

PONTIFÍCIA UNIVERSIDADE CATÓLICA
DO RIO DE JANEIRO



ADRIANO FERREIRA ENNES

**O SUJEITO ESPECTRAL EM DOIS ROMANCES
BRASILEIROS: MONGÓLIA E SOLIDÃO CONTINENTAL**

Dissertação de Mestrado

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Literatura, Cultura e Contemporaneidade da PUC-Rio como requisito parcial para obtenção do título de Mestre em Letras/Literatura, Cultura e Contemporaneidade.

Orientadora: Profa. Marília Rothier Cardoso

Rio de Janeiro
Setembro de 2014



ADRIANO FERREIRA ENNES

**O SUJEITO ESPECTRAL EM DOIS ROMANCES
BRASILEIROS: MONGÓLIA E SOLIDÃO CONTINENTAL**

Dissertação apresentada como requisito parcial para obtenção do grau de Mestre pelo Programa de Pós-Graduação em Literatura, Cultura e Contemporaneidade do Departamento de Letras do Centro de Teologia e Ciências Humanas da PUC-Rio. Aprovada pela Comissão Examinadora abaixo assinada.

Profa. Marília Rothier Cardoso

Orientadora

Departamento de Letras – PUC-Rio

Profa. Giovanna Ferreira Dealtry

Departamento de Comunicação Social – PUC-Rio

Profa. Claudete Daflon dos Santos

UFF

Profa. Denise Berruezo Portinari

Coordenadora Setorial do Centro de Teologia
e Ciências Humanas – PUC-Rio

Rio de Janeiro, 11 de setembro de 2014.

Todos os direitos reservados. É proibida a reprodução total ou parcial do trabalho sem autorização da universidade, do autor e da orientadora.

Adriano Ferreira Ennes

Graduou-se em Direito pela Universidade Federal Fluminense, em 1989, e em Letras - Português/Inglês, Português/Literatura - com licenciatura, em 2007. Especializou-se em Direito do Trabalho, na Universidade Veiga de Almeida, em 2008, e em Literatura, Arte e Pensamento Contemporâneo, na PUC-Rio, em 2011. Trabalha, desde março de 1992, como Analista Judiciário, no Tribunal Regional do Trabalho da 1ª Região, exercendo a função de Oficial de Justiça Avaliador Federal.

Ficha Catalográfica

Ennes, Adriano Ferreira

O sujeito espectral em dois romances brasileiros: Mongólia e Solidão continental / Adriano Ferreira Ennes; orientadora: Marília Rothier Cardoso. – 2014.

59 f.; 30 cm

Dissertação (mestrado)–Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro, Departamento de Letras, 2014.

Inclui bibliografia

1. Letras – Teses. 2. Carvalho, Bernardo. 3. Noll, João Gilberto. 4. Errância. 5. Distopia. 6. Identidade. I. Cardoso, Marília Rothier. II. Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro. Departamento de Letras. III. Título.

CDD: 800

Agradecimentos

Gostaria de agradecer, imensamente, à minha professora orientadora, Marília Rothier Cardoso, por sua dedicação, incentivo, carinho e extrema paciência, demonstrados durante todo o processo de elaboração e realização da minha dissertação, tendo a mesma participado, ativamente, de todas as etapas do meu trabalho, desde a concepção até a sua conclusão. Revelou-se muito mais do que uma orientadora: uma grande amiga e conselheira nos momentos mais difíceis.

Gostaria, também, de agradecer, de maneira especial, à minha professora da especialização e amiga, Elizabeth Muylaert Duque-Estrada, que sempre esteve presente, com gestos e palavras de grande generosidade.

Agradeço, ainda, aos meus professores da pós-graduação *lato sensu*, da PUC-Rio, que, com seus ensinamentos, tanto colaboraram na minha trajetória acadêmica.

Agradeço, de forma especial, às minhas amigas Eloise Porto e Marta Barcellos, que me acompanharam desde a especialização, incentivando-me ao ingresso no mestrado e auxiliando-me nos momentos mais críticos e de grandes atribuições.

Resumo

Ennes, Adriano Ferreira; Cardoso, Marília Rothier. **O Sujeito espectral em dois romances brasileiros: Mongólia e Solidão continental**. Rio de Janeiro, 2014. 59p. Dissertação de Mestrado – Departamento de Letras, Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro.

A presente dissertação pretende investigar e definir, levando-se em consideração a deflagração da crise do sujeito iluminista do século XVIII e o sério abalo na “Razão Ocidental”, sofrido no pós-guerra, o conceito de distopia contemporânea, uma vez que esta pode assumir várias nuances e matizes. Pretende, ainda, analisar, de que forma possíveis fenômenos ditos “distópicos”: errância, fragmentação, ausência de valores universais, melancolia, inadequação ou desajuste face aos padrões preestabelecidos, enquanto desencadeadores de diferentes modos de construção literária, aparecem inscritos nas narrativas da ficção brasileira contemporânea, em especial, em duas obras significativas da produção literária, a saber: *Solidão continental*, de João Gilberto Noll, e *Mongólia*, de Bernardo Carvalho.

Palavras-chave

Bernardo Carvalho; Errância; Distopia; Identidade; Sujeito; João Gilberto Noll; O Outro; Fragmentação; Viagem.

Abstract

Ennes, Adriano Ferreira; Cardoso, Marília Rothier (Advisor). **The Spectral subject in two Brazilian novels: Mongólia e Solidão continental.** Rio de Janeiro, 2014. 59p. MSc. Dissertation – Departamento de Letras, Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro.

This dissertation aims to investigate and define, taking into consideration the outbreak of the Eighteenth century Enlightenment Subject crisis and the serious blow in the “Western Reason”, suffered in the postwar period, the concept of contemporary dystopia, since this can take various hues and tints. It also attempts to analyze how possible phenomena said “dystopian” : wandering, fragmentation, lack of universal values, gloom, inadequacy or maladjustment compared to pre-established standards, while triggering different modes of literary construction, appear registered in the narratives of Brazilian contemporary fiction, in particular, in two significant works of literature, namely : *Solidão continental*, by João Gilberto Noll, and *Mongólia*, by Bernardo Carvalho.

Keywords

Bernardo Carvalho; wandering; dystopia; identity; subject; João Gilberto Noll; The other; fragmentation; travel.

Sumário

Primeiras palavras	9
1. Mongólia e Solidão continental: duas narrativas errantes	14
1.1. Desindividualização e fragmentação em Mongólia	14
1.2. O vazio e o fantástico em Solidão continental	26
2. Errância, fragmentação e espectralidade: aspectos do contemporâneo	34
3. Referências bibliográficas	57

We have lost the cosmos
D. H. Lawrence

Primeiras palavras

A ideia do sujeito, concebida por Sócrates, Platão, Aristóteles, que foi sendo reformulada até alcançar os Iluministas do século XVIII, isto é, aquele sujeito dotado de uma identidade fixa, estável e unificada, portador de um núcleo essencial que se desenvolvia ao longo da vida, perdeu a primazia, o papel central que desempenhava. A sua essência não mais se sustenta, sua integridade e coerência não subsistem. O sujeito, na contemporaneidade, após uma série de abalos e rupturas durante os séculos XIX e XX, não mais pode ser compreendido como sendo “autor”, “fonte de sentido” ou “origem” dos discursos enunciados e tampouco como persecutor de um *telos*.

É precisamente esse sujeito individual, portador de uma identidade própria, coerente e plenamente ancorado em uma estabilidade social, que se formou e se robusteceu ao longo do século das Luzes, que sofreu sérios ataques à sua unidade e essência nos albores do século XX. Mas a crise do sujeito iluminista, já havia sido deflagrada muito antes, ainda no século XIX; o homem já havia sido colocado sob suspeita por três filósofos da modernidade: Freud, Marx e Nietzsche. Estes, chamados por Michel Foucault, em seu texto “O que é um autor?”, de “instauradores de discursividade”, ousaram problematizar o discurso histórico-filosófico tradicional.

Como resultado desta série de abalos ou deslocamentos perpetrados contra a unidade e fixidez identitária do Sujeito dito racional ou cartesiano, verificamos, em tempos modernos e contemporâneos, um permanente estado de ausências e fragmentações – ausências de valores universais, fragmentações identitárias. Como consequência desse que se caracterizaria como “melancólico estado errático”, no qual, por excesso de demandas, o sujeito já não mais sabe para onde

rumar (se é que há necessidade de se chegar a algum lugar), encontramos o fenômeno distópico¹.

Desta forma, entendemos por distopia o fenômeno que pode ter-se radicalizado a partir do fim da 2ª Guerra Mundial, no qual são solapadas as referências políticas, sociais, filosóficas, assim como os demais parâmetros culturais do homem ocidental. É, precisamente, neste momento, que a “Razão ocidental” se vê seriamente ameaçada, passando a ser encarada com extrema desconfiança, incredulidade.

E, como consequência de profundas mudanças estruturais e institucionais, as identidades que, até então, encontravam-se perfeitamente acomodadas no panorama sócio-político e que atendiam plenamente às demandas objetivas do meio cultural, sem desconsiderar sua subjetividade, esfacelaram-se, diluíram-se, fragmentaram-se e não mais podem se reunificar.

Na contemporaneidade, tudo se complexificou, tornou-se mais instável, precário, fluido, efêmero e problemático, nada restando daquela confortável identidade formada no Iluminismo e robustecida nos séculos subsequentes, ancorada na Razão e na Ciência.

O teórico Stuart Hall, em seu livro *A identidade cultural na pós-modernidade*, salienta a mudança de concepção acerca do conceito de identidade como decorrência do aumento de instabilidade e complexidade do mundo moderno, no qual a alteração na noção espaço-temporal, modificou de forma radical as formas de representação das identidades. Ainda consoante o pensamento de Hall, tem-se, atualmente, uma gama enorme de identidades, que parecem “flutuar livremente”:

Quanto mais a vida social se torna mediada pelo mercado global de estilos, lugares e imagens, pelas viagens internacionais, pelas imagens da mídia e pelos sistemas de comunicação globalmente interligados, mais as identidades se tornam desvinculadas – desalojadas – de tempos, lugares, histórias e tradições específicos e parecem “flutuar livremente”. Somos confrontados por uma gama de diferentes identidades (cada qual nos fazendo apelos, ou melhor, fazendo apelos a diferentes

¹ Estou usando o termo distopia não no sentido convencional do termo, mas como referência a um estado de espírito de descontentamento, melancólico e desesperançado em contraposição a uma expectativa utópica.

partes de nós), dentre as quais parece possível fazer uma escolha. (Cf. Hall, 2006, p.75).

A interação social desses sujeitos fragmentados, cuja constituição identitária se processa como apropriação de múltiplas referências culturais diferentes, pode ser considerada a partir de efeitos de difícil definição, desnorteantes, produzindo a sensação de um momento histórico distópico.

O fenômeno da distopia, ao qual aludimos anteriormente, se exprime, esteticamente, através de uma visão de mundo frequentemente carregada de melancolia/pessimismo, de um sentimento de vazio, de falta de projetos de vida, incertezas em relação ao futuro. Distopia, por sua vez, pode ser entendida, neste sentido, como uma interpretação negativa do futuro, ou ainda, evocativa da subtração de todas as “certezas” de linhagem iluminista: racionalidade, universalidade, progresso, ciência, etc.

“O sonho acabou”, o homem moderno, senhor de si, capaz de agir/ reagir perante o mundo, desapareceu, dando lugar ao torpor, à ausência de paixões, de ideologias e de adesão às “grandes causas”. É o tempo das melancolias, das apatias e da falta de certezas, é o tempo do sujeito redimensionado, impossibilitado de ser uno, indivisível, estável; é o ruir das verdades últimas.

A distopia, que parece prevalecer no mundo contemporâneo, poderia muito bem ser atribuída a um estado de coisas constatado, exemplarmente, pelo sociólogo francês Marc Augé, em sua obra *Para onde foi o futuro?*, de 2012, na qual discorre sobre os efeitos deletérios da globalização:

O espetáculo do mundo globalizado nos confronta, assim, com contradições que têm, todas, a aparência de mentiras. Contradição entre a existência proclamada de um espaço planetário aberto à livre circulação de bens, de pessoas, de ideias e a realidade de um mundo onde os mais poderosos protegem seus interesses e suas produções; onde os mais pobres tentam, frequentemente em vão e à custa de sua vida, refugiar-se nos países ricos que os acolhem a conta-gotas; onde a guerra das ideias e das ideologias encontra um terreno de ação inédito na rede internacional de comunicação. Contradição entre a existência proclamada de um espaço contínuo e a realidade de um mundo descontínuo em que proliferam as interdições de todo tipo. Contradição, enfim, entre o mundo do conhecimento – que pretende datar o surgimento do universo, medir em milhões de anos-luz a distância às galáxias mais longínquas, datar com certeza o breve aparecimento do homem sobre a Terra - e a

realidade social e política de um mundo onde muitos homens se sentem, a um só tempo, arrancados de seu passado e privados de futuro. (Augé, 2012, p.44).

Assim, na contemporaneidade, visualizamos as mais diversas cenas da vida urbana, ancorada na cultura do consumo, bem como as mais diferentes situações que evocam a fragmentação do sujeito e as novas sensibilidades e formas de lidar com a efemeridade, a velocidade e a subtração das utopias e ideologias, além do olhar incrédulo em relação às grandes narrativas e projetos de grande envergadura.

“Nada a fazer”, como já proclamaria Samuel Beckett ao iniciar sua peça *Esperando Godot*. Inovador e polêmico, Beckett faz de sua obra teatral o espaço de reflexão e desconstrução do homem no pós-guerra.

Com o fito de investigar de que forma o fenômeno distópico² se manifesta na literatura contemporânea, procederemos à análise em contraponto de dois exemplos destacáveis da ficção brasileira: *Mongólia*, de Bernardo Carvalho e *Solidão continental*, de João Gilberto Noll, levando-se em consideração, na amostragem escolhida, o ponto de vista narrativo, a construção das personagens, o desenvolvimento da intriga e as marcas estilísticas da redação.

Cabe ressaltar que os primeiros livros/ contos do autor Bernardo Carvalho primavam por uma técnica muito mais elaborada e constituíam uma leitura de apreensão bastante difícil, mais apropriada e palatável para leitores mais “eruditos”, “iniciados”, ao passo que o romance *Mongólia*, ora objeto de estudo, representa uma virada na obra do aludido escritor, inserindo-se em um momento em que a Literatura brasileira começa a se desinteressar de uma preocupação ou investigação do nacionalista, através da literatura, e começa a voltar-se para um contexto e uma abordagem mais cosmopolita, já deixando antever um movimento e um esforço no sentido de alcançar um espectro maior de leitores entre “eruditos” e “medianos”³.

Já no caso de João Gilberto Noll, verifica-se no início de sua trajetória literária, com a coletânea de contos, *O Cego e a dançarina*, lançada em 1980, e,

² Ver nota 1.

³ Algumas sugestões de leitura sobre a obra do autor Bernardo Carvalho encontram-se na bibliografia final.

posteriormente, com o romance *Fúria do corpo* (1981), um movimento crescente de elaboração da linguagem e de radicalização, sempre dentro da mesma temática⁴.

Esse trabalho investigativo, ora apresentado, foi suscitado pelas seguintes perguntas: como é apresentado, e de que forma temos semelhanças e diferenças na representação desse sujeito distópico no campo ficcional? Por outro lado, cabe indagar, diante dos textos em análise e da parte mais significativa de sua fortuna crítica, se o tratamento distópico dos questionamentos e impasses atuais pela via da ficção corresponde a uma perda dos valores-referência da sociedade ou, ao contrário, se esse diagnóstico pessimista do presente resulta de uma disposição enérgica dos artistas de interferir saudavelmente nas atividades cotidianas.

⁴ Algumas sugestões de leitura sobre a obra do autor João Gilberto Noll encontram-se na bibliografia final.

1

Mongólia e Solidão continental: duas narrativas errantes

1.1.

Desindividualização e fragmentação em *Mongólia*

O romance *Mongólia*, do escritor carioca Bernardo Carvalho, de 2003, vencedor do prêmio Jabuti em 2004, parece, à primeira vista, nos oferecer uma narrativa clássica de viagem, guiando-nos através das paisagens mais exóticas e inóspitas de um território incrustado no extremo Oriente. Escrito a partir de uma bolsa de estudos de uma fundação e de uma editora portuguesas, o que permitiu ao autor brasileiro uma permanência neste país longínquo - a Mongólia, no qual percorreu cinco mil quilômetros, o romance homônimo, pretende, de início, nos apresentar, i.e, revelar aos leitores ocidentais, toda a carga de exotismo e idiosincrasias de um povo e cultura pouco conhecidos, balizadas por algumas explanações de cunho histórico.

Portanto, *a priori*, adota-se um relato que parece evocar uma narrativa “tradicional” de viagem, no qual o que o narrador pretende descrever é uma “história aparentemente verídica”, apresentando situações inescapáveis, concretas e referências reais, num ambiente, que apesar de exótico, é geograficamente localizável e reconhecível, e que haveria ele próprio vivenciado em primeira pessoa e, desta forma, contaria com a adesão do leitor, que abandonaria o critério propriamente ficcional ou a postura de leitor de histórias “de mentirinha”, acreditando no autor e na sua narrativa, graças a um “pacto literário”, assinalado, há tempos, por Philippe Lejeune, que preconiza o encantamento e o caráter persuasivo resultantes de um processo de identificação entre o leitor e o eu textual que se dirige a um leitor desconhecido:

O leitor, por sua vez, se sente animado, ao mesmo tempo, por uma curiosidade humana (conhecer a um outro, do interior) e histórica (participar de experiências diferentes das suas) e, ao mesmo tempo, ele encontra, por comparação, uma ocasião de refletir sobre sua própria identidade. (Lejeune, 1991, p. 49)

Contudo, o que vai se desvelando, gradativamente, é, na verdade, um misto de relato de viagem e ficção, literatura e História, a que se acrescentam enigmas típicos de um gênero narrativo policial/ detetivesco, mas que acaba por privilegiar a busca do outro e, por conseguinte, do próprio eu, investigação essa, propiciada pela viagem mesma, pelo deslocamento espaço-geográfico, nos quais os sujeitos-viajantes refletem sobre si próprios e, dessa forma, a respeito do outro/ desconhecido. A reflexão sobre si seria, na verdade, resultante da necessidade de enfrentamento da diferença do outro. Se o outro constitui um problema, este o é porque, na verdade, o estranho é o próprio “eu”. É nesta convivência adensada com a alteridade, propiciada por uma viagem revestida de total exotismo e estranhamento, na qual as culturas se revelam abissalmente distintas, que, inelutavelmente, a viagem só pode resultar num misto de frustração e sofrimento, descrença e desorientação, quando não num total esvaziamento da própria identidade individual.

Ao utilizar estratégias narrativas pouco convencionais no gênero detetivesco, como o emprego das mediações e o jogo de espelhamentos, o autor logrou construir um diário de viagem não-linear, truncado e extremamente complexo, no qual três vozes, três percepções, três impressões coexistem, imbricam-se, reconstituindo toda a viagem.

Carvalho, em *Mongólia*, dá voz a esse “eu / outro”, através de três discursos/narrativas distintos, que são reconstituídos por meio de dois diários, que são lidos, transcritos e apresentados ao leitor. O primeiro, de um jovem fotógrafo que rumo ao exótico país, com o fito de fotografar os tsaatan, criadores de renas, quase extintos e que habitam a fronteira com a Rússia, acabando por desaparecer naquelas paragens; o segundo, o diário de um diplomata, chamado o Ocidental, designado pelo governo brasileiro (Itamaraty) para refazer os passos do fotógrafo e descobrir o seu paradeiro, sendo que ambos os relatos de viagem são lidos por uma terceira pessoa: outro diplomata, aposentado, que ao relê-los e cotejá-los, ocupa a posição de primeiro narrador do romance. Esses diários aparecem na narrativa, através de caracteres tipográficos diferenciados, o que acaba por conferir ao relato um aspecto de jogo de quebra-cabeça, que em muito se assemelha aos modelos das coleções de bonecas russas - *matrioshkas* – que, à medida que são abertas, vão revelando outras menores em seu interior.

Acrescente-se que, para tornar ainda mais intrincada a trama, o diário do fotógrafo-desaparecido ao qual o diplomata (organizador e narrador) tem acesso, constitui-se , na verdade, de duas cadernetas inacabadas , manuscritas em momentos distintos da viagem e que fez com que o Ocidental, incumbido de refazer os passos do desaparecido e elucidar seu paradeiro, ficasse “ cada vez mais intrigado com a história que ia montando aos poucos, com os dois diários, como um quebra-cabeça. Pulava de um para o outro” (Carvalho, 2003, p. 69).

Essa mescla de narradores que integra a composição da narrativa, franqueia ao leitor o acesso a diferentes pontos de vista. A arquitetura dessa narrativa, toda construída por meio de mediações e espelhamentos, alude ao próprio processo errático e labiríntico da viagem, na qual todas as referências da realidade se esbatem, se perdem:

A ideia do labirinto está entranhada até nos subterrâneos da cidade. Não há como escapar. Como se o labirinto tivesse contaminado a própria geografia: está no chão, no solo, e permanecerá neste lugar mesmo que algum dia não haja mais cidade. O labirinto é o vazio. (Carvalho, 2003, p. 18)

Ao ocidental, a mãe de Purevbaatar disse apenas: “Daqui para a 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. (Carvalho, 2003, p.114)

Aqui, tem-se o deserto como total apagamento de fronteiras, referências, horizontes, destinos e certezas, o esvaziamento de toda e qualquer objetividade , o mais abissal desnorteamento. Opressivo em sua imensidão, estéril e árido pela própria constituição do terreno arenoso, desorientador pela infinitude de sua paisagem e pela ausência de marcos balizadores ou fronteiras, as características físicas do deserto acabam por intensificar, sobremaneira, as sensações de abandono, desolação e isolamento irremediáveis das personagens do romance , conferindo quase que um aspecto extraterrestre: “A paisagem era extraordinária, um tanto extraterrestre[...] Não havia ninguém em lugar nenhum. Não havia nenhuma árvore” (ibid., p. 114) .

Nesta obra, a imagem do deserto funciona como elemento narrativo que vai sendo construído por contraste e complementaridade com a situação de confusão e

desorientação dos protagonistas-diaristas, cujos relatos se intercalam na própria superfície do texto. Este elemento – o deserto, em muito se assemelha à ideia do labirinto, este também constituindo-se como um espaço no qual imperam a incerteza, o desconhecido e a improvável, senão impossível, saída ou solução de um dado enigma. O deserto que, para os antigos monges, era tido como a morada dos demônios, e que tornou-se, em grande medida, um destino para os primeiros cristãos, que para lá se dirigiam com o fito de lutar com os demônios dentro de seus próprios domínios, ou seja, o deserto, segundo a tradição monástica, visto não só como morada do mal, mas também como local propício para o confronto mais radical com nossa própria verdade e com nossas regiões mais sombrias, solo árido, porém fecundo para as tentações e vertigens de toda sorte, sendo considerado, outrossim, o lugar de maior proximidade de Deus.

No romance, ora estudado, a atmosfera desértica parece reforçar, aparentemente, a imposição de um caráter punitivo aos viajantes, como a condenação peremptória à uma jornada ou existência sem rumo ou desprovida de sentido. O deserto, por sua vez, podendo ser concebido como um elemento tanto ou mais aprisionador e desnorante que o próprio labirinto. Um paralelo que foi, magistralmente, utilizado por Jorge Luís Borges, em seu conto *Os dois reis e os dois labirintos*, no qual o rei da Babilônia, que, para escarnecer de seu hóspede, um rei árabe, o fez perambular num labirinto impossível de ser percorrido e transposto com êxito, e que foi, por sua vez, punido pelo regente árabe, em uma visita de retribuição, sendo abandonado no meio do deserto: “Logo depois, desamarrou-o e o abandonou no meio do deserto, onde ele morreu de fome e de sede. A glória esteja com aquele que não morre.” (Borges, 2010, p.123)

Destarte, Carvalho que, em princípio, elege, como matriz, um gênero narrativo tradicional, canônico, de grande apelo popular e bem plantado no senso comum, a saber: o policial/ detetivesco, com um enigma a ser desvendado, num itinerário previamente estabelecido a ser refeito, apresentando uma paisagem e geografia assaz realistas, acaba complexificando-o, diluindo-o, esbatendo-o, por meio das mediações narrativas, resultando numa busca sem roteiro definido, sem fronteiras demarcadas, ao sabor das informações que vão sendo colhidas e que parecem destituídas de confiabilidade, resultando numa errância que contamina toda a viagem relatada.

No aludido romance, a viagem que se anuncia, como já indicado acima, tem por motivação uma missão diplomática bastante precisa e objetiva, chancelada institucionalmente (Itamaraty), com o fito de descobrir o paradeiro do fotógrafo desaparecido, refazendo todo o seu itinerário, com os mesmos guias locais:

A instrução vinha de Brasília. Um velho empresário, inválido e viúvo, com evidente influência nos bastidores do poder, estava desesperado com o desaparecimento do único filho fazia meses, na Mongólia, e tinha pedido ao Itamaraty que tomasse as devidas providências e o ajudasse a encontrá-lo. A instrução que recebi era inequívoca. Vinha do gabinete da Presidência. O embaixador me telefonou do Rio para confirmar que eu havia entendido a prioridade daquela missão. Tínhamos que mandar alguém à procura do rapaz. (Carvalho, 2003, p.14)

Motivação bastante clara e definida também determina a viagem inicial do fotógrafo depois desaparecido, há nesta, como naquela, uma missão a ser desempenhada, sem muito espaço para desvios ou rotas de fuga. É o que fica evidenciado na seguinte passagem: “O filho, que era fotógrafo profissional, tinha sido contratado por uma revista de turismo no Brasil para atravessar a Mongólia de norte a sul”(ibid ,p. 33), conforme relatado no segundo diário, o do Ocidental. Já o desaparecido, ao relatar o seu périplo pelo território mongol, também o justifica desta forma: “É o começo da minha viagem. *Meu objetivo* (grifo meu) é fotografar os tsaatan, criadores de renas que vivem isolados na fronteira com a Rússia, entre a taiga e as montanhas. Estão em vias de extinção”. (Carvalho, 2003, p. 39)

Mas, da mesma forma que o fotógrafo contratado procura escapar do roteiro turístico tradicional ou clássico, como costumam chamar os guias locais, o autor, também, acaba por desviar-se dos cânones do gênero narrativo tradicional por ele eleito – o policial/ detetivesco, ao desmanchar, esvaziar todas as referências, todos os fundamentos realistas e positivistas que pareciam nortear a sua narrativa, assumindo a errância, como condição inerente à viagem proposta. O alvo/ objetivo pré-determinado, que se mostrava estável, certo e palpável, acaba por revelar-se errante, as certezas buscadas pelo Ocidental diluem-se em meio às paisagens inóspitas, fronteiras invisíveis e a repetição dos hábitos da população local, como se o Ocidental estivesse empreendendo uma viagem em círculos:

Quando vejo no mapa que estamos rodando em círculos e que, na realidade, nos reaproximamos de Altai, nosso ponto de partida, fico furioso, mas me controlo, sou tomado de novo pela mesma desconfiança em relação a Purevbaatar. (Carvalho, 2003, p. 132)

Quanto mais o Ocidental avança, mais parece se distanciar a elucidação do mistério que motivou a viagem; o alvo a ser atingido afigura-se intangível, impalpável, análogo a um terreno movediço. Uma jornada que acaba por revelar, a cada passo, um espaço em branco, inapreensível e destituído de plena significação, resultando no quase total esvaziamento da objetividade e racionalidade pretendidas de início:

De repente, todo o percurso que fizemos até aqui me parece inútil. O sentimento de estar sendo passado para trás chega a um ponto em que já não consigo me conter. Tudo é ambíguo e impalpável. É como se Purevbaatar tivesse traçado este itinerário tortuoso só para justificar o pagamento que exigiu antes de partirmos de Ulaanbatar. (Carvalho, 2003, p. 149)

Em outro momento, mais uma vez, fica patente esta desorientação, reforçando o caráter errante e absurdo da empreitada, enfraquecendo o próprio sentido da busca, uma vez que o fotógrafo desaparecido parece não querer ser encontrado, baralhando todas as pistas deixadas nos diários:

Fico com a impressão de estar avançando numa rede de mentiras que se auto-reproduz. Tenho a sensação de estar me perdendo a cada passo. Tento voltar atrás, recapitular o trajeto do desaparecido(...) Tudo é tão irreal. Nada garante que o manuscrito de Ayush seja o mesmo do velho lama de 1937. Nada garante que o caderno exista. 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. (ibid.,p.147-148)

A ausência de objetividade e clareza, bem como a irracionalidade e o caráter quase fantástico que parecem contaminar os rumos da viagem empreendida, irritam sobremaneira o Ocidental, que, por mais que se esforce, não consegue compreender o itinerário traçado pelo próprio guia local, e, por extensão, o modo de ser e agir do Outro/Oriental:

Não gosto de mistérios. Afinal, e de uma vez por todas, o que essa deusa tem a ver com a história e com o desaparecimento do rapaz?, o Ocidental interrompeu a narrativa de Ganbold, já sem nenhuma paciência para a maneira tortuosa como o guia se aproximava do essencial, aos poucos e em círculos, sem nunca atingi-lo, e que era uma característica recorrente entre os mongóis que havia encontrado até então, a julgar por Purevbaatar e Suglegmaa. (ibid., p. 84)

O jogo de encaixe das narrativas diarísticas vai sendo intercalado pelas impressões e comentários do narrador, que é, na verdade, o organizador dos relatos e que, como o próprio leitor, vai reconstituindo e se apropriando da viagem de cada um: do desaparecido (fotógrafo) e do ocidental(diplomata). Trata-se de um duplo olhar, uma dupla percepção, uma dupla mediação, que deixa transparecer toda carga de preconceito e incompreensão acerca do “Outro/desconhecido”. E, portanto, em cada um deles, verificamos interrupções, vazios, lapsos, especulações e mentiras que acabam por minar as relações entre os ocidentais e os orientais, restando impossível a decifração de suas verdadeiras motivações e justificativas, sempre espelhadas umas nas outras, numa permanente mediação: o “eu” nunca se revela inteiramente, nunca se deixa capturar em sua plenitude!

Cabe ressaltar que, se o fotógrafo desaparecido tornou-se conhecido pela alcunha de desajustado ou *Buruu nomton* – na linguagem dos guias mongóis-, aquele cuja missão oficial que lhe é imposta, é encontrá-lo, reconstituindo todo o seu percurso, não apresenta um comportamento minimamente coerente com sua função de diplomata, posto que estranha e rechaça as diferenças culturais, resistindo em lidar equilibradamente com as mesmas, o que deixa patente a escolha equivocada de sua carreira e, conseqüentemente, de sua missão. Portanto, ambos – o fotógrafo e o Ocidental- são desajustados, sendo apresentados como etnocêntricos, deslocados, *outsiders*, forasteiros, colocando-se fora “deste mundo” e se comportando, invariavelmente, de forma contrária às normas e convenções, o que, acaba por corroborar o caráter de inadequação de seus papéis sociais e antecipar o insucesso de suas respectivas viagens.

Temos, desta forma, um sujeito que não se deixa ver por completo e que não mais é dotado de uma fixidez e unidade, conforme constatado pelo teórico marxista Stuart Hall, em seu livro *A identidade cultural na pós-modernidade*, no qual alinha-se com o pensamento nietzschiano e pós-estruturalista, onde o

indivíduo moderno (e pós-moderno) não mais pode ser visto como um sujeito unificado, totalmente centrado, dotado das capacidades de razão e de ação, e portador de um núcleo central, uma essência que surgia no nascimento e o acompanhava ao longo de todo o seu desenvolvimento (Sujeito do Iluminismo), nem tampouco visto como um sujeito cuja identidade era resultante da interação do seu “eu” com a sociedade, sendo, na verdade, forjado pelo constante diálogo com os mundos culturais “exteriores” e as demais identidades que esses mundos oferecem (Sujeito sociológico). (Cf. Hall, 2006, p.31-32)

Para o sujeito, na contemporaneidade, só resta a possibilidade do trânsito, do deslocamento permanente, visto que não há mais sentido nos lugares, na cidade natal, nas origens.

As questões tratadas através das personagens de *Mongólia* tem sua contrapartida em outros experimentos contemporâneos, sendo bastante emblemático deste aspecto da transitoriedade e desse contínuo deslocar-se o personagem Ryan Bingham, encarnado pelo ator americano George Clooney, no filme *Amor sem escalas* (*Up in the air*, no original), de 2009, do diretor e roteirista Jason Reitman, em que o protagonista (Clooney) diz, a certa altura da película: “ A vida cabe numa mala”, aludindo exatamente ao seu permanente trânsito, ao deslocamento constante, decorrente da abolição de fronteiras e distâncias num mundo cada vez mais veloz e globalizado, em que não é permitido sequer um pouso definitivo, um domicílio fixo e uma família plenamente constituída e usufruída, obrigando-o a viver em hotéis e pular de aeroporto em aeroporto, a maior parte do ano, tornando a poltrona do avião o espaço de maior relaxamento, num extenuante cotidiano e, desta forma, não logrando estabelecer conexões com pessoas e lugares, possuindo , talvez, como único alento a possibilidade de acumulação de milhagens, que, num futuro incerto, poderá render-lhe um *status* de passageiro Vip, em determinada companhia aérea, mencionada no filme.

Daí, o que se percebe, de forma contundente, é o apagamento ou mesmo a negação do lugar de origem, fenômeno resultante da globalização, em escala planetária; esta, aliada à evolução tecnológica advinda com a pós-modernidade, introduziu no cotidiano dos indivíduos várias ferramentas ou “dispositivos”

, comprimindo e alterando a noção espaço-temporal, que, ainda consoante entendimento de Hall, estaria modificando as coordenadas de qualquer sistema de representação, responsável pela construção das identidades. Tem-se, que, essa modificação na noção espaço-temporal, passou a constituir um dos elementos fulcrais para se compreender a fragmentação identitária cada vez maior na contemporaneidade.

Ainda alinhado com o pensamento de Hall, constatamos que o processo de construção identitária, na pós-modernidade, complexificou-se, tornou-se mais problemático e instável, permitindo ao sujeito assumir múltiplas identidades, tantas quantas forem possíveis ou necessárias:

Esse processo produz o sujeito pós-moderno, conceptualizado como não tendo uma identidade fixa, essencial ou permanente. A identidade torna-se uma “celebração móvel”: formada e transformada continuamente em relação às formas pelas quais somos representados ou interpelados nos sistemas culturais que nos rodeiam (Hall, 1987). É definida historicamente, e não biologicamente. O sujeito assume identidades diferentes em diferentes momentos, identidades que não são unificadas ao redor de um “eu” coerente. Dentro de nós há identidades contraditórias, empurrando em diferentes direções, de tal modo que nossas identificações estão sendo continuamente deslocadas. Se sentimos que temos uma identidade unificada desde o nascimento até a morte é apenas porque construímos uma cômoda estória sobre nós mesmos ou uma confortadora “narrativa do eu” (veja Hall, 1990). A identidade plenamente unificada, completa, segura e coerente é uma fantasia. Ao invés disso, à medida em que os sistemas de significação e representação cultural se multiplicam, somos confrontados por uma multiplicidade desconcertante e cambiante de identidades possíveis, com cada uma das quais poderíamos nos identificar – ao menos temporariamente. (Hall, 2006, p.12-13).

Percebemos, outrossim, que, por todo o romance, parece predominar uma visão etnocêntrica do outro – o oriental. Nos dois diários, o estrangeiro é quase sempre visto como estranho, limitado e tosco, deixando transparecer a inferioridade do “outro”; tanto o fotógrafo/ desaparecido quanto o Ocidental carregam os mesmos clichês sobre o Oriente: “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” (Carvalho, 2003, p.50); mas, nas entrelinhas, legíveis nas palavras sempre dubitativas do narrador, pode-se ler a crítica (do “autor implícito”) a tais julgamentos etnocêntricos, como constata o primeiro narrador, o diplomata aposentado que, ao comentar e cotejar os diários de viagem, apresenta uma distinção entre os pontos-de-vista acerca do Outro/

Oriental por parte do fotógrafo e do Ocidental. Para este, o senso de alteridade dar-se-ia de forma radical, enquanto que, para o fotógrafo, esse choque entre as duas culturas é apresentado de maneira mais sutil, nuançada, sendo esta personagem mais tendente ao diálogo e menos afeita ao enfrentamento com o “outro”:

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. (Carvalho, 2003, p.50).

Em outra passagem, o Ocidental declara que na Mongólia, e, no Oriente, por extensão, não existe “Arte”, como a concebemos no Ocidente, e que esta só poderia mesmo ter nascido e vicejado no Ocidente:

Eles entendem a arte como tradição. Quando tentam macaquear a arte moderna, o resultado é grotesco. A própria noção de estética, de uma arte reflexiva, é uma invenção genial do Ocidente, a despeito dos que hoje tentam denegri-la. É um dos alicerces de um projeto de bem-estar iluminista. Estas sociedades desconhecem esse mundo – e daí a prevalência do budismo como um caminho para a iluminação. É impossível haver arte, no sentido ocidental, num mundo budista, que prega o despreendimento do ego e das paixões que mantêm o homem preso aos sofrimentos de uma realidade ilusória e superficial. A arte aqui só pode ser folclore ou instrumento religioso para atingir outro estágio de percepção. Ela é meio, não fim. Não há a ideia de uma tradição por acúmulo de rupturas. Não há a noção de liberdade artística. A inutilidade não tem nenhum valor. E é o que torna este mundo tão opressivo. (Carvalho, 2003, p. 102)

Esse outro, que é sempre visto com distanciamento e suspeita, ocupante de uma certa marginalidade, é o que suscita nos viajantes uma necessidade de busca e, conseqüentemente, de deslocamento, paradoxalmente, conferindo àquele uma centralidade, que se torna labiríntica, errática, à medida que não se deixa revelar. Essa estranheza que acomete o olhar, a percepção do Outro/ Estrangeiro, parece derivar justamente daquilo que lhe é familiar, pois, somente ao identificar aquilo que lhe é familiar dentro de si próprio, é que se pode apontar o que é estranho ou estrangeiro.

Daí que, na verdade, os protagonistas, neste romance, ora estudado, são estrangeiros nesta ambientação hostil em que se encontram e resistem à aceitação do “outro/ estrangeiro”, justamente pela dificuldade de reconhecimento “deste estrangeiro que habita em nós”, conforme explicitado, de forma cabal, pela teórica Julia Kristeva, em *Estrangeiros para nós mesmos*, de 1994:

Estranhamente, o estrangeiro habita em nós: ele é a face oculta da nossa identidade, o espaço que arruína a nossa morada, o tempo em que se afundam o entendimento e a simpatia. Por reconhecê-lo em nós poupamo-nos de ter que detestá-lo em si mesmo[...] o estrangeiro começa quando surge a consciência de minha diferença e termina quando nos reconhecemos todos estrangeiros, rebeldes aos vínculos e às comunidades. (Kristeva, 1994, p.9)

Entendimento similar, no que tange ao discurso sobre a alteridade e sua consequente aceitação, é compartilhado pelo teórico romeno Tzvetan Todorov, citado pela pesquisadora Claudete Daflon, em seu ensaio “Espirais: A escrita de Bernardo Carvalho”,

[...] em sua discussão sobre o etnocentrismo, expõe a complexidade de um discurso que, erigido sobre a alteridade, termina por ignorá-la para ser fundamentalmente uma reflexão sobre si. Como quando, no famoso ensaio sobre os canibais, Montaigne parece propor uma leitura diferenciada sobre os índios, mas coloca em pauta o pensamento europeu e as questões políticas da França de seu tempo. De fato, como assinala Todorov, a tolerância manifesta por Montaigne não decorre da aceitação do *outro*, mas de sua negação: “Na verdade, o outro jamais é percebido ou conhecido. O que Montaigne elogia não são os ‘canibais’, mas seus próprios valores” (Todorov, 1993, p.58). Talvez, por isso, sonho ou pesadelo, a experiência com a diferença seja, fundamentalmente, uma tentativa de confirmar ou restabelecer a identidade do *eu*. (Daflon in Chiarelli, Dealtry & Vidal 2013, p.38).

É este choque, resultante da experiência radical de alteridade, em um espaço de absoluto estranhamento, sem qualquer resquício de familiaridade, que suscita toda sorte de problemas identitários das personagens, culminando com sua completa desorientação, desconfiança e indefinição, que vão se agigantando no decorrer da narrativa. Parece não mais haver um centro ou destino a seguir. A viagem acaba por evidenciar que o estrangeiro não é o “outro”, o “estrangeiro” distante e inapreensível, mas sim o próprio “eu”, que se revela limitado, mesquinho, refratário e fragmentado. Por consequência, criam-se relações com

este “outro/ estrangeiro/ diferente de mim” alicerçadas sempre sob o signo da suspeita, irritação e da aporia:

Aquela não era uma viagem de turismo, e mais cedo ou mais tarde o Ocidental teria que se acostumar. Purevbaatar o deixou no hotel e o aconselhou a aproveitar a tarde livre para desfrutar a cidade. Desfrutar era um eufemismo. Era impossível saber onde terminava a ingenuidade e começava a ironia do guia, e mesmo se havia alguma ironia. O mais delicado era que qualquer reação mais afiada a um suposto sarcasmo poderia ofendê-lo se no fundo tivesse falado com pureza de alma e sinceridade de motivos. Sem conseguir dominar as diferenças culturais, o Ocidental se sentia de mãos atadas: em geral evitava revidar de igual para igual e, no seu paternalismo, nunca sabia ao certo se estava fazendo papel de bobo ou não. (Carvalho, 2003, p. 111-112).

Essa ausência de definição, confiança e orientação, são elementos que perpassam não apenas a narrativa de *Mongólia*, mas toda a produção literária de Carvalho, segundo assinala a crítica Yara Frateschi Vieira, em seu artigo “Refração e iluminação em Bernardo Carvalho”, publicado em *Novos Estudos*, n.70:

Os livros de Bernardo Carvalho lexicalizam essa desconfiança, embora o façam de forma tortuosamente irônica ao apropriar-se, na ficção, de discursos migrantes de outros registros supostamente comprometidos com o real: a reportagem jornalística, a investigação acadêmica, a psicanálise, o diário de viagem, o relato confessional autobiográfico, a descrição do guia turístico. Por um lado, a escrita ficcional desqualifica esses discursos como produtores de verdade, criticando-os explicitamente pela voz do narrador ou mediante justaposição de vozes conflitantes; por outro, porém, ao reproduzir no texto ficcional esses recursos, que se desautorizam apenas obliquamente e se diluem numa efabulação propositadamente complicada e até folhetinesca, cria uma espécie de armadilha para um público medianamente letrado, que procura cada vez mais se informar por meio de revistas de opinião, turismo ecológico e cultural, reportagens diretas, buscas na internet. O resultado é que o leitor sai de um livro desses com a sensação de ter lido algo “inteligente”, “lúcido” e “moderno” (ou “pós”), mas também com a incômoda sensação de ter perdido algo, que a escrita elusiva e o acúmulo de informação e de intriga novelesca deformaram ou ocultaram. (Frateschi, 2004, p. 196)

1.2.

O Vazio e o fantástico em *Solidão continental*

Em *Solidão continental*, último romance do escritor gaúcho João Gilberto Noll, publicado em 2012, acompanhamos o périplo do protagonista-narrador, inominado, um sujeito de seus cinquenta e oito anos, de Chicago a Porto Alegre.

Diferentemente da viagem empreendida pelos protagonistas em *Mongólia*, de Bernardo Carvalho, em *Solidão continental*, esse deslocamento geográfico parece destituído de qualquer motivação preestabelecida. O protagonista-narrador não segue premido pelo cumprimento de uma missão oficial/ institucional, ou por qualquer demanda investigativa, ou imbuído da necessidade de elucidação de um enigma ou caso concreto e, sim, por uma série de impasses. Trata-se de inquietações, que parecem desassossegá-lo, lançando-o numa busca frenética por aventuras que possibilitem gratificá-lo ou lhe acenem com um vislumbre de afeto e companhia em seus últimos anos de vida, permitindo-lhe gastar por completo o seu reservatório de virilidade.

Em Noll, ao fazer uso do narrador em primeira pessoa, assumindo claramente o tom confessional, o protagonista-narrador deixa-se guiar pelo seu fluxo de consciência, absorto que está em seu imaginário subjetivo e, portanto, a viagem, empreendida por aquele, norteia-se pela busca do “outro”, um outro que cruza o seu caminho, esbarra em sua abissal solidão, constituindo uma vaga promessa de contato, de troca, de convívio, mesmo que superficial e efêmero, mesmo que somente na esfera da materialidade dos corpos, da experiência de trocar fluidos corporais, mas, inegavelmente, com o condão de aplacar-lhe a carência e o vazio de dimensões verdadeiramente continentais.

O que se impõe ao protagonista-narrador e o que parece impeli-lo ao deslocamento é, inequivocamente, a busca de companhia, de afeto, como se percebe nesta passagem, logo no início da narrativa:

Lancei o desafio se não seria melhor parar e ir beber entre estranhos. O meu prazer mais dileto. Beber assim poderia me dar a chance de um naufrago desconhecido vir me abraçar e eu milagrosamente não soçobrar a esse abraço e chegar com ele até a

praia para me despedir com altivez, para nunca mais. No ato de beber no meu círculo ninguém pedia socorro, eu não podia ajudar. (Noll, 2012, p. 9-10)

O vazio que parece acometer o protagonista, revela-se, por vezes, incapaz de ser preenchido, somente mitigado por breves instantes, como se verifica, a seguir:

Eu estava à mercê do que quisessem fabricar em volta para satisfazer um pouco o meu tesão perpétuo. Era pouco, eu sei, muito pouco, mas com esses míseros gestos ou olhares, abortados que fossem tão logo jorrasse a água fria de uma lucidez, com esses míseros instantes eu já me dava por satisfeito. Em poucas ocasiões ainda sabia viver uma refrega insana até o choque do meu sêmen com o do outro, gerando o cansaço de mais uma batalha sobre o charco de lençóis de um verão existente mais uma vez apenas no embaçado da ideia. (Noll, 2012, p. 13)

O que realmente importa para o protagonista-narrador, não é o deslocamento geográfico e as paisagens urbanas percorridas e, sim, a mobilidade dentro de seu espaço interior – sua visão de si, suas emoções e devaneios, que é deflagrada e fomentada pela errância através de cidades e continentes vários.

Essas variegadas locações pelas quais o protagonista-narrador cruza, conferem à narrativa uma celeridade, por vezes frenética, ou mesmo fantástica, como que numa sequência de flashes cinematográficos, que deixam entrever a agitação e tumulto interior da personagem, dentro dos quais a viagem errática adquire contornos surrealistas, propiciando diversos escapes do real cotidiano. Num dado momento está em um hotel em Chicago, noutro, após colocar a cabeça na privada do banheiro, puxa a descarga e acaba por mergulhar numa piscina em Miami:

Enfiei a cabeça no vaso e apertei o botão da descarga. Agora, sem as cataratas a rolar no sanitário eu vi a minha imagem no lago calmo do fundo. E saltei. Eu me despedia da renitente realidade na qual nos aferramos para sobreviver.

Então, sim, eu saltei.

Surpreendi-me porque as águas iam ficando azuis. E nelas eu mergulhava anfíbio até subir e me devolver ao ar. Uma piscina azul. (Noll, 2012, p. 23)

Mais adiante, encontra-se numa casa, em plena área metropolitana de Porto Alegre, abre a porta da cozinha e, ali, depara-se com uma densa floresta. Tais delírios, mais do que meros indícios de surrealismo, apontam uma perplexidade, um atordoamento acerca do lugar do sujeito na contemporaneidade e deixam às escâncaras toda a carga de solidão que parece consumi-lo:

Subitamente me abriram a porta da cozinha. Avistei por uma outra porta aberta uma floresta. De onde saía com certeza a madeira com a qual ele fabricava os móveis. De fato, havia um depósito de toras logo à esquerda. Entramos pela floresta (...) Perguntei abraçado a uma árvore se o marido era só o marido ou era ele e a mulher ao mesmo tempo. Tamanha era a solidão de cada um que já queria vê-los enturmados até a medula. E eu logo me acessaria também a essa união e nela me alojaria. Não era por nada que eu fora convidado à inesperada mansão: me queriam junto e eu também era só no que pensava: fazer parte do casal até poder ser o filho que não tinham. Por que não poderia ser eu o pai de um deles ou dos dois? Estava bêbado com o vinho que tomáramos no jantar no meu apartamento? (...) Tamanha a solidão que nós três poderíamos passar a viver juntos na mansão. (ibid. p. 53-54)

Já em outra passagem, o protagonista-narrador, mais uma vez, deixa entrever a sua condição de solitário crônico, perene, mas tenta escamoteá-la, por medo de vê-la descoberta, tornando-o vulnerável ao olhar do outro:

O senhor está sozinho? Ela indagou. Por algumas horas estou. Notei minha falta com a verdade. Pois eu era um homem dado à perene solidão. Mas disso eu não queria me queixar, não. Apenas tinha pudor de retratar esse estado a conhecidos e desconhecidos. Tinha medo de que alguém se mobilizasse para acabar com o meu isolamento sabe-se lá com que convivas. Mas o certo é que eu andava louco para enfim me cercar de duas, três pessoas, ou nem tanto assim, que se interessassem pelo que eu comera no almoço, por exemplo (...) (ibid.p.41)

Estas paragens, que se descortinam para o protagonista-narrador, não ratificam uma concepção de viagem espaço-geográfica convencional, turística ou mesmo cultural-investigativa, porquanto estes diversos locais percorridos não possuem qualquer apelo para este viajante, permitindo-lhe tão somente uma sucessão de eventos reais ou mesmo fantásticos, que agiganta e exaspera sua carência interna, não a delindo, de forma alguma, em sua sensibilidade.

Não existe, aqui, um itinerário ou percurso previa e conscientemente escolhido pelo protagonista; o que o impulsiona é, na verdade, a sua necessidade de encontrar um certo sentido para sua existência, por mais ínfimo e incipiente que este seja. A viagem consoma-se, verdadeiramente, em sua mais recôndita interioridade, ampliando, conturbando e complexificando sua percepção de si mesmo, seus sentimentos e delírios alucinatórios.

O protagonista, que não carrega um nome, erra, perambula, salta, sobe e desce montanhas, percorre as maiores e imprecisas distâncias geográficas, mas não sabe para onde rumar e tampouco conhece o motivo por que segue esse itinerário impreciso, incerto e desvairado e, desta forma, proclama, logo ao chegar a Chicago e inaugurar sua narrativa:

Ventava na Randolph Street e eu me perguntava até onde iria a vaga disposição de procurar. Uma lembrança rondava pelas minhas têmporas. Esperando o sinal abrir para pedestres, esfreguei-as disfarçadamente. E já nem percebia com alguma transparência o motivo de eu estar em Chicago. Aproveitei a súbita confusão mental e me senti liberto dos meus eventuais afazeres. Quais seriam? me indaguei e continuei a andar. Duvidava serenamente de que a partir dali fizesse alguma diferença a razão de minha estada naquela cidade ventosa e gelada. (...) Faltava-me um objetivo seguro para o périplo por aquelas calçadas limpas. Aqui ou ali eu me adiantava meio à cata de uma clara finalidade. Estava a ponto de dizer que me faltava tudo se não tivesse bem mais do que o necessário, apesar de não saber de onde provinha tanto e nem para que me serviria todo aquele manancial em branco. (Noll, 2012, p. 9-10)

Em outra passagem, essa ausência de um destino ao qual chegar, esse vagar sem uma finalidade preestabelecida, encontrando-se o protagonista imerso no efeito do que se apresenta como a sequência aleatória de suas vivências, fica mais uma vez evidenciada, no relato de um encontro fortuito em um hotel de Chicago:

Mas aquele encontro era um mistério e eu me sentia agradecido por viver nesse continuum de peripécias despidas de rota, apenas minha mão que ora pousava aqui ora acolá, sem nenhum rito erótico, sobre um corpo elíptico, reticente, aparentemente ocasional, meditei, ciente, sim, apenas de que me encontrava com um desconhecido enfim... (ibid. p.20)

Trata-se de um sujeito inominado, desprovido de essência, valores e não balizado por referências universais; a existência perdeu o sentido, os projetos ruíram, as certezas esfacelaram-se. Tanto o protagonista-narrador quanto a própria

narrativa se desenvolvem sem um centro, um núcleo essencial, apresentando uma geografia turbulenta, caótica, com fronteiras esbatidas e difusas, atropelados pelas próprias elucubrações e delírios que ocorrem ao narrador.

Este protagonista, que se situa e se declara num estágio já avançado de vida, no qual já se avultam as marcas e limitações impostas pela passagem do tempo, encontra-se sempre às voltas com o que o acaso pode oferecer-lhe de oportunidades de realização do desejo, de abrandamento de um vazio existencial que o oprime e o impele às situações mais inusitadas, não hesitando em vivenciá-las, mesmo que o saldo de tais experiências esteja sempre aquém do prometido, e acabe, mais uma vez, postergando a concretização de seus acalentados sonhos, como constatado na seguintes passagens:

[...] que eu fosse então e os vivesse com a sensação que me dominava ultimamente, de que a nata do melhor não estava mais por vir, porque o seu prazo de validade parecia ter vencido e só me restava mesmo era pôr-me em ação antes de azedar – em marcha, pois, enfim. (ibid., p. 13)

[...] Na minha idade, enfim, esse era o método de alongar a vida, mesmo que a vida se tornasse insípida diante dessa perpétua postergação. Tal tática me deixava a pensar se eu não entrava em uma fase de sabedoria, mesmo que para isso eu precisasse ir engolindo cotidianas frustrações. [...] Enquanto esperava seus sinais eu ia sentindo alguma emoção, certo suspense, e era isso o mais premente: vivenciar as emoções, mesmo as mais rasteiras, para o meu coração não correr o risco de atrofiar. (ibid., p. 21-22)

Para o teórico Karl Erik Schollhammer, em seu *Ficção brasileira contemporânea*, o autor João Gilberto Noll expressaria magistral e originalmente

O sentimento pós-moderno de perda de sentido e de referência. Sua narrativa se move sem um centro, não ancorada num narrador autoconsciente; seus personagens se encontram em processo de esvaziamento de projetos e de personalidade, em crise de identidade nacional, social e sexual, mas sempre à deriva e à procura de pequenas e perversas realizações do desejo. (Schollhammer, 2009, p.32)

Schollhammer prossegue em sua análise, salientando o caráter errático e distópico nas narrativas de Noll:

Acontecimentos violentos interrompem seus trajetos de modo enigmático e deixam o corpo em estado de ferida e num arriscado percurso de vulnerabilidade e exposição. Sempre em movimento, perambulando, numa geografia incerta, o movimento narrativo de Noll é a viagem numa paisagem obtusa em que fronteiras são abolidas, e dimensões temporais e espaciais são questionadas por trajetos errantes que cruzam um território sem claras definições, produzindo um movimento hesitante em direção a Porto Alegre, a cidade que, do romance *Hotel Atlântico* (1989) a Lorde, simboliza a origem, o lar e a identidade que nunca são retomados. (ibid., p. 32)

No romance, ora em estudo, mais uma vez, o narrador-protagonista deixa revelar um sentimento devastador de “fora do lugar”, “*outsider*”, estrangeiro e solitário contumaz, que o acompanha desde sempre, sem qualquer possibilidade real de mitigação, uma vez que as angústias e as demandas da modernidade só fazem se avolumar, face à proliferação de dispositivos⁵ tecnológicos que buscam dominar cada âmbito da vida humana e a crescente precariedade das relações interpessoais, acarretando uma dessubjetivação do sujeito, restando-lhe tão somente um débil e apagado fiapo de vida, um “quase nada” constitutivo:

Perguntei-me se o meu corpo já não tinha morrido no hospital. E se eu não era um desses fantasmas que apenas se extasiam com o quase nada que os constitui. Olhei meu organismo, abri os braços para me inspecionar melhor. Tirando a barriga um tanto proeminente, ele parecia razoavelmente bem, ainda era um instrumento carnal, embora não pudesse contar com ele em nenhum desempenho qualificado. O sol baixaria mais, mas ainda não se avizinhava o crepúsculo. Eu tinha um tempo para chegar até a minha maca no corredor do hospital. E se ela não estivesse mais vazia? E se me dissessem que o cara que a ocupara tinha morrido? Para onde eu iria? Encontraria a minha residência ou tudo o que me pertencera se esvaíra comigo? E o que eu faria com isso que sobrara, esse cara aqui averiguando o seu próprio corpo, misto de vestígio de sangue, muito suor, e um vago apetite por continuar, mesmo que em sua malfadada solidão? (Noll, 2012, p. 111)

Tal dessubjetivação do sujeito, já foi apontada pelo filósofo italiano Giorgio Agamben, em seu ensaio “O que é um dispositivo?”, após um minucioso levantamento do termo *oikonomia* – termo que em grego designa a gestão, a administração do *oikos* (casa), e que, a partir da Idade Média, passou a ser traduzido para o latim *dispositio* vai encontrar, na contemporaneidade, um novo

⁵ Agamben arrola como ‘dispositivos’, aqueles destacados nas pesquisas de Foucault -- “as prisões, os manicômios, o Panóptico, as escolas a confissão, as fábricas, as disciplinas, as medidas jurídicas, etc., cuja conexão com o poder é num certo sentido evidente” -- e acrescenta: “a caneta, a escritura, a literatura, a filosofia, a agricultura, o cigarro, a navegação, os computadores, os telefones celulares e (...) a própria linguagem, que é talvez o mais antigo dos dispositivos” (AGAMBEN, 2009, p. 40- 41).

sujeito⁶, um desmembramento do sujeito fragmentado, descentrado, da modernidade, a que ele chama de “Sujeito espectral”. O aludido estudioso declara que a atual fase do capitalismo pode ser entendida como uma “gigantesca acumulação e proliferação de dispositivos”, os quais ocupam todos os aspectos da vida do ser vivente, controlando-o, modelando-o ou governando-o e ressalta que, na origem de todo dispositivo está presente “um desejo demasiadamente humano de felicidade, e a captura e a subjetivação deste desejo, numa esfera separada, constituem a potência do dispositivo”. (Agamben, 2009, p.44)

Agamben utiliza o exemplo da confissão religiosa, na qual ao se negar um sujeito velho, pecador, surge, imediatamente, um novo “eu”, ou seja, haveria neste ato penitencial (um dispositivo), a produção de um novo sujeito, a partir da negação do antigo “eu” arrependido, pecador. Contudo, na atual fase do capitalismo, de extremo e “feroz” desenvolvimento, no qual se vive totalmente engolfado por uma colossal acumulação e proliferação de dispositivos, nunca antes verificada na história da humanidade, afirma Agamben, o mesmo não se dá:

[...] O que define os dispositivos com os quais temos que lidar na atual fase do capitalismo é que estes não agem mais tanto pela produção de um sujeito quanto por meio de processos que podemos chamar de dessubjetivação. Um momento dessubjetivante estava certamente implícito em todo processo de subjetivação, e o Eu penitencial se constituía, havíamos visto, somente por meio da própria negação; mas o que acontece agora é que processos de subjetivação parecem tornar-se reciprocamente indiferentes e não dão lugar à recomposição de um novo sujeito, a não ser de forma larvar e, por assim dizer, espectral. (grifo nosso) (Agamben, 2009, p. 47-48)

Errância, oscilação e desorientação tanto narrativas quanto das próprias figuras das personagens, imersas num permanente fluir desprovido de sentido fixo e determinado, também são aspectos apontados na obra de Noll, pela teórica argentina Florencia Garramuño, em *A Experiência opaca: literatura e desencanto*:

Uma linguagem incontinenti, a proliferação de uma expressão que não parece encontrar limite e se derrama abandonando o fio de contenção de uma trama ou de uma intriga, o vagabundear oscilante da narração – figurado não só nessa língua desatada, mas também nas figuras de personagens e narradores errantes,

⁶ Ao discutir os fenômenos de ‘subjetivação’ e ‘desubjetivação’, Agamben explica: “Chamo sujeito o que resulta da relação e, por assim dizer, do corpo a corpo entre os viventes e os dispositivos” (Agamben, 2009, p. 41).

desorientados, num permanente fluir sem sentido fixo e determinado – falam das comportas quebradas de uma forma que não pode mais conter uma pulsão narrativa que transbordou. (Garramuño, 2012, p. 25)

Garramuño, em seu livro acima referido, menciona análise feita pelo teórico brasileiro Sandro Ornellas na qual destaca a narrativa subjetivante de Noll:

[...] A escritura de João Gilberto Noll engendra uma narração desejanste, uma máquina de produção de sentidos múltiplos que explodem em parágrafos elípticos e sem pontos, encadeando formas significadoras suspensas temporariamente por vírgulas, ou então se insinua em saltos espaço-temporais do narrado, saltos localizados nos signos impressos na página do livro, transformando o, até então, “fora do texto” em dentro (Ornellas apud Garramuño, 2012, p. 25).

2

Errância, fragmentação e espectralidade: aspectos do contemporâneo

Se, em *Mongólia*, o território a ser explorado, reveste-se de exotismo e estranhamento, escapando dos roteiros tradicionalmente turísticos, em *Solidão continental*, os lugares visitados pelo protagonista, esbanjam referências geográficas convencionais, com as quais qualquer turista minimamente informado encontra-se familiarizado no atual estágio da globalização. Daí, os próprios títulos dos romances trazerem tal distinção : Carvalho, interessado no confronto com o outro, desde a cultura radicalmente diferente, até o próprio vizinho ou companheiro de trabalho, que acaba por se revelar fechado, enigmático, hermético, nomeia seu romance ‘Mongólia’, utilizando o nome do país do Oriente a ser visitado; ao passo que, Noll, interessado tão somente na jornada interior de seu protagonista, no seu próprio fluxo de consciência, em suas próprias elucubrações mentais, intitula-o ‘Solidão continental’.

Neste romance de Noll, percebe-se que o périplo do personagem-narrador se dá, aparentemente, por locações bastante precisas e delimitadas, inclusive com cidades, países, bairros e até mesmo logradouros nomeados e conhecidos, mas o seu constante deslocamento, sua renitente errância e atroz desnorreamento, acabam por solapar qualquer referência realista, transformando a sua jornada, numa viagem fantástica, com elipses e saltos absolutamente inverossímeis, conferindo pouquíssima lógica às andanças do protagonista, restando o fantástico como elemento preponderante da narrativa.

A despeito do enorme deslocamento geográfico empreendido pelo narrador-protagonista, que erra por extensões verdadeiramente continentais, a maior e mais profunda jornada se verifica interiormente, numa errância psicológica que desconhece quaisquer fronteiras ou limitações, conferindo à narrativa feições irreais e formas fantásticas, aparentemente descompromissadas com a verossimilhança do que é efetivamente narrado, abolindo os esteios realistas que, em princípio, são timidamente indiciados na narrativa. Sua viagem segue um

ritmo e uma geografia muito próprios, sem a obrigatoriedade de correspondência com o tempo cronologicamente ordenado e o espaço externo, comprovadamente objetivo.

Ao imprimir à narrativa um ritmo alucinante, frenético e, por vezes, delirante, o autor nos apresenta a enorme carência interna e o desassossego que acometem o protagonista, que parece vivenciar um crescendo de angústias, inquietações, que não lhe permitem aquietar-se; estabelecer-se. Voltando à parte inicial do trecho citado na p. 23, lembramos como o narrador- protagonista descreve sua própria situação:

Eu estava à mercê do que quisessem fabricar em volta para satisfazer um pouco o meu tesão perpétuo. Era pouco, eu sei, muito pouco, mas com esses míseros gestos ou olhares, abortados que fossem tão logo jorrasse a água fria de uma lucidez, com esses míseros instantes eu já me dava por satisfeito. [...] – naquela hora eu estava à mercê do mundo e por conta do mundo eu faria o que ele bem quisesse[...] (Noll, 2012, p. 13)

Os acontecimentos se sucedem, na verdade, pululam, enredando-o num frenesi de emoções e sensações difíceis de aquilatar. O protagonista-narrador atravessa cidades e continentes, contudo, essas referências sócio-culturais distintas não logram deixar qualquer marca ou resíduo em sua sensibilidade dilatada; o que importa é o seu próprio espaço interior – sua visão de si, suas emoções e devaneios, seus desejos sempre por realizar: “Sempre me perguntava se as pessoas percebiam em mim um obcecado pelas coisas do sexo ou do amor ou das duas coisas juntas” (ibid.,p.12); os espaços geograficamente identificáveis fornecem tão-somente um evanescido pano-de-fundo para seus deslocamentos infinitos, acenando-lhe com possibilidades de afeto e, conseqüentemente, apaziguamento de suas dores existenciais.

No decorrer da narrativa, fica patente, muitas vezes, a enorme dificuldade do protagonista em estabelecer vínculos e deitar raízes. Mesmo padecendo de um estado de solidão e carência permanentes, toda vez que o acaso lhe acena com uma real oportunidade de estabelecimento afetivo-emocional, o narrador parece rechaçá-lo de forma inconsciente, ficando mesmo feliz e sentindo-se aliviado quando da dissolução do enlace, outrora, promissor. Há, ao mesmo tempo, um

movimento de atração e de repulsa, permeando todos os seus contatos com o outro. Por isso, em várias passagens, vê-se o protagonista declarando a sua situação de solidão atroz, ávido por companhia e afeto, mas para, logo em seguida, deixar antever seu alívio e até mesmo satisfação, permanecendo plenamente resignado com sua “vidinha” cotidiana, sua costumeira solidão, recusando-se a aprisionar-se a qualquer tipo de relacionamento:

O certo é que ela não me aprisionaria como os outros. Eu ainda contaria com uns anos para gozar fora dali. Deixei vinte dólares em sua mão. Depois fechei-a eu mesmo e a apertei suavemente encerrando a cena. (Noll, 2012, p. 46).

Quando entrei o rapaz não estava mais na cama. Nem no quarto. Nem no banheiro. Eu precisava renunciar à hipótese de que ele já se situava sob o meu domínio. Se sumisse talvez fosse o melhor. Que eu voltasse à minha solidão sem me abater. Nela tinha as minhas referências todas ordenadas, eu a abastecia com algumas obsessões, como o pensamento sobre o que eu perderia se viesse a morrer nas próximas horas. (ibid., p. 64).

[...] E qual era a minha condição no momento? Mais só do que nunca, reconhecendo novamente Porto Alegre, sabendo enfim como voltar para casa, mais só do que nunca, repeti, tendo apenas como obrigação acolher o destino do garoto, fosse qual fosse. Alguma coisa me dizia que eu voltaria para casa sem o rapaz e que retomaria o meu apartamento e nele me sentaria na poltrona da sala para pensar no que fazer: se retornaria ao curso de português e de vez ao meu velho lar e à minha rotina[...] (ibid., p. 75).

Daí, o protagonista, mesmo nomeando os lugares que atravessa, parece o fazer tão somente com o intuito de conferir algum lastro de realidade ou mesmo de concretude ao seu relato, que leva o leitor a uma condição de perplexidade e total desconfiança; pois, em um dado momento, o narrador encontra-se num quarto de hotel em Chicago, de costas para um Lago Michigan congelado, noutro, após debruçar-se e mergulhar numa privada, reaparece em uma piscina azul, num recanto típico de Miami, Florida, para logo depois embarcar, num avião, para Madison e assim por diante, como em “um *continuum* de peripécias despidas de rota” (Noll, 2012, p.20).

Destarte, os espaços geográficos identificáveis em *Solidão continental* só se prestam a reforçar a ideia do não-pertencimento, o não-enraizamento e o não-compartilhamento do narrador-protagonista com o lugar, assemelhando-se a fotogramas justapostos, que, numa sequência sobremaneira veloz, apresenta o

personagem flanando, errando, ignorando, inclusive, os limites da realidade objetiva, empírica.

Este narrador-protagonista, inominado, abusa das imagens “clicherizadas”, provenientes do universo da propaganda e do cinema, evidenciando a imprecisão da passagem do tempo e ferindo a verossimilhança do relato.

Esse destaque dado às imagens visuais empregadas amiúde durante o relato da trajetória do protagonista pode aproximar a técnica literária da construção cinematográfica que é um recurso deveras frequente na obra do aludido autor .

Assim, essas quebras narrativas, passagens abruptas na trama, cortes radicais – características desviantes do romance dito convencional -- acabam por privilegiar, em sua estrutura, os signos da instabilidade, da errância e do efêmero: “De fato, tão radical foi o corte dessa cena para a seguinte que acho impensável que elas tenham se concatenado em sequências contíguas”. (NOLL, 2012, p. 87). Em outra passagem, o narrador-protagonista, ele próprio se compara a um personagem de um filme: “Desci a encosta em direção ao rio. Veio-me à cabeça a minha imagem como a do personagem de um filme em meio à natureza, captado por uma câmera em sobrevoo”. (ibid., p.65). Mais adiante, o narrador, novamente, evoca um aspecto cinematográfico ao dizer: “Frederico me olhava como alguém *em close* (grifo nosso), eu só via a sua face que de início achei corada[...]” (ibid.,p. 91). Em outra ocasião, o protagonista, mais uma vez, emprega um termo indicativo da cena cinematográfica: “[...] carnudos ambos, exemplares como em uma sequência em cores em *CinemaScope* (grifo nosso), ambos imensos, bem próximos, a me chamar de amor essa palavra estonteante aqui no ouvido[...]”.(ibid.,p.55).

O espaço, em função do tratamento dado neste romance, apresenta-se como um eficiente veículo, ou melhor, um solo propício para um “eu em permanente trânsito”, que, pressionado por uma enorme carência afetiva e um avassalador vazio existencial, põe-se num deslocamento contínuo, ininterrupto, entretanto, não logra estabelecer quaisquer vínculos afetivo-emocionais com os lugares pelos quais cruza.

Tem-se, neste caso, um espaço que não é previamente dado ao leitor conhecer; ele desponta somente quando se dá a ação do protagonista, e vai se desdobrando, quase que numa sequência infinita, como se o espaço, inversamente, acompanhasse as deambulações frenéticas do narrador e não o contrário:

Abri a porta sem olhar para trás. Um galo cantava. Um esboço de luz numa réstia do horizonte carregado da Cidade do México. Alvorecia. Precisava correr para o aeroporto. Faltava pouco para o avião decolar para o Brasil. O jardineiro do museu passava um pano úmido na laje sobre as cinzas de Trotski e sua companheira. Não me olhou quando passei. A porta do museu trancada. [...] Um táxi providencial passava. Chamei, Ele parou. [...] Corria pelo aeroporto atrás do balcão da companhia aérea. Peguei um novo cartão de embarque. Entrei no avião com uma profusão de coisas na cabeça. Bill, Tom, Mira, o que me sobrara de tudo aquilo? Eu tinha conseguido em minha vida uma certa tranquilidade e nada deveria me abalar. (ibid., p. 46-47)

Subindo a escada para sair da água não tive dúvida: estava em algum lugar tipo Miami. (ibid., p. 23).

Diversamente do espaço descrito longa e pormenorizadamente, típico dos romances realistas do século XIX, em Noll, não há qualquer preocupação ou mesmo uma longa pausa antecedendo a ação para se proceder a um inventário sócio-espacial, o que permite inserir o aludido autor numa abordagem contemporânea, no que concerne aos elementos da narrativa, sobretudo, à compressão tempo- espaço, os quais não mais se dobram à ortodoxia canônica, i. é, as técnicas usuais nos romances realistas do século XIX.

Tem-se, desta forma, uma narrativa em que o autor, deliberadamente, coloca seu narrador -- protagonista errante, num tempo veloz, em espaços diversos de difícil assimilação, tais como: hotéis, rodovias, escolas, bares, hospitais, residências, universidades, etc, todos transformados em signos denotativos do deslocamento, do trânsito, da errância e da impossibilidade mesma de estabelecimento em um único lugar, da incapacidade de criação de vínculos ou raízes com pessoas ou lugares. Tudo na tessitura desta narrativa – espaço, narrador, tempo -- corrobora o signo da carência, da errância e da instabilidade interior da personagem. Portanto, tem-se a caracterização de um “eu” que, por estar perenemente em trânsito e por situar-se em diversos espaços num curto lapso de tempo, reveste-se de uma aura espectral, ao não ocupar efetivamente

lugar algum. Essa espectralidade, esse apagamento identitário do protagonista, é indiciada na seguinte passagem:

[...] já que eu não tinha base para sustentar um pensamento depois do outro, salvo o de lhe pedir que me desse uma luz sobre possibilidades numéricas do meu endereço, número do prédio e o do apartamento, para que eu não saísse do pronto-socorro como um impostor completo[...] o que ele fazia ali com roupa de enfermeiro, poucas coisas me interessavam, talvez só me interessasse mesmo era a figura de Frederico que eu voltava a captar agora muito distante, muito mesmo, a ponto de eu pensar em fazer qualquer coisa para me reaproximar de seu espectro. (ibid., p. 90)

Afinal, o périplo a que se lança o protagonista carrega em si os índices do deslocamento, da errância, da busca por algo impreciso e indefinível. Portador de um vazio existencial verdadeiramente vultoso, o narrador é aquele que saiu, sem bem saber o porquê e salta, perambula, erra, vagueia, sempre tendo o itinerário ditado pelas circunstâncias do acaso com as quais esbarra na sua caminhada, sempre vivenciando o limiar da morte. Todo o percurso que o personagem faz é pontuado e direcionado ao acaso, que se constitui como elemento de crucial importância e propiciador de toda a trama. O protagonista já é posto em movimento pelo próprio acaso, empreendendo uma viagem aparentemente circunstancial, desprovida de uma motivação pré-determinada.

Já em *Mongólia*, diferentemente, o narrador-organizador não parte do acaso para deflagrar toda a trama narrativa, mas, sim, principia por construir sólidas referências sociais, temporais e espaciais, nomeando os lugares por onde as personagens passam, assinalando datas e lapsos de tempo e indicando as profissões e ocupações de cada um.

No acima referido romance, o acaso vai se apresentando no decorrer da missão, na qual todas as certezas, referências e objetivos pré-determinados, por mais racionais e realistas que sejam, acabam por se revelar fluidos, implausíveis e inatingíveis, desorientando, sobremaneira, seus partícipes: “Resolvo esperar que os acontecimentos tomem o seu próprio rumo, sem a minha interferência. Não tenho escolha. Tenho que me acostumar com o ritmo das coisas[...]” (Carvalho, 2003, p. 119).

A eleição de um espaço geográfico-cultural absolutamente diferente do que é familiar, destino turístico exótico até mesmo para os viajantes mais desbravadores, parece apontar para o interesse sobre a alteridade, o estrangeiro, o “de fora”, possibilitando, por meio do deslocamento, que os sujeitos-viajantes reflitam a respeito de si próprios e, principalmente, a respeito do outro. Daí que, nesta obra, o pensamento e os sentimentos dos protagonistas revelam-se quase impossíveis de se captar; suas perplexidades, angústias e contrariedades se apresentam ao narrador – tanto no caso do narrador principal (que usa a 3ª pessoa), quanto dos protagonistas-narradores-secundários (diaristas) -- por sua desorientação no trato com o próximo e com o Outro/estrangeiro, por sua impossibilidade de adaptar-se ao local onde se encontram, pela exteriorização de seus conflitos, que muitas vezes irrompem desabridamente ou na iminência de desfechos trágicos, como se verifica na passagem em que o Ocidental e o seu guia, Purevbaatar, são surpreendidos pela presença quase afrontosa de quatro sujeitos mongóis, o que suscita no estrangeiro-viajante uma intensa sensação de pânico:

[...] um carro desponta lá longe, na margem leste, e vem na nossa direção. Pára a vinte metros das nossas barracas. São quatro sujeitos de Altai. Vêm nos ver. Contam uma história furada.[...] E, por incrível que pareça, resolvem se banhar no lago bem na frente das nossas barracas. A água está gélida. São uns sujeitos estranhos. Purevbaatar diz que conhece um deles.[...] Se se conhecem, por que não se cumprimentam? Como não entendo os códigos locais, começo a ficar apreensivo. Eles pulam, brincam, falam alto e arrotam na água bem diante de nós. Parece provocação. Saem da água tiritando, se enrolam em toalhas, ligam o rádio do carro e começam a cantar e a beber. E eu, a me irritar. Estão bêbados. [...] Tento me convencer de que o intruso é gentil, mas a diferença cultural cria uma tensão permanente. Na incompreensão, só me resta escolher entre o paternalismo e o medo. Começo a entrar em pânico. Continuo escrevendo para disfarçar[...] É uma noite tensa. Fico alerta, pronto para fugir se os faróis se aproximarem de novo. Mas para onde? (Carvalho, 2003, p. 140-141)

O trecho acima parece reforçar o choque cultural e as barreiras quase intransponíveis que se estabelecem entre o Ocidental e o Outro/estrangeiro; o convívio entre os narradores (ocidentais) e os habitantes locais (mongóis) quase sempre favorece o desajuste, o estranhamento e desconfiança: “O estranhamento aparece como elemento desestabilizador e quase insuperável nas experiências com o *outro*”, que apresenta um “caráter inapreensível como uma totalidade [...]”.

(Daflon, in Chiarelli, Dealtry & Vidal, 2013, p. 35)⁷. O Ocidental mal consegue disfarçar a irritação e o mal-estar que o “Outro” lhe causa, tornando a viagem empreendida num misto de frustração, desconforto e resignação, configurando um impasse de difícil solução, como no excerto a seguir, emblemático da situação conflituosa que se estabeleceu:

[...] Estou nas mãos de Purevbaatar. Dependo dele para tudo e não confio no que diz ou traduz. [...] Resolvo esperar que os acontecimentos tomem o seu próprio rumo, sem a minha interferência. Não tenho escolha. Tenho que me acostumar com o ritmo das coisas – não adianta querer ir direto ao assunto ou confrontar Purevbaatar. Reagiu ofendido nas poucas vezes em que o pus contra a parede. É impossível saber se estou sendo enganado ou não. E, como se não bastasse, tenho que me acostumar com a falta de banho. É apenas o primeiro dia de viagem, e já estou imundo, coberto de poeira, e pelo jeito não há a menor perspectiva de me lavar. (ibid., p. 119)

Bastante exemplar do sentimento de estranhamento e de impossibilidade de apreensão de uma realidade tão distante e mesmo hostil, numa experiência intensa de um tempo e num espaço beirando o irreal – experiência que se nega até mesmo a ser captada pelas lentes da máquina fotográfica -- é a passagem na qual o fotógrafo/ desaparecido afirma: “A paisagem não se entrega. O que você vê não se fotografa.” (ibid., p. 148) “[...] São álamos. Aqui qualquer árvore parece inverossímil” (ibid., p. 82-83). “[...] O pôr-do-sol deixa tudo alaranjado. A paisagem é lunar. [...] é como se o estivesse procurando no planeta errado.” (ibid., p.126). Talvez reforce que aquilo que se vê, efetivamente, não se permite fotografar, pois resiste duramente à sua apreensão e fixação, restando apenas o consolo da memória e imaginação como únicos instrumentos possíveis e confiáveis de registro e, portanto, revelando uma construção absolutamente subjetiva e individual.

Mas, paradoxalmente, o guia mongol Ganbold, dirige-se ao Ocidental, em tom conciliador, mas sutilmente irônico, fazendo uso de um clichê, que afirma exatamente o oposto -- “A Mongólia é o país da fotografia.” (ibid., p. 42) – pretendendo, com tal assertiva, desfazer a imagem enigmática e indecifrável de

⁷ Este comentário crítico de Claudete Daflon, no ensaio já mencionado, “Espiraís: a escrita de Bernardo Carvalho”, refere-se ao romance *Nove noites* mas ajuda a compreender a escrita desse autor em outros momentos, como é o caso aqui.

seu país e propagando as belezas e, conseqüentemente, a fotogenia daquele território notoriamente hostil e inóspito, de difícil, senão impossível, assimilação.

Percebe-se que esse “outro” se recusa à apreensão, mostra-se refratário à exposição de sua subjetividade, revelando-se sempre enigmático, de “maneira indireta” (ibid., p.49), “tortuosa” (ibid., p.84), o que, assim como a paisagem que não se entrega à fotografia, parece indiciar um componente quase que espectral, vazio, fugidio, assemelhando-se a uma figura desprovida de materialidade corpórea.

Em certo sentido, verifica-se, outrossim, na personagem do fotógrafo/ desaparecido (“desajustado”), essa mesma espectralidade, apontada no decorrer da trama, pela incerteza crescente acerca de sua sobrevivência em terras mongóis. Na verdade, toda a expedição realizada, parece se encaminhar para um desfecho desfavorável, para não dizer trágico, uma vez que, com o avançar do percurso, parece quase evidente que o que efetivamente está-se perseguindo é um indivíduo que não mais vive, tendo-se tornado uma figura espectral, que só poderia ser reconstituída pela imaginação do Ocidental e pela memória dos guias que com ele cruzaram todo o território daquele país:

[...] Vejo de relance um homem que entra por uma porta lateral. E por um instante tenho a impressão de reconhecê-lo. Tento segui-lo[...] Corro até o hotel atrás de Purevbaatar. Convenço-o a ir comigo até o teatro. Mas agora a porta está trancada, e por mais que batamos, já não há ninguém para abri-la. Purevbaatar pergunta se tenho certeza de que o vi. Como posso ter certeza se nem o conheço?” (ibid., p. 152).

O mesmo componente espectral parece perdurar na descrição atribuída ao fotógrafo quando este reaparece, vivo e aparentemente perdido de si mesmo e completamente alheado do seu entorno, como um fantasma: “Todos os olhos estão voltados para fora, e quando me viro, também vejo o seu *vulto* (grifo nosso) na soleira da porta. É uma sensação estranha” (ibid., p.176) e continua, mais adiante: “ O rapaz está ao meu lado, com os olhos perdidos no horizonte.[...] Segundo Kuidabergen, não falou nem uma palavra, em nenhuma língua, desde que voltou a si.”(ibid., p. 178). [...] Vamos para o hotel [...]. Não consigo mais me separar dele. Está sob minha responsabilidade. Empresto-lhe minhas roupas. Continua sem dizer uma palavra.” (ibid., p. 179). O próprio Ocidental, partícipe do reencontro

com o fotógrafo – seu meio-irmão --, acaba por se ver refletido no outro, numa sensação de espelhamento e de projeção, que, de certa forma, também contribui para conferir-lhe, a ele próprio, uma aura fantasmática:

Estou há dias sem me ver, há dias sem me olhar no espelho e, de repente, é como se eu me visse sujo, magro, barbado, com o cabelo comprido, esfarrapado. Sou eu na porta fora de mim. É o meu rosto em outro corpo, que se assusta ao nos ver. (ibid., p. 176)

Mesmo antes de sua reaparição, o registro que o Ocidental faz do fotógrafo apresenta características espectrais, mencionando-o como alguém que jamais havia estado realmente naquele território, comparando-o a um espírito ou uma figura imaginária, que apenas poderia ser conhecida através de um diário, da palavra escrita legada, que teria o condão de revelar-lhe a sua verdadeira identidade, análoga à epifania dos livros sagrados: “Ele não deixou rastros. É como se não tivesse passado por ali. Nunca mais se ouviu falar dele. Deixou o diário. [...] É uma longa história. [...]” (ibid., p. 62).

Cabe salientar que, mesmo o Ocidental, personagem-narrador que protagoniza o maior número de episódios, encontra-se em uma posição profundamente distanciada, estando longe de seguir uma trajetória pautada por propósitos estritamente positivos. Daí decorre o caráter fantasmático, mesmo espectral de sua atividade/missão, marcada, sobretudo, pela resistência aos estímulos da cultura estrangeira, negando-se a se inserir naquele ambiente inóspito; assim se desincumbe de forma constrangida e relutante de sua designada missão e assume, por vezes, uma postura apartada da realidade circundante.

Ainda importante assinalar que, mesmo empenhado em encontrar o fotógrafo/desaparecido, o Ocidental segue descrendo inteiramente do êxito da busca empreendida e permanece desconfiado de todas as decisões tomadas pelo guia, a quem acaba por questionar quase que a totalidade dos passos refeitos na jornada, acreditando que o itinerário e as atitudes assumidas pelo guia, Purevbaatar, têm tão somente por fito o interesse por ganhos pecuniários, estes que, estariam implicitamente por ele justificados, dada a extensão e duração da viagem.

Outro importante aspecto, digno de menção, é o fato de que, mesmo com o resgate efetivo, coroando de êxito a missão, o mesmo não é acompanhado de nenhum gesto ou indício de satisfação, tampouco de reconhecimento das intenções sérias do guia e dos demais mongóis envolvidos na busca do desaparecido. O Ocidental parece simplesmente ignorar todo o trabalho de equipe executado nesta operação de resgate, como que ratificando e perpetuando toda a carga de preconceito e desconfiança acerca do “outro/estrangeiro” que por ser considerado tosco, limitado e inferior não poderia, de forma alguma, ser responsável pelo desfecho exitoso da expedição. O sucesso da missão parece não impactar o Ocidental, muito menos o faz relevar ou suavizar as diferenças e impasses estabelecidos com o “outro/estrangeiro”. A sua percepção da alteridade permanece intocada ao fim da jornada, muito provavelmente, o Ocidental tenha logrado reforçar sua própria identidade em oposição ao do estrangeiro, que a seus olhos ainda permaneceria portador de uma limitação e obtusidade quase congênitas.

Mais uma vez, nos deparamos com a dificuldade ou mesmo impossibilidade de se narrar o Outro, que se revela como um espelho/ duplo do “eu”, na medida em que esse Outro só se dá a enxergar através do próprio olhar, responsável pelo delineamento de todas as feições, quer físicas, quer psicológicas e, conseqüentemente, revelando-se parcial e equivocado, uma vez impossibilitado o acesso à totalidade e concretude do outro. Dificuldade essa, acentuada, neste romance, pela própria estratégia narrativa, que faz com que o outro só seja construído, ou melhor, reconstituído, por mediações, por espelhamentos, utilizando-se sempre a leitura dos diários e relatos remanescentes de outros.

Cabe, portanto, ao narrador-organizador a montagem de um quebra-cabeça de impossível resolução, na medida em que, ao que se tem acesso, são tão-somente fragmentos, partes, relatos, narrativas, que, de forma alguma, preenchem e se encaixam à perfeição num espaço/tabuleiro previamente disposto.

Em *Mongólia*, apesar da escolha do realismo como estratégia narrativa, toda a objetividade obrigatória, neste tratamento narrativo, não se confirma, uma vez que toda a narrativa aqui se faz por mediação, através da leitura de diários, nos quais esse “eu” é sempre apresentado como um “outro” que se escreve, que já é

visto como o resíduo ou remanescente de uma dada escritura. O que há, neste romance, é a construção deliberada de um duplo, um espelhamento, uma projeção, que torna evidente a problematização do sujeito, restando patente a minimização da personalidade individual, na medida em que aquele que sai em busca do “desaparecido”/ “desajustado”, que, por seu turno, não possui um nome, é o (qualquer) “Occidental”, que acaba por se revelar irmão/ espelho / duplo do fotógrafo “desaparecido”.

O “eu”, neste caso, nunca se mostra de maneira direta, plena ou organizada; ele sempre é entrevisto no resíduo, no fragmento, porquanto o diário recompõe fragmentaria e insatisfatoriamente o sujeito que o escreveu. O diário, desta forma, é o único elemento palpável, concreto e que parece atestar a realidade, mesmo que de modo incipiente, da viagem realizada:

(...) Queria por que queria dar meia-volta e refazer todo o caminho que já tínhamos feito. Achava que a gente tinha passado, sem perceber, pelo lugar que ele procurava. Estava obcecado por um lugar, mas não sabia onde ficava. Queria fotografar aquela paisagem de qualquer jeito. Partiu sozinho, a cavalo. E desapareceu. (...) Ele não deixou rastros. É como se não tivesse passado por ali. Nunca mais se ouviu falar dele. Deixou o diário. Até onde eu sei, deve estar tudo aí. (ibid., p. 62)

A arquitetura narrativa de *Mongólia*, toda construída através de fragmentos, mediações, duplicações, projeções e divisão de instâncias narrativas, logra reforçar, de forma contundente, a problematização da questão das identidades e da interação entre texto-leitor, colocando sob suspeita aquela noção totalizante presente nos arquétipos tradicionalmente empregados nos gêneros narrativos convencionais.

Como bem salienta a crítica Claudete Daflon, em seu artigo “Espiraís: a escrita de Bernardo Carvalho”, a ausência e incompletude estão no cerne de toda criação ficcional:

[...] pode-se refletir como a ficcionalização participa dessa construção e aponta para a complexidade da leitura de um texto construído sobre o outro, uma vez que essas camadas de histórias estão dadas em experiências de escrita que tencionam as fronteiras entre ficção e realidade. [...] Desse modo, a escrita põe em cena o embate da subjetividade que se constrói por fragmentos. A sua parcialidade vem diretamente associada à ausência de explicações, às muitas frestas que se

acumulam na percepção de si mesmo e do mundo. Precisamente essa incompletude está no jogo da criação ficcional. (Daflon in Chiarelli, Dealtry & Vidal, 2013, p. 43)

O que se verifica, na narrativa, ora em foco, são lacunas, hiatos, silêncios que propiciam e demandam a ficcionalização por parte do narrador e, por consequência, do próprio leitor que acaba por atestar que nada é totalmente verdadeiro, fechado e perfeitamente acabado, a começar pela própria narrativa embaralhada, que só pode ser atravessada com certo esforço e redobrada atenção.

Ainda de acordo com o entendimento de Daflon acerca do exercício ficcional, tem-se que: “entrar no mundo alheio é possível apenas como movimento especular que termina por demonstrar que o inapreensível, no final das contas, é esse *eu* que se fragmenta.” (ibid.,p. 48)

A fragmentação desponta como elemento fulcral nas narrativas dos dois romances analisados, mas com tratamentos distintos.

Em *Solidão continental*, tem-se uma construção narrativa composta por uma sucessão de episódios que não mantêm relação de causa e efeito uns com os outros, guardando autonomia e indicando que sua ordem é aleatória, circunstancial, conduzida pela fortuna. Os eventos protagonizados pelo narrador parecem seguir o próprio fluxo de consciência de si próprio, sendo os mesmos deflagrados por estados de espírito inquietos, insatisfeitos e ansiosos, tendentes à perseguição de desejos e sensações sempre diferidos.

A agitação mental que se apodera do protagonista narrador evidencia toda a carga de instabilidade, insegurança e inexorabilidade face ao futuro e que fica registrada em várias passagens do texto, as quais não se distingue se são realidade ou delírio da personagem:

[...] levanto, vou à gaveta tomo sete, oito comprimidos, faço isso por noites seguidas, sofro mais uma vez uma grave intoxicação, vivo enjoado, não me alimento, perco quilos, teimosamente tremem minhas mãos, vai-se a memória, confusão mental é como os médicos chamam esse estado, acho que é mais que isso, embora não tenha a exata dimensão da coisa que talvez só eu perceba, perco a direção, saio para ir a algum lugar e dou em outro[...] me atiram num porta-malas, me fecham aqui dentro, cobrinhas negras se retorcem no meu âmbito ocular, são várias, mil, é uma invasão réptil dentro do porta-malas.[...] (Noll, 2012, p. 85)

No entanto, apesar das passagens narradas apresentarem-se de modo aleatório, fortuito e até mesmo atabalhado, elas são todas relatadas pelo mesmo narrador – que é o protagonista –, utilizando o mesmo estilo e guardando o mesmo ritmo. Esses episódios parecem ditados pelo próprio fluxo de consciência do narrador, em primeira pessoa, em tom confessional, fazendo da narrativa um mosaico de rico repertório vocabular, um verdadeiro jorro de palavras, imagens e sensações; “ a frase sai aos borbotões”, como muito bem apontou o crítico Silviano Santiago, em um de seus textos críticos precoces acerca da obra de Noll (Santiago apud Garramuño, 2012, p. 25), fluindo permanentemente, sem qualquer baliza determinada, apontando para sentidos múltiplos e variados, desprovido de um centro nuclear.

Já o crítico Gabriel Giorgi, em seu ensaio *Em direção ao animal: João Gilberto Noll, escrita e bios*, destaca uma subjetividade peculiar, performativa presente na obra de Noll, na qual a corporalidade desempenha função importante:

[...] sua escrita pensa, como já tem apontado a crítica, o estatuto da subjetividade – são textos que põem em cena uma subjetividade performativa, flutuante, móvel, no limite da autoficção – e, ao mesmo tempo, interroga os avatares de uma corporalidade tornada matéria narrativa: suas ficções narram estados de corpos em que as alternativas do relato passam sempre por uma materialidade orgânica que as realiza e as potencializa. Como se sua escrita trabalhasse tanto a extenuação do eu – em um universo ficcional pós- subjetivo – como uma crítica do corpo, abrindo espaço a percursos de sensações e intensidades orgânicas irredutíveis a um corpo e a um organismo próprio.” (Giorgi in Chiarelli, Dealtry & Vidal, 2013, p.123-124).

Em *Mongólia*, onde os episódios são narrados e relacionados coerentemente, uns determinando os que lhes seguem, conferindo-lhes uma feição plenamente verossímil, a escrita, no entanto, se dá fragmentariamente, pois as cenas narradas, na verdade, não foram registradas pelo mesmo narrador e tampouco guardam equivalência de opiniões e pontos de vista. Como o narrador primeiro não participou das viagens tematizadas, seu relato só se torna possível pela organização e articulação da escrita de outrem – fragmentos dos diários dos narradores- viajantes, sendo que cada diário resguarda suas próprias marcas escriturais.

Na verdade, o percurso das duas viagens empreendidas pelos dois diaristas só pôde ser feito através da montagem de um intrincado quebra-cabeça diarístico: primeiramente, o Ocidental lê e relê os dois diários do desaparecido/desajustado e, posteriormente, o narrador do romance acaba por escrever um relato a partir da combinação dos três diários. Desta forma, tem-se que o único instrumental disponível, concreto e possibilitador de desvendamento de uma realidade desconhecida e não vivenciada é a trilha feita/ refeita das palavras.

Poder-se-ia afirmar que os diários legados ao narrador- organizador equiparam-se à própria geografia da Mongólia, mais especificamente às estradas da Mongólia, que devem ser decifradas e repisadas, como vemos a seguir:

As estradas da Mongólia na realidade são pistas que o motorista tem que decifrar entre dezenas de outras, são marcas de pneus em campos de pedras, desertos e estepes. Marcas deixadas por pneus que, de tanto incidirem sobre o mesmo caminho, acabam criando uma pista. (Carvalho, 2003, p. 137).

E o papel deste narrador, incumbido de reconstituir a saga dos dois viajantes, comparado àquele do bom motorista: “O bom motorista é aquele que sabe achar a sua pista no deserto. A boa pista” (ibid., p. 138).

Numa passagem um pouco mais adiante, na mesma página acima referida, mais uma vez, alude-se à relevância da decifração de outro trecho do diário, por parte do Ocidental: “Se àquela altura ele já tivesse decifrado outro trecho do diário do desaparecido, é possível que, sob influência da leitura, também passasse a ver as coisas sob outra ótica.” (ibid., p. 138).

A contemporaneidade, deste romance, ora analisado, revela-se, dentre outros aspectos, pela substituição de um foco único da narrativa, elegendo micronarrativas que se entrecruzam, se bifurcam, se justapõem, através da construção de múltiplas trilhas ou instâncias narrativas, o que, deliberadamente, torna a leitura do texto “não- mecânica”, requerendo, também por parte do leitor interessado e medianamente instruído, a reconstituição da trama que foi minuciosamente arquitetada.

Outro aspecto que parece imprimir certa contemporaneidade a esta narrativa, é o fato de a mesma primar pelo esbatimento sutil e gradual dos gêneros narrativos convencionais, mesmo empregando referências realistas, como a própria viagem empreendida, por lugares e culturas comprovadamente reais, e utilizando como molde um gênero assaz popular – o policial/ detetivesco. O autor logra, no decorrer do relato do narrador-organizador e dos diaristas, “deseroicizar” o papel do “detetive” clássico, retirando-lhe os valores racionalistas e positivistas, desguarnecendo-o de suas certezas e referências mais arraigadas, afastando-o da “Verdade” única, absoluta e totalizante.

Esse apagamento gradativo do “heroísmo” inicialmente atribuído à personagem incumbida do desvendamento do enigma – o Ocidental --, revela-se com o prosseguimento da viagem, culminando com a total desorientação, descontrole e perda dos rumos da expedição, tornando-o presa do guia e dos nativos: “O Ocidental não cansava de se perguntar, em silêncio, como tinha se metido naquela enrascada. Estava fora de si, mas não podia estourar. Estava nas mãos do motorista e do guia.” (Carvalho, 2003, p. 135) “[...] Tenho a sensação de estar me perdendo a cada passo[...].” (ibid., p. 147-148).

Verifica-se que o sujeito, na contemporaneidade, passa a ser, concomitantemente, aquele que investiga e aquilo que é objeto de investigação e, como desdobramento disso, não mais subsiste a ilusão de se alcançar a verdade definitiva ou o sentido último da existência.

Destarte, percebe-se que tanto o Oriental quanto o Ocidental constituem-se em objeto de estudo e de observação, devido ao fato de que ambos são incapazes de se identificar mutuamente, de se reconhecer reciprocamente, resultando numa atitude de extrema curiosidade e perplexidade face ao estrangeiro/exótico. Logo, tanto o Ocidental quanto o nativo mongol não escapam da bisbilhotice alheia, ambos os elementos sentindo-se como vítimas de olhares indesejados e inoportunos, apesar da certa compensação financeira legada ao oriental advinda de tal exposição:

[...] onde há até uma família que fatura em cima dos eventuais turistas, posando como modelo de exotismo para não decepcionar a expectativa dos olhares ocidentais [...] Somos solenemente ignorados. Devem estar cheios dos estrangeiros curiosos que vêm vê-los como se fossem animais em vias de extinção (ibid., p.43).

Já o Ocidental constata com indisfarçado assombro e irritação o fato de ele próprio ser observado como um ser dotado de total exotismo e estranheza pelos orientais, ao ser levado a uma iurta (residência nômade) pelo guia Purevbaatar:

[...] Os primos não acreditavam no que viam. Não o esperavam. E ainda por cima com um estrangeiro: Nunca viram um ocidental na vida. Perguntam a Purevbaatar se sou russo. É a referência mais próxima que têm de um ocidental. Não sabem onde fica nem o que é o Brasil. (ibid., p. 119).

Mais adiante, novamente, o Ocidental se flagra no olhar curioso e invasivo do “outro”:

[...] Assim que descemos do carro, quatro crianças vêm correndo ver o estrangeiro. São os filhos de Mono, o encarregado da agência do correio. Também nunca viram um ocidental antes. Olham para mim como se eu fosse um fenômeno da natureza. Riem e se escondem[...]. (ibid., p. 122).

Esse sujeito contemporâneo, destituído de sua centralidade e essência e tendo perdido a primazia, o papel primordial defendido por Sócrates, Platão e Aristóteles, vê-se colocado em xeque, assim como vários outros paradigmas até então aceitos como universais.

Tal deslocamento e redimensionamento do Sujeito foi muito apropriadamente destacado pela teórica Eneida Maria de Souza, em seu ensaio “Sujeito e identidade cultural”, de 1991. Neste trabalho, Souza assinala a “desconstrução do sujeito filosófico”, ou seja, do sujeito cartesiano, tradicional, centrado, essencialista, empreendida por autores como Deleuze, Bourdieu, Foucault e Althusser, que, na esteira de pensadores como Marx, Freud e Heidegger, de certa forma, teriam deflagrado uma série de questionamentos e instaurado vários postulados acerca do “tema do fim da filosofia”, “o paradigma da genealogia”, “a dissolução da ideia de verdade” e a “historicização das categorias e a relativização da referência ao universal”. (Souza, 1991, p. 35)

A referida pesquisadora prossegue, afirmando que os questionamentos e postulados instaurados pelos pós-estruturalistas, foram responsáveis e contribuíram, de maneira contundente, para o solapamento de vários alicerces

sobre os quais assentavam a Filosofia tradicional, ao propugnarem a “desconstrução do cogito racional”, a “morte do Sujeito” e o “apagamento da origem”. (Ferry & Renaut apud Souza, 1991, p.35).

O sujeito, nesta nova configuração, delineada a partir da modernidade, apresenta-se, como bem analisa Souza:

[...] assim mal instalado, despe-se das roupas metafísicas do sujeito cartesiano (e filosófico) e se dissolve na superfície chapada da linguagem, na qual toda e qualquer noção de fundamento e princípio torna-se vazia. Efeito de discurso e da “máquina desejante” do sistema (nas palavras de Deleuze e Guattari, no *Anti-Édipo*), esse sujeito se manifesta como diferença e alteridade, e se posiciona como ator, na cena enunciativa do discurso social e político. (Souza, 1991, p. 36).

[...] O caráter fragmentário e efêmero dos “tempos modernos”, o crescimento desordenado das cidades, onde se vive sob a ilusão do novo e da máquina, a velocidade superando as distâncias e o tempo se especializando, permitem a inserção desse sujeito-persona na paisagem como peça de uma memória desértica e labiríntica. (ibid., p. 37-38).

No caso do romance *Solidão continental*, além da já citada aura espectral do narrador-protagonista, várias passagens registram a espectralidade, principalmente no que concerne às outras personagens e as situações que as acometem. Essas figuras aparecem na narrativa, de maneira deveras fugaz, abrupta, como verdadeiras aparições ou delírios, que em muito se assemelham a verdadeiros fantasmas. Toda a narrativa parece contaminada pelo elemento fantástico, conduzida pelos devaneios e alucinações do narrador-protagonista.

A espectralidade já se anuncia, inequívoca, na figura da primeira personagem com a qual o protagonista se encontra no quarto de hotel em Chicago, inaugurando a aura fantasmática que vai perpassar toda a narrativa:

A sua nudez parecia uma condição definitiva, a minha impressão era de que ele não fazia vida social, não andava pelas ruas e habitava uma espécie de UTI etérea, em algum lugar onde nem mesmo uma fantasia tresloucada ousava imaginar. (Noll, 2012, p. 22).

Outra situação emblemática desta espectralidade, desponta quando a personagem Frederico, ou melhor, o seu espectro, reaparece para o narrador:

[...] e o que ele fazia ali com roupa de enfermeiro, poucas coisas me interessavam, talvez só me interessasse mesmo era a figura de Frederico que eu voltava a captar agora muito distante, muito mesmo, a ponto de eu pensar em fazer qualquer coisa para me reaproximar de seu espectro. (ibid., p.90).

Ainda revelador de uma atmosfera espectral, em mais uma passagem em que o narrador se defronta com a figura de Frederico, conferindo a este um aspecto fantasmático, de um ser não mais vivente:

[...] eu só via a sua face que de início achei corada, em nada lembrando a última vez que o tinha visto, com o aspecto de cadáver, então eu disse eu vou, sim, me espera. Ao terminar de dizer me espera, me veio uma tal certeza de que eu estava diante de uma estátua e não de uma carne fresca de alguém com a idade dele, que para quebrar aquela visão hierática eu precisei soltar umas palavras que para mim na hora soaram realistas: vamos jogar, você de lá eu daqui, sim, vamos lá? O que parecia um toque realista virou de súbito aos meus ouvidos demencial. (ibid., p. 91)⁸.

Mais adiante, prossegue a narrativa, nos seguintes termos, reforçando ainda mais o tom fantasmático, ao evocar uma vida após a morte, sugerida pelo emprego da expressão “companhia para sempre” e do vocábulo “amém”:

Ao tirar a camisa e jogá-la na relva vi suas manchas de sangue: notei que o sangue já não detinha o frescor da matéria minha que eu gostaria de carregar, pois coagulava-se em crostas, e derivei então meu pensamento para onde eu poderia lavá-la, porque o meu reino doravante seria o mesmo do garoto, imune às vicissitudes da minha idade, uma ordem agora saltitante, febril qual esse mergulho que me levava às águas de sua companhia para sempre, amém (grifo nosso). (ibid., p.92).

Ainda no tocante à espectralidade indiciada em ambos os romances, ora analisados, é pertinente apontar que, diversamente do narrador-protagonista de *Solidão continental* – centro da trama em desenvolvimento, envolvido, até o último momento, com aqueles que cruzam seu caminho, acenando-lhe com um misto de acolhimento e pertencimento --, o narrador-organizador (o diplomata aposentado) do entrecho de *Mongólia* não participa de nenhum episódio narrado, observa-os sempre à distância, com reservas e de forma indireta, através da leitura e releitura dos diários legados pelo diplomata e pelo fotógrafo -- “A bem dizer,

⁸ Aqui foi retomado um fragmento de uma citação já registrada à p. 37.

não fiz mais do que transcrever e parafrasear os diários, e a eles acrescentar a minha opinião. A literatura quem faz são os outros” (ibid., p.182) --, deixando transparecer a feição de alguém que vai perdendo o interesse pela vida, tornando-se cada vez mais recluso e descrente do mundo: “Sei que não vi nada se comparado com o resto, mas já não tenho vontade de sair. E, fora os netos, não recebo mais ninguém.” (ibid., p.11)

Desta forma, o narrador assemelha-se a um “fantasma”, adquire uma feição “espectral”, “dessubjetivada”, que, mesmo estando vivo, mantém-se alheio à qualquer atividade, conformando-se ao papel de mero espectador do espetáculo mundano, limitando-se à observação dos movimentos, comportamentos e escritas alheios, deplorando as consequências (quase inúteis ou trágicas) de tais movimentações.

Ademais, cabe considerar o estado de total alheamento do rapaz resgatado que, é trazido de volta ao Brasil, comporta-se como um autômato sem proferir palavra, portando um semblante cadavérico, e, ao que tudo indica, não retoma sua antiga rotina profissional e seu cotidiano, não tendo saído incólume da aventura no estrangeiro. Além disso, o diplomata (o Ocidental), além de nunca lograr se reconciliar totalmente com sua expedição no Extremo Oriente, no desfecho do romance, tem sua vida prematuramente interrompida, de forma trágica, ao ser vítima de um assassinato, quando tentava livrar seu filho da mão dos meliantes. De certa forma, podemos inferir que ambas as trajetórias de vida se encaminham para um apagamento ou fenecimento identitário, convergindo para uma existência “espectral”.

Ainda cabe assinalar que, em ambos os romances aqui enfocados, o anonimato das personagens implica, necessariamente, a questão da desindividualização e vai reforçar a construção precária de subjetividades, aspecto este que estaria associado à dessubjetivação ou, como diria Agamben, “à recomposição de um novo sujeito, a não ser de forma larvar e, por assim dizer, espectral.” (Agamben, 2009, p. 47).

Em *Mongólia*, tanto o narrador-organizador, quanto os dois diaristas não possuem nome, sendo referidos e situados tão somente por suas profissões e atuações: o organizador, apresentado como diplomata aposentado, o Ocidental,

também ocupante de função diplomática e o desaparecido, fotógrafo contratado por revistas de turismo, que é referido pelos seus guias mongóis pela alcunha de *Buruu nomton* (desajustado). Nesta narrativa, percebe-se que tanto as identidades quanto as ocupações são pouco relevantes, não assegurando aos seus detentores qualquer apoio ou estabilidade, muito pelo contrário, as profissões ali assinaladas estão em desacordo com os seus efetivos ocupantes, como no caso emblemático dos dois diplomatas. O Ocidental, apesar da carreira diplomática e da missão a ele incumbida, em nenhum momento mostra-se minimamente capaz de desempenhar o seu papel, não logrando lidar com as diferenças sócio-culturais, condição essa essencial para qualquer diplomata. Por sua vez, o narrador-organizador dos diários, também diplomata, acaba por adotar uma postura totalmente sedentária, avesso às viagens e até mesmo às saídas mais cotidianas do lar, tornando-se irremediavelmente arredio e isolado, debruçado apenas sobre os diários e escritos dos outros.

Em *Solidão continental*, também verifica-se o anonimato do protagonista e das demais personagens, que, neste romance, além de inominadas, também apresentam um aspecto pouco consistente, fluido, esbatido, com aparições eventuais e muito fugazes, induzindo o leitor à dúvida quanto à sua existência real, tendo em vista que, muitas vezes, aparecem na narrativa como fruto da imaginação delirante do protagonista. É o que se depreende da passagem na qual o narrador (inominado), sem domicílio certo e sabido e com uma ocupação pouco especificada e, aparentemente, temporária, depara-se com Mira, no Museu Trotski, na cidade do México: “O vestido rasgara no peito. Verifiquei direito que ela praticamente não possuía seios, só uns tênues inchumes. Sim, os mamilos excitados de um rapazinho.” (Noll, 2012, p. 46). Em outra ocasião, o narrador encontra-se numa piscina de hotel com uma mulher, Elvira, que, em determinado momento, revela-se ser Bill, numa sobreposição de personagens, de difícil decifração: “com essa mulher, para quem digo agora ao ouvido uma palavra apaixonada, outra sublime, outra criteriosamente chula, agora só um sopro em seu ouvido, é Bill quem pede mais, é Bill, não ela[...]” (ibid., p. 24). Já em outro momento, o protagonista, que está atrás do balcão de uma companhia aérea, prestes a entrar no avião e principia a encadear, mentalmente, uma sucessão de nomes: “[...] Entrei no avião com uma profusão de coisas na cabeça. Bill, Tom,

Mira, o que me sobrara de tudo aquilo?” [...] (ibid., p. 47). Todas essas situações, profusão de nomes e pessoas, denotam o esvaziamento ou fragilidade das identidades, daí derivando a construção de um “outro” indiferenciado, genérico e sem qualquer importância para o protagonista.

Esse sujeito de constituição frágil, tênue, espectral, e que nem mesmo carrega um nome, que desponta nas duas narrativas em foco, opõe-se, de maneira visceral, àquele sujeito pleno, uno, estável e essencial, próprio do Iluminismo, e que vicejou durante séculos no Ocidente, tendo este tido sua primazia desbancada pelos sérios abalos ocorridos na modernidade. O anonimato ou a nomeação genérica e aleatória das personagens seria o indício mais eloquente desta crise do sujeito, deflagrada na modernidade e que se agudizou na contemporaneidade.

Constata-se, outrossim, que, em ambas as narrativas, o tratamento distópico está assinalado na insistência na crise do sujeito, na maneira como este sujeito é apresentado, definido e identificado, sempre de forma pouco delineada, fluida, quase espectral, correspondendo a uma situação de vida na qual as possibilidades e expectativas vão, paulatinamente, sendo esvaziadas, anuladas, apagadas, não acenando, *a priori*, com qualquer promessa de reencantamento.

Mas, surpreendentemente, mesmo com esta atmosfera distópica, que perpassa ambos os romances e suas personagens, em trajetórias “desencantadas”, o desfecho apresentado em ambas as narrativas, parece ir de encontro a um vislumbre de vida, de realização, mesmo que somente de modo incipiente.

No caso de *Mongólia*, apesar do assassinato do Ocidental, o diplomata aposentado responsável pela organização dos diários, consegue, mesmo com toda a sua reclusão e sedentarismo, escrever e lançar um livro, realizando um sonho acalentado e postergado desde a juventude: “Escrevi este texto em sete dias, do dia seguinte ao enterro até ontem à noite, depois de mais de quarenta anos adiando o meu projeto de escritor.” (Carvalho, 2003, p. 182).

Já em *Solidão continental*, o narrador-protagonista, mesmo sofrendo as mais terríveis provações, situações-limite, finda a narrativa voltando para a sua casa e depara-se com uma criança de colo, que acredita-se ser filho da empregada e, logo a seguir, está enlaçado nos braços desta mulher, numa cena que parece configurar

a concretização de um novo começo, de constituição de um relacionamento e de apaziguamento das ansiedades e carências do protagonista:

A porta do apartamento entreaberta. Um bebê chorava. Era o filho de minha empregada que com certeza dera um pulinho na casa da velha vizinha para ajudá-la[...] Fui a seu quarto ao lado da área de serviço e peguei o garotinho. [...] Botei sua cabeça junto dos ralos fios de cabelo do meu peito, mais precisamente no meu coração. E falei, piá. Ele se aquietou pouco a pouco...adormeceu[...] E me virei de frente. Ela estava sentada à beira da cama. Olhava-me com um olhar que eu nunca tinha visto antes. Súbito a claridade se antecipava, já ardia nas vidraças, invadia o quarto, aquecia. Os corpos se puseram a transpirar, arfar: se expandiam... Ergui-me um pouco, me apoiei no braço. E vi que ia beijar seus lábios entreabertos. E tirar sua roupa. E depois a minha. E ia, sim, lentamente...entrar.... (Noll, 2012, p. 125).

Essa centelha de vida, mesmo que tênue, ínfima, parece querer persistir em ambos os romances, mesmo estando suas personagens imersas em contextos e trajetórias de vida errantes, distópicas e desencantadas, aparentemente, insuflando-lhes um sopro vital, que as conduz no sentido contrário do desencanto geral, absoluto e incontornável.

Esse breve reconhecimento do universo desses dois autores, através desses dois expressivos romances analisados em contraponto neste trabalho, é tão somente um *warmin up* de uma conversa que pretende-se infinita...

3

Referências bibliográficas

AGAMBEN, G. **O que é o contemporâneo? e outros ensaios**. Chapecó, SC: Argos, 2009.

AUGÉ, M. **Para onde foi o futuro?** Campinas, SP: Papyrus, 2012.

BARTHES, R. **A preparação do romance I e II**. São Paulo: Martins Fontes, 2005.

_____. **O Neutro**. São Paulo: Martins Fontes, 2003.

BAUMAN, Z. **O Mal-estar da pós-modernidade**. Rio de Janeiro: Zahar, 1998.

BECKETT, S. **Esperando Godot**. São Paulo: Cosac Naify, 2005.

BERRENTINI, C. **Samuel Beckett: escritor plural**. São Paulo: Perspectiva, 2004.

BLANCHOT, M. A solidão essencial. **O espaço literário**. Rio de Janeiro: Rocco, 2011.

BORGES, J. L. Os dois reis e os dois labirintos. **O Aleph**. São Paulo: Companhia das Letras, 2008.

CARVALHO, B. **Aberração**. São Paulo: Companhia das Letras, 1993.

_____. **Onze**. São Paulo: Companhia das Letras, 1995.

_____. **Nove noites**. São Paulo: Companhia das Letras, 2002.

_____. **Mongólia**. São Paulo: Companhia das Letras, 2003.

CHIARA, A.; ROCHA, F. C. (Org.). **Literatura brasileira em foco V – realismo**. Rio de Janeiro: Casa Doze, 2012.

DAFLON, C. Espirais: a escrita de Bernardo Carvalho. In: CHIARELLI, S.; DEALTRY, G. ; VIDAL, P. **O futuro pelo retrovisor: inquietudes da literatura brasileira contemporânea**. Rio de Janeiro: Rocco, 2013.

DEBORD, G. **A Sociedade do espetáculo**. Rio de Janeiro: Contraponto, 1997.

DELEUZE, G. **Foucault**. São Paulo: Brasiliense, 2005.

DUQUE-ESTRADA, E. M. **Devires autobiográficos: a atualidade da escrita de si**. Rio de Janeiro: NAU/Editora PUC-Rio, 2009.

FOUCAULT, M. “O que é um autor”. **Ditos e escritos**, v.3. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2009.

_____. **A Hermenêutica do sujeito**. São Paulo: Martins Fontes, 2011.

FRATESCHI VIEIRA, Y. Refração e iluminação em Bernardo Carvalho. **Novos Estudos**, n.70, nov. 2004, p.195-206.

FREUD, S. **O Mal- estar na civilização**. Rio de Janeiro: Imago ,1997.

_____. **Luto e Melancolia**. São Paulo: Cosac Naify, 2011.

GARRAMUÑO, F. **A experiência opaca: literatura e desencanto**. Rio de Janeiro: EdUERJ, 2012.

GIORGI, G. Em direção ao animal: João Gilberto Noll, escrita e bios. CHIARELLI, S.; DEALTRY, G.; VIDAL, P. **O futuro pelo retrovisor: inquietudes da literatura brasileira contemporânea**. Rio de Janeiro: Rocco, 2013.

HALL, S. **A identidade cultural na pós- modernidade**. Rio de Janeiro: DP&A, 2006.

KRISTEVA, J. **Estrangeiros para nós mesmos**. Rio de Janeiro: Rocco, 1994.

LEJEUNE, P. El pacto autobiográfico. In: DOBARRO, A. N. (Org.). **La autobiografía y sus problemas teóricos**. Barcelona: Antropos, 1991. p. 47-61.

NEGRI, A.; HARDT, M. **O Trabalho de Dioniso: Para a crítica ao Estado pós-moderno**. Rio de Janeiro: UFJF – Pazulin, 2004.

NEGRI, A.; HARDT, M. **Cinco lições sobre império**. Rio de Janeiro: DP&A, 2003.

NOLL, J. G. **O cego e a dançarina**. Rio de Janeiro: Record, 2008.

_____. **Acenos e afagos**. Rio de Janeiro: Record, 2008.

_____. **Canoas e marolas**. Rio de Janeiro: Objetiva, 1999.

_____. **A Fúria do corpo**. Rio de Janeiro: Record, 2008.

_____. **Solidão continental**. Rio de Janeiro: Record, 2012.

PERRONE-MOISÉS, L. **Altas literaturas**: escolha e valor na obra crítica de escritores modernos. São Paulo: Companhia das Letras, 2003.

SANTIAGO, S. **O cosmopolitismo do pobre**. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2004.

_____. **Uma literatura nos trópicos**. Rio de Janeiro: Rocco, 2000.

SCHOLLHAMMER, K. E. **Ficção brasileira contemporânea**. Rio de Janeiro, Civilização brasileira, 2009.

SOUZA, E. M.de. Sujeito e identidade cultural. **Revista brasileira de literatura comparada**, n. 1, Niterói: Abralic, 1991, p. 34-40.