri. *Matéria e memória*. Trad. Paulo Neves da Silva. São Paulo: Martins Fontes, 1990.

BHABHA, Homi K. *O local da cultura*. Trad. Myriam Ávila, Eliana Lourenço de Lima Reis e Glaucia Renate Gonçalves. Belo Horizonte: Editora UFMG, 1998.

BITTENCOURT, Gilda Neves *et al.* (Org.). *Geografias literárias e culturais: espaços/temporalidades*. Porto Alegre: Editora UFRGS, 2004.

BOLLNOW, Otto Friedrich. *O homem e o espaço*. Curitiba: Editora da UFPR, 2008.

BOOTH, Wayne C. *The Rhetoric of Fiction*. Chicago: The University of Chicago Press, 1961.

BORGES, Jorge Luis; CASARES, Adolfo Bioy. *Museo: textos inéditos*. Buenos Aires: Emecé, 2003.

BOURDIEU, Pierre. A ilusão biográfica. In: AMADO, Janaína; FERREIRA, Marieta de Moraes (Orgs.). *Usos e abusos da história oral*. São Paulo: FGV, 1996.

BOURNEUF, Roland; OUELLET, Réal. *O universo do romance*. Trad. José Carlos Seabra Pereira. Coimbra: Almedina, 1976.

BRANDÃO, Luis Alberto. *Tablados-livro de livros*. São Paulo: 7 Letras, 2004, (Coleção Rocinante).

\_\_\_\_\_. Breve história do espaço na teoria da literatura. *Revista Cerrados*, UnB, nº 19, 2005, p. 115-133.

\_\_\_\_\_. Espaços literários e suas expansões. *Revista Aletria*, vol. 15, Belo Horizonte, 2007, p. 207-220.

\_\_\_\_\_. *Teorias do espaço literário*. São Paulo: Perspectiva, 2013.

Burton, Richard. *The Anatomy of Melancholy*. New York: New York Review Books, 2001

CERTEAU, Michel de. *A invenção do cotidiano: artes de fazer*. Trad. Ephraim Ferreira Alves. Petropolis: Vozes, 2007.

CHKLOVSKI, Viktor. A arte como procedimento. In: TOLEDO, Dionísio. (Org.). *Teoria da literatura: formalistas russos*. Trad. Ana Marisa Filipouski et. al. Porto Alegre: Globo, 1971, p. 169-204.

COMPAGNON, Antoine. *O demônio da teoria: literatura e senso comum*. Trad. Cleonice Paes Barreto Mourão e Consuelo Fortes Santiago. Belo Horizonte: UFMG, 2003.

CONRAD, Joseph. *Coração das trevas*. Trad. Sérgio Flaksman. São Paulo: Companhia das Letras, 2008.

CORNELSEN, Élcio Loureiro. O espaço da interdição interdito pela nostalgia e pelo riso. *Revista Aletria*, vol. 15, Belo Horizonte, 2007, p. 82-97.

CORRÊA, Marisa. Paixão etnológica. *Folha de São Paulo*, São Paulo, 12 mai. 2001, Jornal de Resenhas.

CRISTOVÃO, Fernando. Para uma teoria da Literatura de Viagens. In: \_\_\_\_\_. (Org.). *Condicionantes culturais da Literatura de Viagens – estudos e bibliografias*. Coimbra: Almedina, 2002.

DALCASTAGNÈ, Regina. Uma voz ao sol: representação e legitimidade na narrativa brasileira contemporânea. *Revista Estudos de Literatura Brasileira Contemporânea*, nº. 20, Brasília, 2002, p. 33-87.

\_\_\_\_\_. Sombras da cidade: o espaço na narrativa brasileira contemporânea. *Revista Estudos de Literatura Brasileira Contemporânea*, nº. 21, Brasília, 2003, p. 33-53.

DIMAS, Antonio. *Espaço e romance*. 2. ed. São Paulo: Ática, 1987.

FARIA, Neide de. *Structures et unité dans “Les Rougon-Macquart”*. La poétique du cycle. Paris: A. G. Nizet, 1977.

FERRARA, Lucrécia D'Alessio. As máscaras da cidade. In: \_\_\_\_\_. *Olhar Periférico: informação, linguagem, percepção ambiental*. São Paulo: Ed. Universidade de São Paulo, 1993, p. 201-225.

FERREIRA, Rejane de Souza. *Voz e consciência narrativa: a percepção da família pela perspectiva feminina em três romances irlandeses*. Tese (Tese de doutorado em Estudos Linguísticos e Literários), UFG, 2014.

FOUCAULT, Michel. *As palavras e as coisas*. 5. ed. São Paulo: Martins Fontes, 1990.

\_\_\_\_\_. Outros espaços. In: \_\_\_\_\_. *Ditos & escritos III: Estética: literatura e pintura, música e cinema*. Trad. Manuel Barros da Motta. São Paulo: Forense, 2006, p. 412-424.

FRANK, Joseph. A forma espacial na literatura moderna. Trad. Fábio Fonseca de Melo. *Revista USP*, nº. 58, São Paulo, 2003, p. 225-241.

FREUD, Sigmund. O estranho. In: *Edição standard das obras psicológicas completas de Sigmund Freud*, v. XVII. Trad. Jayme Salomão. Rio de Janeiro: Imago, 1980.

\_\_\_\_\_. Luto e melancolia. In: \_\_\_\_\_. *Edição standard brasileira das obras psicológicas completas de Sigmund Freud*, v. XIV. Trad. Jayme Salomão. Rio de Janeiro: Imago, 1996.

FROTA, Adolfo José de Souza. *O espaço da melancolia na trilogia da fronteira, de Cormac Mccarthy*. Tese (Doutorado em Estudos Linguísticos e Literários). Goiânia, UFG, 2013.

GERMANO, Idilva Maria Pires. As ruínas da cidade grande: imagens da experiência urbana na literatura brasileira contemporânea. *Revista estudos e pesquisas em psicologia*, ano 9, nº. 2, Rio de Janeiro, 2009, p. 425-446.

GENETTE, Gérard. *Figures II*. Paris: Éditions du Seuil, 1969.

\_\_\_\_\_. *Figuras*. Trad. Ivone Floripes Mantoanelli. São Paulo: Perspectiva, 1972a.

\_\_\_\_\_. *Figures III*. Paris: Éditions du Seuil, 1972b.

\_\_\_\_\_. Fronteiras da narrativa. In: BARTHES, Roland *et al.* *Análise estrutural da narrativa*. Trad. Maria Zélia Barbosa Pinto. Rio de Janeiro: Vozes, 1973.

\_\_\_\_\_. *Palimpsestes*. La littérature au second degré. Paris: Seuil, 1982.

GIACOMET, Michele. *O leitor e a leitura na obra de Graciliano Ramos*. Tese. (Tese de doutorado em Estudos Linguísticos Literários), Goiânia, UFG, 2010.

GODOY, Heleno. *Leitura de ficção e outras leituras*. Goiânia: PUC-GO/Kelps, 2011.

\_\_\_\_\_. *Leituras de poesia e outras leituras*. Goiânia: PUC-GO/Kelps, 20012

GUATTARI, Félix. Restauração da cidade subjetiva. In: \_\_\_\_\_. *Caosmose: um novo paradigma estético*. São Paulo: Editora 34, 1992, p. 169-179.

GUIMARÃES, Rodrigo. Espaço e lugar: relações impossíveis com a possibilidade de nomear. *Revista Aletria*, vol. 15, Belo Horizonte, 2007, p. 245-252.

GUILLAMAUD, Jean. *Histoire de la littérature japonaise*. Paris: Ellipses, 2002

HAESBAERT, Rogério. *O mito da desterritorialização: do fim dos territórios à multiterritorialidade*. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 2004.

HALL, Stuart. *A identidade cultural na pós-modernidade*. Trad. Tadeu da Silva e Guacira Lopes Louro. Rio de Janeiro: DP&A Editora, 1992.

HAMON, Philippe. O que é uma descrição? In: SEIXO, Maria Alzira (Org.). *Categorias da narrativa*. Lisboa: Arcádia, 1976, p. 61-81.

HAREL, Simon. Braconagem: um novo modo de apropriação do lugar? *Interfaces Brasil/Canadá*, nº. 5, Rio Grande, 2005, p. 211-230.

HUTCHEON, Linda. *Narcissistic narrative: the metafictional paradox*. London/New York: Methuen, 1984.

ISER, Wolfgang. *O ato da leitura: uma teoria do efeito estético*, Trad. Johannes Kretschmer. São Paulo: Editora 34, 1996, 2 volumes.

JANEIRO, Armando Martins. *O teatro de Gil Vicente e o teatro clássico japonês*. Lisboa: Portugália, 1967.

JAMES. Henry. *A arte da ficção*. São Paulo: Editora Imaginário, 1995.

\_\_\_\_\_. *A arte do romance: Antologia de prefácios*. Organização, tradução e notas de Marcelo Pen. São Paulo: Globo, 2003.

JAUSS, Hans Robert. *Pour une esthétique de la réception*. Trad. de l'allemand par Claude Maillard et préface de Jean Starobinski. Paris: Gallimard, 1978.

\_\_\_\_\_. *A história da literatura como provocação à teoria literária*. São Paulo: Ática, 1994, (Coleção Temas, volume 36).

KLEIN, Melanie. Sobre o sentimento de solidão. In: \_\_\_\_\_. *O sentimento de solidão: nosso mundo adulto e outros ensaios*. Tradução, prefácio e notas de Paulo Dias Corrêa. Rio de Janeiro: Imago, 1975, p. 133-156.

KRISTEVA, Julia. *Sol negro: depressão e melancolia*. Trad. Maria Carlota Gomes. Rio de Janeiro: Rocco, 1989.

\_\_\_\_\_. *Estrangeiros para nós mesmos*. Trad. Maria Carlota Gomes. Rio de Janeiro: Rocco, 1994.

LACAN, Jacques. A direção do tratamento e os princípios de seu poder. In: *Escritos*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1998.

\_\_\_\_\_. Homenagem a Marguerite Duras pelo arrebatamento de Lol. V. Stein. In: *Outros escritos*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2003.

\_\_\_\_\_. *A angústia*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2005.

LEMOS, Márcia. A cidade, espaço de heterotopias: *Metropolis*, de Fritz Lang, um estudo de caso. *E-topia: Revista Electrónica de Estudos sobre a Utopia*, n.º 9, Edição Temática “Ano 2100”, Porto, 2008, p. 1-8.

LEPALUDIER, Laurent (Org). *Métatextualité et métafiction: théorie et analyses*. Rennes: Presses Universitaires de Rennes, 2002.

LESSER, Jeffrey. *Negotiating Identity. Immigrants, Minorities, and the Struggle for Ethnicity in Brazil*. Durham: Duke University Press, 2005.

\_\_\_\_\_. From Japanese to Nikkei and Back. In: ANDERSON, Wanni W.; LEE, Robert G. (Eds.). *Displacements and Diasporas. Asians in the Americas*. New Brunswick: Rutgers University Press, p. 112-121, 2007.

\_\_\_\_\_. *A Discontented Diaspora. Japanese Brazilians and Meanings of Ethnic Militancy, 1960-1980*. Durham : Duke University Press, 2007.

LIMA, Luiz Costa (Org.). *Teoria da literatura em suas fontes*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2002, 2 volumes.

LINS, Osman. *Lima Barreto e o espaço romanesco*. São Paulo: Ática, 1976.

LINTVELT, Jaap. *Essai de typologie narrative: Le “point de vue”*. Paris: Librairie José Corti, 1989.

\_\_\_\_\_. *A teoria do romance: um ensaio histórico-filosófico sobre as formas da grande épica*. Trad. José Marcos Mariani de Macedo. São Paulo: Duas Cidades; Editora 34, 2000.

LUKÁCS, Georg. Narrar ou descrever? In: \_\_\_\_\_. *Ensaio sobre literatura*. 2. ed. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1968, p. 47-99.

MACHADO, Ana Maria. *Recado do nome: leitura de Guimarães Rosa à luz do nome dos seus personagens*. São Paulo: Companhia das Letras, 2013.

MAFFESOLI, Michel. *Sobre o nomadismo: vagabundagens pós-modernas*. Trad. Marcos de Castro. Rio de Janeiro: Record, 2001.

MATA, Anderson Luís Nunes da. *As fraturas no projeto de uma literatura nacional: representação na narrativa brasileira contemporânea*. Tese (Doutorado em Literatura), Brasília, Unb, 2010.

MELLO, Ana Maria Lisboa de. As faces do duplo na literatura. In: INDURSKY, Freda; CAMPOS, Maria do Carmo. (Orgs.). *Discurso, memória e identidade*. Porto Alegre: Sagra Luzzato, 2000.

MERLEAU-PONTY, Maurice. O olho e o espírito. In: \_\_\_\_\_. *Merleau-Ponty*. Trad. Marilena de Souza Chauí. São Paulo: Abril Cultural, 1980, (Col. Os pensadores).

\_\_\_\_\_. *Fenomenologia da percepção*. Trad. Carlos Alberto Ribeiro de Moura. São Paulo: Martins Fontes, 2006.

MONEGAL, Emir Rodríguez. Rupturas da tradição. In: MORENO, César Fernández. *América latina em sua literatura*. São Paulo: Perspectiva, 1979, p. 131-159.

MONZAEMON, Chikamatsu. *Los amantes suicidas de Amijima*. Madrid: Trotta, 2001, (Colección: Pliegos de Oriente).

NÓBREGA JÚNIOR, Clóvis Meireles. Solidão e melancolia em *contos de Caio Fernando Abreu*. Goiânia: PUC-GO/Kelps, 2009.

\_\_\_\_\_. *A personagem melancólico-solitária em contos de Caio Fernando Abreu*. Goiânia: PUC-GO/Kelps, 2011.

\_\_\_\_\_. *Os espaços da solidão e outros ensaios*. Goiânia: PUC-GO/Kelps, 2012.

OTTE, Georg. Uma pequena história do espaço (e do tempo): o conceito de espaço em Kant, Lessing, Foucault e Benjamin. *Revista Aletria*, vol. 15, Belo Horizonte, 2007, p. 230-244.

PAGEUX, Daniel-Henri. *La littérature générale et comparée*. Paris: Armand Colin, 1994.

\_\_\_\_\_. Sobre la noción de imaginario. Elementos para una teoría en literatura comparada. *Anthopos. Huellas del Conocimiento*, nº. 196, Barcelona, 2002.

POULET, Georges. *O espaço proustiano*. Trad. Ana Luiza B. Martins Costa. Rio de Janeiro: Imago, 1992.

PIRES, Maria Isabel Edom. Estrangeiras no próprio país. In: \_\_\_\_\_. (Org.). *Formas e dilemas da representação da mulher na literatura contemporânea*. Brasília: Unb, 2008, p. 59-71.

\_\_\_\_\_. O imigrante alemão no romance brasileiro da segunda metade do século XX. In: *Iberic@l: Revue d'études ibériques ET ibéro-américaines*, 2012, p. 97-105.

\_\_\_\_\_. Presença dos imigrantes alemães na literatura brasileira: *Valsa para Bruno Stein*, de Charles Kiefer, e *Jornada com Rupert*, de Salim Miguel. In: DALCASTAGNÈ, Regina; MATA, Anderson Luís Nunes da. (Org.). *Fora do retrato: estudos de literatura brasileira contemporânea*. Vinhedo: Editora Horizonte, 2012, p. 102-110.

QUEIROZ, Maria José. *Os males da ausência ou a literatura do exílio*. Rio de Janeiro: Topbooks, 1998.

RANK, Otto. *O duplo*. 2. ed. Rio de Janeiro: Coed/Basilica, 1939.

REIS, Carlos; LOPES, Ana Cristina M. *Dicionário de teoria da narrativa*. São Paulo: Ática, 1988.

RESENDE, Beatriz. O súbito desaparecimento da cidade na ficção brasileira. *CECIERJ*, Secretaria de Estado de Ciência e Tecnologia, Rio de Janeiro, 1996. Disponível em < <http://www.educacaopublica.rj.gov.br/biblioteca/literatura/0012.html>>. Acesso em 26.09.2013.

ROLLEMBERG, Denise. *Exílio: entre raízes e radares*. Rio de Janeiro: São Paulo: Record, 1999.

ROMANO, Luís Antônio Contatori. Viagens e viajantes: uma literatura de viagens contemporânea. *Revista Estação Literária*, volume 10B, Londrina, jan. 2013, p. 33-48.

ROSENFELD, Anatol. Reflexões sobre o romance moderno. In: \_\_\_\_\_. *Texto/Contexto*. 2. ed. São Paulo: Perspectiva, 1973. p. 75-97.

ROSENTHAL, Erwin Theodor. A reestruturação de tempo e espaço como princípio criador de novos horizontes. In: \_\_\_\_\_. *O universo fragmentário*. Trad. Marion Fleischer. São Paulo: Editora Nacional/USP, 1975, p. 53-67.

SAFIRE, William. *On Language; Suspension of Disbelief*. *The New York Times*, 7 oct. 2007.

SAID, Edward W. *Reflexões sobre o exílio e outros ensaios*. Trad. Pedro Maia Soares. São Paulo: Companhia das Letras, 2003.

\_\_\_\_\_. *Representações do intelectual – as conferências Reith*. Trad. Milton Hatoum. São Paulo: Companhia das Letras, 2005.

SANTIAGO, Silviano. *Uma literatura nos trópicos: ensaios sobre dependência cultural*. São Paulo: Perspectiva, 1978.

SANTOS, Douglas. *A reinvenção do espaço: diálogos em torno da construção do significado de uma categoria*. São Paulo: Editora da UNESP, 2002.

SANTOS, Luis Alberto Brandão; OLIVEIRA, Silvana Pessôa de. *Sujeito, tempo e espaços ficcionais: introdução à Teoria da Literatura*. São Paulo: Martins Fontes, 2001.

SCLIAR, Moacyr. *Saturno nos trópicos: a melancolia europeia chega ao Brasil*. São Paulo: Companhia das Letras, 2003.

SIEFFERT, René. *La littérature japonaise*. Paris: POF, 1986

SOETHE, Paulo Astor. Espaço literário, percepção e perspectiva. *Revista Aletria*, vol. 15, Belo Horizonte, 2007, p. 221-229.

SOJA, Edward W. *Geografias pós-modernas: a reafirmação do espaço na teoria social crítica*. Rio de Janeiro: Zahar, 1993.

SONTAG, Susan. *Sob o signo de saturno*. Trad. Ana Maria Capovilla e Albino Poli Jr. Porto Alegre: LP&M, 1986.

STANLEY, Henry Morton. *How I Found Livingstone: travels, adventures and discoveries in Central Africa*. New York: Cosimo, 2005.

STANZEL, Franz. *Narrative Situations in the Novel*. Bloomington: Indiana University Press, 1971.

\_\_\_\_\_. *A Theory of Narrative*. Cambridge: Cambridge University Press, 1986.

SÜSSEKIND, Flora. Escalas e ventríloquos. *Folha de São Paulo*, São Paulo, 23 jul. 2000, Caderno Mais.

SUZUKI, Júlio César. O espaço na narrativa: uma leitura do conto "Preciosidade". *Revista do Departamento de Geografia*, nº. 19, São Paulo, 2006, p. 54-67.

VALVERDE, Rodrigo Ramos Hospodar Felipe. Sobre espaço público e heterotopia. *Revista Geosul*, vol. 24, nº. 48, Florianópolis, 2009, p. 7-26.

TIBURI, Márcia. *Filosofia cinza*. A melancolia e o corpo nas dobras da escrita. Porto Alegre: Escritos, 2004.

TODOROV, Tzvetan (Org.). *Teoria da literatura I: textos dos formalistas russos apresentados por Tzvetan Todorov*. Trad. Isabel Pascoal. Lisboa: Edições 70, 1999.

TÓIBÍN, Colm. *Amor em tempos sombrios*. São Paulo: Arx, 2004.

TOMACHEVSKI, B. Temática. In: TOLEDO, Dionísio. (Org.). *Teoria da literatura: formalistas russos*. Trad. Ana Marisa Filipouski et. al. Porto Alegre: Globo, 1971, p. 169-204.

TUAN, Yi-Fu. *Space and Place. The Perspective of Experience*. Minnesota: University of Minnesota Press, 2011.

ULLMANN, Stephen. Los nombres propios. In: \_\_\_\_\_. *Semántica: Introducción a la ciencia del significado*. Trad. Juan Martín Ruiz-Werner. Madrid: Aguilar, 1965, p. 81-90.

XUEQIN, Cao. *Le rêve dans le pavillon rouge*. Trad. du chinois par Li Tche-Houa et Jacqueline Alézaïs. Paris: Gallimard, 2003, tome I et II, Collection Bibliothèque de la Pléiade.

ZORAN, Gabriel. Towards a theory of space in narrative. In: *Poetics Today. The Reconstruction Of Reality In Fiction*. Maryland: The Johns Hopkins University Press, 1984, p. 309-335.

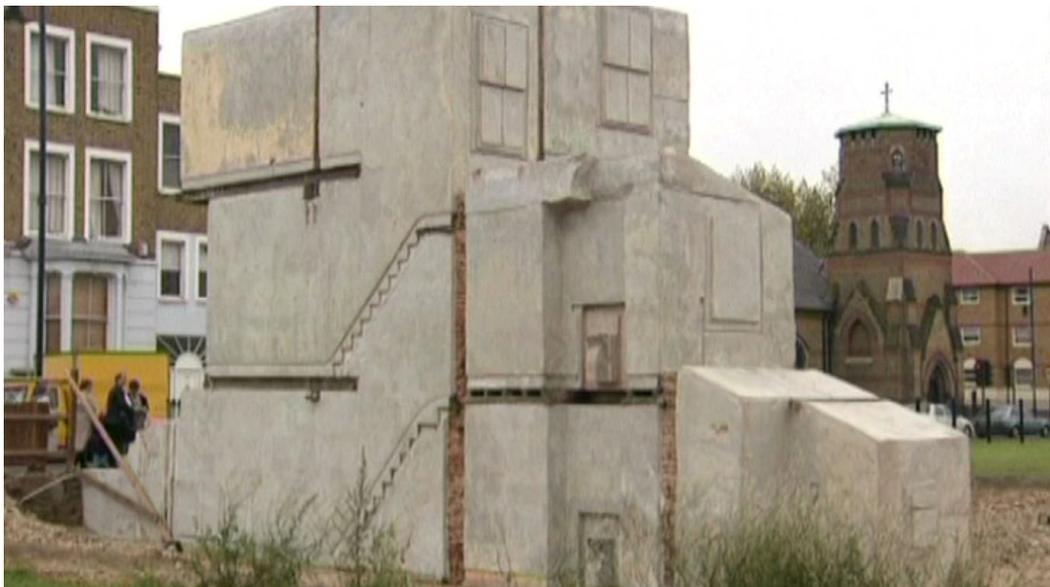
## 6. Obras de Rachel Whiteread



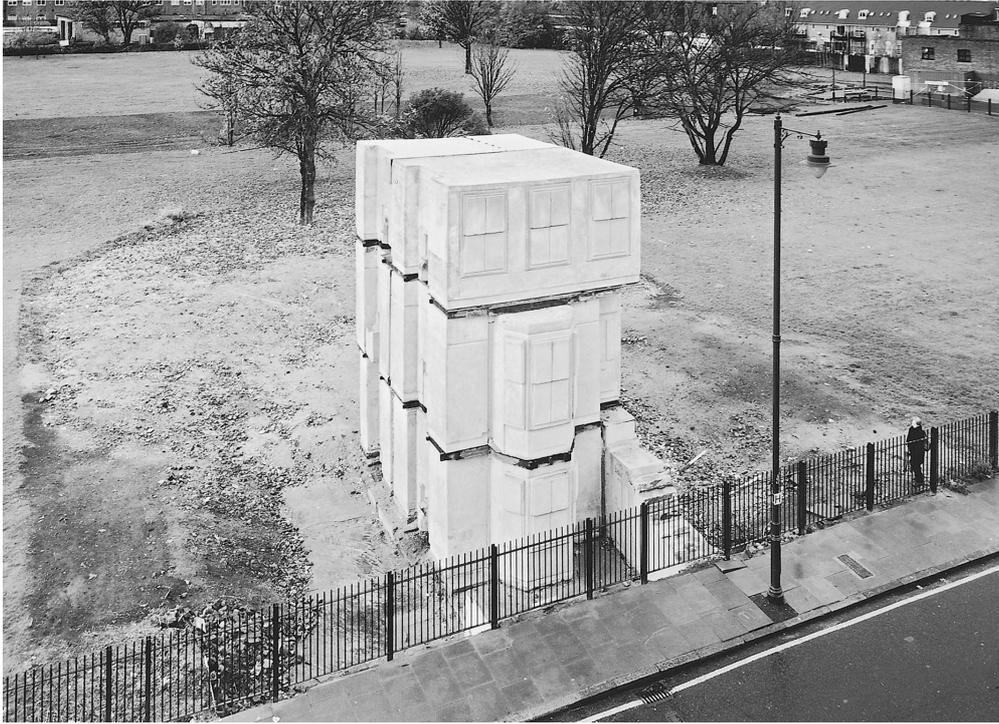
Name: Rachel Whiteread. Title: *House* (1993). Medium: Concrete sculpture. Photo: Rachel Whiteread.



Name: Rachel Whiteread. Title: *House* (1993). Medium: Concrete sculpture. Photo: Sue Omerod.



Name: Rachel Whiteread. Title: *House* (1993). Medium: Concrete sculpture. Photo: Sue Omerod.



Name: Rachel Whiteread. Title: *House* (1993). Medium: Concrete sculpture. Photo: Sue Omerod.



Name: Rachel Whiteread. Title: *House* (1993). Medium: Concrete sculpture. Photo: Sue Omerod.



Name: Rachel Whiteread. *Untitled* (2001). Medium: Concrete sculpture. Photo: Rachel Whiteread.