

# VIAGEM e MORTE na LITERATURA CONTEMPORÂNEA (COETZEE, LOBO ANTUNES e BERNARDO CARVALHO)

Biagio D'Angelo  
Pontifícia Universidade  
Católica de São Paulo

## RESUMO:

Escrever sobre a viagem não se reduz à descrição de explorações, de conquista e observação relacionada com certos lugares. O conceito de escrita vinculado ao de literatura de viagem vai mais além. Maria Alzira Seixo propõe que pensemos na escrita de viagem como configuração discursiva que interroga, hoje, os aspectos culturais e políticos do pós-colonialismo, especialmente o nomadismo, os acontecimentos migratórios, as novas configurações históricas. Nessas páginas nos ocuparemos brevemente da relação que a escrita da viagem estabelece com o sentido do limite e da morte em obras como *Mongólia* (2003), de Bernardo Carvalho, *As Naus* (1988), de António Lobo Antunes e *Foe* (1986), de J.M. Coetzee.

## RÉSUMÉ:

Écrire sur le voyage ne se réduit pas à la description d'explorations, de conquêtes et d'observation relative à certains espaces. Le concept d'écriture lié à la littérature de voyage va plus loin. Maria Alzira Seixo propose qu'on pense à l'écriture de voyage comme une configuration discursive qui questionne, aujourd'hui, les aspects politiques et culturels du post-colonialisme, en particulier, le nomadisme, les mouvements migratoires, mais aussi les nouvelles configurations historiques. Dans ces pages, nous abordons, brièvement, le rapport que l'écriture de voyage établit avec la perception de la limite et de la mort en *Mongólia* (2003), de Bernardo Carvalho, *As Naus* (1988), de António Lobo Antunes et *Foe* (1986), de J.M. Coetzee

## PALAVRAS-CHAVE:

viagem, morte,  
nomadismo, literatura  
contemporânea,  
alteridade.

>>

## MOTS-CLÉ:

voyage, mort,  
nomadisme, littérature  
contemporaine, altérité.

*To travel consists in operating a profoundly unsettling inversion of one's identity: I become me via another. Depending on who is looking, the exotic is the other, or it is me.*

Trinh Minh Ha

336>337

Nómada desde os tempos mais remotos, o indivíduo sempre percebeu a necessidade de entregar a uma página o relato de suas viagens. Entre viagem e literatura se estabeleceu uma cumplicidade perigosa, na qual se confundem biografias e ficções, histórias pessoais e mitologias reinventadas, experiências verdadeiras e sonhos impossíveis. Entretanto, o interesse da literatura é que é possível viajar sem se mover de seu próprio lugar.

Do ponto de vista antropológico, o viajante e o escritor nascem, de certa maneira, juntos. Por definição, o viajante determina, deslocando-se, uma "distância". Ele tem uma morada própria, fixa, um lugar de estadia habitual, do qual, todavia, decide distanciar-se. Esta distância espacial apresenta também um "tempo" específico, limitado, e supõe uma espera de reaproximação. Curiosamente, a viagem é distanciamento do tempo: se trata de um distanciamento "temporal" do que é familiar e conhecido, de todo um conjunto material e "trans-objetual". De fato, a viagem se "escreve" para exercer e dar sentido à memória. Por isso, as formas privilegiadas da escrita de viagem coincidem, como define Giancarlo Folena, com "as formas primárias da escrita" (Folena, 1985: 5-9). Cartas e diários abundam na escrita odepórica, porque representam, emblematicamente, os modelos que permitem duração à viagem no sentido de uma experiência "transcrita". Com efeito, se a carta, de certa maneira, "anula" o recorrido, o caminho do viajante, procedendo, paradoxalmente ao contrário, o diário (seja ele pessoal ou "de bordo") funciona como "gravação" de um processo mnemônico. O diário também garante a transmissão e, ao mesmo tempo, a "duração" da experiência da viagem. Espaço e tempo são revocados, assim, respectivamente, na carta e no diário. A literatura os

fixa, em sua dinâmica ficcional, no que poderíamos chamar “uma gestualidade eterna”, na qual acontece um deslocamento milagroso: viajante e leitor revivem uma experiência similar, separada somente por uma temporalidade histórica que o processo da leitura reconstitui: se o narrador relata em um específico e particular “aqui” e “agora”, o leitor “lerá” a viagem em um determinado e variável “aí” e “depois”. A escrita de viagem visibiliza, assim, o deslocamento e questiona a imobilidade.

A literatura e a viagem nascem juntas como “experiência” comparatista. O hibridismo da literatura de viagem reformula a definição tradicional de literatura como ficção ou como artifício. Os textos de viagem são, de fato, responsáveis por transgredir as convenções e as fronteiras do literário, isto é, de uma idéia canônica e rígida do gênero literário. Para Pierre Brunel, a literatura comparada, no seu paradigma clássico, tem seu ponto culminante justamente na relação com a experiência autêntica ou fictícia da viagem. >>

Um gênero fronteiro como o relato de viagem levanta um conjunto de questionamentos sobre a poética literária que não se limita a ser exclusivamente uma problematização sobre o gênero mesmo. Ao contrário, seu hibridismo amplia as fronteiras imaginadas da ficção literária. No relato tradicional de viagem, o narrador descreve não tanto uma “história”, quanto uma história “aparentemente verdadeira” que, na maioria dos casos, haveria vivido em primeira pessoa. O leitor abandona, assim, o critério ficcional ou a escolha de leitura de *mentiras* para mudar de reação: ele acredita no autor graças a um “pacto literário”, evidenciado, há tempos, por Philippe Lejeune. A sedução provém de um processo de identificação entre o leitor e o eu textual que se dirige ao leitor desconhecido/ ignoto. A viagem constitui uma ocasião para leitores e viajantes refletirem sobre suas identidades.

A literatura de viagem, como qualquer outra forma que se fixe no jogo liminar entre ficção e realidade, como, por exemplo, a autobiografia ou o diário, inflama a discussão sobre se tudo o que se apresenta como *littera*, ficção, story, possa efeti-

vamente excluir a “intrusão” do real, e em que grau a *mimesis* participa da ambigüidade da escrita odepórica.

Escrever sobre a viagem não se reduz à descrição de explorações, de conquista e observação relacionada com certos lugares. O conceito de escrita vinculado ao de literatura de viagem vai mais além. Maria Alzira Seixo propõe pensar na escrita de viagem como configuração discursiva que interroga, hoje, os aspectos culturais e políticos do pós-colonialismo, especialmente o nomadismo, os acontecimentos migratórios, as novas configurações históricas (Seixo, 2000). Nessas páginas nos ocuparemos, brevemente, da relação que a escrita da viagem estabelece com o sentido do limite e da morte. A própria escrita conhece e (re)conhece a si mesma como “insuficiência”, como discurso apórico. Na procura de resgatar e enfatizar os movimentos da memória, a escrita de viagem declara, por um lado, a necessidade do espaço literário e, por outro, a inconsistência de qualquer resposta de salvação dos naufrágios ficcionais.

Propostas como *Mongólia* (2003), de Bernardo Carvalho, *As Naus* (1988), de António Lobo Antunes, e *Foe* (1986), de J.M. Coetzee, representam os paradigmas textuais das alterações que a literatura de viagem sofre em concomitância com o novo mapeamento mundial pós-colonial e a memória cultural que a esta neo-geografização se relaciona.

Com *As Naus*, Lobo Antunes escreve uma viagem de retorno. Não há nada de alegre e sereno nesse regresso à pátria. As naus trazem para Portugal os colonos que foram chamados a viver e colonizar os territórios de Angola. Anula-se, assim, o desejo de voltar a casa, que encontrou em Ulisses seu representante mais significativo. A viagem de volta é mais dramática e difícil do que a saída, cheia, talvez, de entusiasmo e de esperanças ridículas de novidades. As caravelas que se dirigem para o porto de Lisboa questionam a História: passado e presente são desafiados, e a viagem se transforma em um pesadelo kafkiano, grotesco, surreal. Se a viagem poderia permitir, como sua conclusão mais nobre, o auto-conhecimento do sujeito, na propos-

ta de Lobo Antunes – os viajantes (re)vivem a experiência da solidão e da exclusão. Os personagens, que simbolicamente têm o nome de grandes heróis lusitanos (Diogo Cão, Pedro Álvares Cabral e Luis Vaz de Camões, entre outros), são estrangeiros sem pátria: sem documentos, sentem a realidade portuguesa terrivelmente estranha e alheia:

Lobo Antunes uses the heroes of the past to show the absurd conditions in contemporary Portugal, that is, the conditions of the Portuguese returned from the former colonies, and he demonstrates as well his critical attitude towards the existing traditional national discourse of history by introducing historical figures in the post-colonial context. He rethinks history in post-modernist terms by thinking, on the one hand, critically, and, on the other, contextually. The dethronement of the Portuguese national heroes is carried out by means of re-creating the mythical figures with qualities contrary to those they have in the traditional discourse of history. The traditional images of the national heroes are negated by means of inserting them in a ridiculous, absurd and insignificant existence, where basic human needs predominate. This is the case of for instance the character Luís who points directly at Camões. Luís appears as a foolish person, sitting in the harbour guarding his father's dead body. (Ørom, website: 87)

>>

Salvos e livres de naufrágios, mas agora confinados em uma espécie de sanatório, um após o outro ficam doentes até se decomporem, na mesma atmosfera malsã que impregna a capital. A viagem termina com uma derrota e uma pergunta, dois impasses que desvelam tragicamente a inutilidade da viagem e a violência "sobre si" de qualquer movimento em posse do outro: "Que fazer, agora? Ou antes: como refazer-se a si próprio numa situação nova, original, em cinco séculos de história volvida?" (Serrão, 1989: 34). A conclusão da viagem é o limite, isto é, a morte. Mediante os recursos paródicos e os deslocamentos temporais, Lobo Antunes descreve a especificidade da história portuguesa, que achou na viagem uma razão existencial e expansionista. As viagens se entrecruzam no romance de Lobo Antunes. A

experiência das viagens para Oriente no século XVI é lida especularmente na fome “africana” do século XX. A partida de navegadores audazes e heróis nacionais, há cinco séculos atrás, se mistura num contínuo presente, feito de crença na glória do passado histórico. Assim, a chegada e a partida são, de certa forma, a mesma desilusão. O retorno das caravelas e das naus parece determinar a repetição cíclica e cínica da História. Agora, trata-se de um movimento de descolonização que é dolorido, porque parece ter acontecido desnecessariamente. *As Naus* fala de um Portugal adormecido e que, tristemente, se repete nas escolhas, sem avançar. “O que resta de tantas viagens, descobertas, partidas, naufrágios, epopéias e poetas é um grupo de tuberculosos que, sentados numa qualquer praia, olham o mar e esperam que dele venha a salvação nacional” (Ramos, 2001: 18).

O romance *Foe*, do escritor prêmio Nobel, J. M. Coetzee, pode ser definido como um naufrágio “sem naufrágio”, um naufrágio “íntimo”, um naufrágio que já aconteceu, mas que representa outro naufrágio no processo cíclico e misterioso da escrita pós-moderna. Para esse naufrágio duplo e até triplo, Coetzee parte da reescrita de *Robinson Crusoe*, de Daniel Defoe, apresentando-nos, ao lado dos dois célebres personagens, Cruso e Sexta-Feira, uma mulher, Susan Barton, que, viajando à busca da filha raptada dois anos antes por um inglês, chega na ilha onde Cruso vive desde seu naufrágio fictício e real ao mesmo tempo (lembramos aqui que a história de Robinson Crusoe foi inspirada a Defoe pelas aventuras do marinheiro escocês Alexander Selkirk). Sexta-Feira é, emblematicamente, um servo afro-descendente, a quem foi cortada a língua. O próprio novo Cruso, que necessitava, no romance fundador da épica robinsoniana, da escrita autobiográfica, agora, ao contrário, na reescrita de Coetzee, prefere não ter um diário, pois não tem mais nada que possa ser digno de contar aos outros. A única lembrança que funciona como testemunho é o que se realizou como construção por mãos humanas (cabanas, muros, jardins) na ilha. A viagem só pode se constituir como naufrágio. O novo Cruso está doente,

e é uma mulher que, pondo a salvo Sexta-feira, decide recolher as memórias da viagem e recontá-las a um escritor de profissão, Foe, justamente. Assim, a experiência da viagem torna-se uma dimensão alegórica da escrita: a viagem serve para explicitar o valor e o sentido da escrita, assim como o significado da existência e da importância da literatura como modelo de testemunho temporal. Ao mesmo tempo, o naufrágio é a condição necessária à literatura, e não um ponto de chegada. Se o naufrágio é morte, destruição, vida passada reduzida ao extremo, ele é a possibilidade de que a literatura possa representar uma estratégia (talvez ilusória) de salvação. Susan “salva” Sexta-feira e leva-o para Londres; porém ele sempre será escravo. Mudo, alguém deverá traduzir por ele. Será efetivamente a salvação dele? Ou uma nova prisão feita de outros naufrágios mais súbdolos? A viagem se move da ilha do Pacífico ao território urbano, multicultural. Mas é uma viagem feita, novamente, apenas de espera. A espera não é aqui apresentada em uma faceta positiva ou apaziguadora. Cruso espera o tempo inteiro para ser salvo da ilha onde naufragou. Agora, como ele mesmo revela em uma página perturbadora do romance de Coetzee, espera ser libertado da história do naufrágio por meio de um livro. A narração inventada por Coetzee constitui, ao final, a mistificação de uma salvação impossível na existência. A literatura fica no dilema de narrar não tanto a verdade, quanto a significação das coisas, em uma viagem para salvar-se do naufrágio da in-significação.

Nesta vertente pós-colonial, mais especialmente vinculada a discursos geopolíticos, de territorialização e de modelos culturais dialogantes, a literatura de viagem se encontra indissoluvelmente relacionada com uma suposta experiência do autor. Não importa que a viagem tenha sido verdadeiramente realizada. Talvez, mais que a metamorfose da viagem imaginária, seja a experiência transmitida, comunicada na escrita, que ocupa, neste caso, um lugar tão preponderante que o texto se converte em uma possibilidade de viagem compartilhada, identificada. Daí sua “perigosidade”, sua “pedagogia”.

>>

Como emerge das experiências de Camões, n' *As Naus*, e de Susan, no romance de Coetzee, ver as coisas, experi-las, e "ensiná-las", representa uma colaboração necessária, estrutural à experiência da viagem. Familiarizando com o desconhecido, tanto o leitor quanto o viajante podem "encontrar-se" na metáfora textual da viagem. Será suficiente ler a breve e intensa *novela* de Madame Orietta no *Decamerón* de Boccaccio (VI, 1) para notar o paradigma do bom "contar viajando", no qual o texto literário se revela como espelho alegórico da viagem. A pós-modernidade enfatizou a capacidade reflexiva ou narcisista da viagem, como observa Linda Hutcheon. No *meta-relato* do século XX, a viagem representa uma forma paródica de meta-conhecimento.

O equilíbrio entre relatos e viagens imaginários, de uma parte, e escritos, testemunhos autênticos, impressões, relatos de viagem, da outra, ou seja, entre uma vida ficcional e uma vida real (que pode ser também construída ficcionalmente como na proposta da existência literária), encontra-se reduzido, quando não inexistente. Sem se opor nunca, a autenticidade e a ficcionalidade são, no fundo, a mesma cara que exalta as mentiras da escrita e que se apropria, com força, do caráter ambíguo e de "invenção" do literário.

O Oriente sempre fascinou a escrita e os viajantes. Os escritos sobre o Oriente (com uma predileção especial pela China, Japão e Índia) mesclam a forma enganosa do relato documental – alguns destes relatos poderiam ser lidos como guias de viagem – com a ênfase ficcional. A viagem para o Oriente se confunde, constantemente, com o clichê da viagem mística, no sentido da descrição de uma imersão no desconhecido, à busca de si mesmo, ao encontro de uma Alteridade misteriosa e próxima, ao mesmo tempo. Nesta viagem ontológica "às raízes", a escrita funciona como estratégia terapêutica: ela permite não esquecer vozes nem pessoas, percebidas quiçá distraidamente, mas sempre gravadas (como) num carnê de notas.

Se tiver razão um dos teóricos do *Nouveau Roman*, Jean Ricardou, segundo o qual "o romance já não é a escrita de uma

aventura, senão a aventura de uma escrita” (Ricardou, 1967: 111), esta intuição corresponde perfeitamente à estética narrativa de Bernardo Carvalho, sobre o qual nos deteremos agora.

*Mongólia*, o romance do escritor brasileiro Bernardo Carvalho, nasce da tensão entre o imaginário e o vivenciado. O autor declara que efetivamente pôde visitar a Mongólia graças a uma bolsa de criação literária outorgada pela Fundação portuguesa *Oriente*. A trama é aparentemente simples e quase folhetinesca. Um diplomata já aposentado é chamado a viajar para Ulan Bator, capital da Mongólia, para procurar um jovem desaparecido que descobrirá, só no final do livro, ser seu irmão de sangue. O elemento referencial que acompanha a narração muito bem construída e intensíssima é que o livro é o resultado da permanência autêntica do autor naquela terra misteriosa e inóspita. Desse ponto de vista, Carvalho parodia a moda das viagens exóticas, místicas e alternativas para dar espaço a uma reflexão sobre o nomadismo e o significado alegórico da busca filosófica, destituindo-a de qualquer informe metafísico. O livro tem uma fisionomia própria que serve para entrelaçar com o leitor uma colaboração possível, não tanto relacionada com a *recherche* do sujeito específico da narração, mas com a *recherche* da possibilidade de entender o desconhecido, uma alteridade como movimento intrigante e, ao mesmo tempo, dispersivo. Como em outro romance de Carvalho, *Nove noites*, o autor apresenta a história relatando três narrativas intercaladas e entrelaçadas por meio de diários: o diário de um diplomata, a quem chamou “o Ocidental”, e do jovem desaparecido, que são lidos por outro diplomata, o aposentado, que representa também a voz do primeiro narrador. Os diários são apresentados ao leitor com caracteres tipográficos diferenciados. A escrita encaixa-se como um jogo de *matrioshkas* russas, reciprocamente num cruzamento que imita o processo errático da viagem.

Trata-se de uma revisão de conceitos “serenos” sobre o Outro, despojados de toda a forma de romantismo ou da fruição banal da viagem como descobrimento burguês de lugares dis-

>>

tantes. O Outro é para Carvalho a simbolização de uma “paranóia”, sem a qual não haveria forma artística alguma: “Não existe literatura, nem arte sem paranóia. Provavelmente não haveria nem civilização. A paranóia é a tentativa de dar sentido ao que não tem, ao desconhecido” (Carvalho, 2004: 4-5), declara em uma entrevista Carvalho à publicação de *Mongólia*. O desconhecido se revela, fora da aceitação pacificada típica da narrativa de viagem do *Grand Tour* romântico, em toda sua aparência limitada e cheia de preconceitos. Na realidade, se trata de um olhar duplo: se o desconhecido aparece dentro deste semblante apórico, também o viajante é marcado por uma curiosa e trágica *indisposição* para compreender o Outro. Se o Outro está, de início, marginalizado, a busca o desloca para uma centralidade que é, mais uma vez, labiríntica, apagada, e repete a mesma ausência de definição e de confiança.

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 Vieira, 2004: 196)

*Mongólia* se apresenta ao leitor não só como uma coleção de apontamentos de viagens (ainda que, por exemplo, na Itália tenha sido publicado dentro de uma série de guias turísticos dedicados a países orientais...), mas também, sobretudo, como um relato que estratifica três níveis diferentes de narração. O tema da viagem como nomadismo, busca cognoscitiva, impulso ontológico da existência se intersecta com um nível lingüístico-metanarrativo, enfatizado pela forma específica dos diários lidos, transcritos e apresentados ao leitor; a viagem se propõe uma tarefa que poderíamos definir "realista-política", porque põe em evidência o processo de compreensão-incompreensão cultural-antropológica que separa o mundo em blocos. As fronteiras representadas não são apenas imaginárias, mas transmitem um impasse que coincide com a derrota de qualquer tentativa de aproximação do distante e desconhecido. O fracasso da viagem é visto em *Mongólia* como parte integrante de uma tensão incessante, que não dicotomiza nunca, não enfatiza o "nós" em contraposição a um "eles" indefinido, mas tampouco sublima o estrangeiro ou estranho: a linguagem é uma "emergência" não só de uma escrita diarística ingênua e personalista, mas também a revelação trágica de uma civilização que influencia até o núcleo lingüístico-verbal. A cultura não é o produto de uma construção, senão, parece sublinhar Carvalho, de uma imposição que a viagem não purifica nem possui esta intenção nobre e utópica. A viagem de *Mongólia* é comparável a "the fascination of the abomination", como diria Joseph Conrad em *Heart of Darkness*. O encantamento pela *wilderness* coincide com a compreensão fatal de que a obscuridade está já na civilização e é um produto tentacular, pois se bifurca para fora, manchando o interno como o externo. É, portanto, uma experiência parecida com a narração de Conrad: "se a viagem devia ser alcançar o coração das trevas, é justo que se conclua lá onde havia começado: no coração da civilização, na metrópole do homem branco" (Sertoli, 1989: XV). O livro de Bernardo Carvalho se encerra em um triste retorno aos trópicos, no Rio de Janeiro, para regressar a uma

>>

experiência e a umas imagens de vazio e rotina. “A literatura quem faz são os outros. Mas o principal eu só entendi hoje” (Carvalho, 2003: 182), escreve o diplomata aposentado, eu narrador do texto, “Ele tinha me deixado suas anotações de viagem para que eu compreendesse, como uma explicação. A gente só enxerga o que já está preparado para ver [...]. O fato é que, por uma coincidência espantosa, os dois irmãos só foram se reencontrar vinte anos depois, na Mongólia, veja só. O mundo dá as voltas” (Carvalho, 2003: 184-185).

346>347

Junto às citações explícitas de importantes escritores chineses como Lao She e Lu Xun, Conrad é só uma das alusões intertextuais que povoam o texto de Bernardo Carvalho: Melville, Salinger, Bruce Chatwin, Jean Rhys são os nomes que podem vir à mente na leitura. Trata-se de autores que viram no livro de viagem uma relação muito fecunda com o processo de colonização e de pós-modernidade. O discurso estético do autor carioca é respaldado pela reflexão culturológica. No propósito de narrar o vagabundeio, a *errância*, o desejo ansioso por uma vida nômade fora das restrições da vida e das regras da sociedade capitalista, Carvalho inclui sutilmente a idéia de que o discurso literário é insuficiente sem o apoio e o reconhecimento da prática econômica como dominadora das consciências e dos juízos culturais. A viagem, em *Mongólia*, sai dos trilhos habituais de uma literatura positiva de conhecimento. O único conhecimento é que também Mongólia é um lugar de *darkness*, um espaço em branco, esvaziado de plena significação. O que se compreende é que a morte participa da escrita, porque a finitude está consubstancial à dinâmica escritural. Assim, a viagem se torna alegoria de uma ficção que não pode ocultar este segredo e esta verdade negativa. A única dominação que a literatura possui é desvendar seu próprio território como tecido revelador de obscuridades e mortes.

O nomadismo, em primeiro lugar, é destituído de todo caráter idealista. Não há nada de libertário e alternativo na vida dos nômades. E com o nomadismo, portanto, se desconstrói

também a idéia de viagem como caminho alegórico para o conhecimento: “Os nômades não são abstrações filosóficas. Levam uma vida fixa e repetitiva. Qualquer desvio pode acarretar a morte. Todos os movimentos e todas as regras são determinadas pelas exigências mais fundamentais de sobrevivência nas condições mais extremas” (Carvalho, 2003: 43). O nomadismo acaba por ser, no fundo, uma aparente liberdade e um sistema que, como outros, obedecem a estruturas fixas e a uma ineluctabilidade dada pela realidade e pelo espaço vivido.

O livro de Bernardo Carvalho propõe um novo olhar sobre o espaço, uma nova consciência da inquietude e da mobilidade. Como Bruce Chatwin, que descreveu a viagem como uma anatomia da inquietude, que despoja o sujeito do ser protagonista ou observador privilegiado, a literatura contemporânea se move entre espaços inquietos, tão móveis que não definem nenhuma geografia, nem a história, nem uma pertença específica; são espaços sem fixação, sem pontos de apoio aparentes, localidades que passam do marginal ao conhecido, do desconhecido ao reconhecido. >>

Com *Mongólia*, Bernardo Carvalho traça um Atlas onde as fronteiras se diluem e se misturam, onde o local se universaliza simplesmente pelo gesto da literatura. No fundo, a Mongólia é, poderíamos dizer com as palavras de Marc Augé, um “não-lugar”. Nesta constatação se reflete uma constatação de dupla natureza. É um não-lugar da geografia da terra, cuja paisagem é inóspita e misteriosamente distante - “a paisagem era extraordinária, um tanto extraterrestre” (Carvalho, 2003: 114), declara um dos narradores de *Mongólia* -; e ao mesmo tempo um não-lugar que a literatura se encarrega de “situar” ficticiamente: “Na Mongólia, a terra reflete o céu. A sombra das nuvens corre pelo deserto e pelas estepes. O céu está sempre tão perto. A paisagem não se entrega. O que você vê não se fotografa” (Carvalho, 2003: 41).

A esta concepção do espaço como lugar não definitivo e não definido, corresponde uma desarticulação da trama e da escrita: três narradores, três tipologias de escrita diferentes,

três olhares subjetivos sobre a realidade mongol procurou dissolver e alterar a representação ficcional. Não há mais um centro ou um destino. A viagem honra com o excêntrico, seus procedimentos advertem que o estrangeiro não é o outro, que nunca conseguirei possuir, mas sim o eu limitado que viaja para se entender: “Num país de nômades, por definição, as pessoas nunca estão no mesmo lugar. Mudam conforme as estações. Os lugares são as pessoas. Você não está procurando um lugar. Está procurando uma pessoa” (Carvalho, 2003: 115). Trata-se da lógica da extraterritorialidade que se subverte para um movimento para dentro, como se lê num fragmento de Julia Kristeva:

Estranhamente, o estrangeiro habita em nós: ele é o rosto oculto da nossa identidade, o espaço que arruína nossa morada, o tempo no qual se fundem o entendimento e a simpatia. Para reconhecê-lo em nós, nos poupamos 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: 9)

Nas últimas páginas, o livro acelera as intersecções entre as diferentes escritas até ao momento apresentadas. A distância entre o Ocidental e a realidade mongol se manifesta como impossível de ser plena. O Ocidental não está disposto, por exemplo, a entender como, segundo o discurso de Purevbaatar, seu guia, um dos poemas épicos mais importantes da literatura mongol possa apelar ao odor de esterco queimado, como imagem da nostalgia. A conseqüência é de suspeita, de impasse, de irritação:

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. (Carvalho, 2003: 111)

As cidades mongóis são “tristíssima(s) e poeirenta(s)”, “tudo é cinza e sujo”, “lugar(es) sinistro(s)”, “infestada(s) por mosquitos”, “sem eletricidade”, “o fim do mundo”” (Carvalho, 2003: 152). E, além disso, “o olhar direto e persistente nem sempre é de curiosidade, como gostariam os que ainda acreditam no mito do bom selvagem” (Carvalho, 2003: 172). Portanto, se já não pode ser suficiente o relato do *Grand Tour, Mongólia* é uma narrativa pós-moderna na qual a viagem, como sujeito da ficção, desmonta o discurso odepórico porque o sujeito da viagem, o narrador-viajante, é também posto em discussão. A narrativa de viagem começa no momento de “novidade” do sujeito viajante. Já não é o exótico, o estímulo para a aventura de viagem, mas sim a perspectiva que o narrador segue para penetrar suas próprias fibras, ainda que consciente de que a busca possa mostrar, no final, só limites humanos, e que o espaço e mesmo a viagem possam resultar em meras demonstrações antropológicas. Se o problema é o outro, o é porque o estranho é o “eu”. As culturas se revelam tão distanciadas que a viagem acaba por gerar frustração e sofrimento. Todo o aparato cultural, a partir da linguagem, ilustra o sentido profundo de “alteridade radical” (Krysinski, 2007: 193), uma “alteridade fundamentalmente inconhecível” (*idem*: 184), como propõe Wladimir Krysinski. Trata-se de uma “dialética (que) relativiza o familiar, ao mesmo tempo que questiona o estrangeiro” (*ibidem*). Aqui a leitura de Krysinski permite reunificar *Mongólia* com a ressignificação da viagem na pós-modernidade.

>>

Se, como Clifford constata, *O Coração das Trevas* constitui um “paradigma da subjetividade etnográfica” [...], podemos avançar hipoteticamente que a subjetividade etnográfica corresponde do lado do Outro o que se pode chamar de *alteridade etnográfica*. Ela é também uma construção relacional e pressupõe aquele jogo de ficções e de signos que o viajante-observador-escritor empreende necessariamente para estabilizar suas relações com o Outro. Este último é uma *construção*, um produto do viajante-escritor. Se a viagem é um *operador cognitivo*, ela cataliza os processos discursivos para construir a alte-

ridade etnográfica, pano de fundo indispensável sem o qual nenhuma narrativa de viagens e, mais particularmente, nenhum discurso de viagem de nossa modernidade seria possível. (*idem*: 192)

Também a viagem em *Mongólia* é um operador cognitivo que constrói o Outro como *procedimento ficcionalizado*, como uma “relativização de seu absoluto subjetivo como diferença”, poder-se-ia reafirmar, apoiando-se, novamente, no pensamento crítico de W. Krsyinski.

*Mongólia* prolonga a tradição da viagem filosófica na literatura, pois Bernardo Carvalho escolhe o relato de viagem para alegorizar e problematizar as fronteiras espaço-temporais que governam as culturas, as existências, as construções das alteridades. A fronteira se transforma, é superada, mas a passagem à “outra margem” carece de ingenuidade e não elimina a própria fronteira, mas sim a relativiza, a mostra em uma diluição visível e manipulada.

O sentido da alteridade deduz-se então de construções narrativas e discursivas complexas, polivalentes, que exprimem o outro e os outros nas diferentes modalidades de sua participação numa coletividade humana, e frente aos outros. A alteridade é assim pensada como correlação da identidade numa relação inter-humana. (Krsyinski, 2007: 201)

Nesta multiplicidade de vozes e modalidades, o cosmopolitismo é, portanto, uma refração utópica, um sonho no qual a oscilação de identidades está destinada a outras conclusões. Sabem também disso tanto Lobo Antunes quanto Coetzee. Assim, o fim da viagem (seu desfecho, sua morte “romântica”) é uma meta que pode certamente fomentar, tanto em *Mongólia*, como em Foe, e também n’*As Naus*, novos metadiscursos, mas já não implica o conhecimento do Outro como solução do problema existencial. “A literatura”, como escreve um dos narradores de *Mongólia*, “já não tem importância” (Carvalho, 2003: 11). <<

---

## BIBLIOGRAFIA ∨

Carvalho, Bernardo (2003), *Mongólia*, S. Paulo, Companhia das Letras.  
-- (2004), "É tudo mentira!" in *Folha de São Paulo*, 25 de abril, 4-5.

Coetzee, J. M. (1986), *Foe*, London, Penguin.

Folena, Giancarlo (1985), "Premessa" in *Le forme del diario. Quaderni di poetica e retorica*, I, 1985.

Frateschi Vieira, Yara (2004), "Refração e iluminação em Bernardo Carvalho" in *Novos Estudos*, n. 70, novembro, 195-206.

Kristeva, Julia (1994), *Estrangeiros para nós mesmos*, Rio de Janeiro, Rocco. >>

Krysinski, Wladimir (2007), "Discurso de viagem e senso da alteridade" in *Dialéticas da transgressão*, São Paulo, Perspectiva, 181-202.

Lobo Antunes, António (1988), *As Naus*, Lisboa, Dom Quixote.

Ørom, Signe (2007), "The Dethronement of Historical and Mythical Figures in Portuguese Novels in the Eighties and Nineties", 81-93, in: <http://congress70.library.uu.nl>

Ramos, Ana Margarida (2001), "A ficção de uma viagem de regresso à pátria. Um olhar sobre *As Naus* de António Lobo Antunes" in *Revista da Universidade de Aveiro - Letras*, nº. 18, Aveiro, 7-18.

Ricardou, Jean (1967), *Problèmes du nouveau roman*, Paris, Seuil.

Seixo, Maria Alzira org. (2000), *Travel Writing and Cultural Memory. Ecriture du Voyage et Mémoire Culturelle*, Amsterdam, Rodopi.

Serrão, Joel (1989), *Temas da Cultura Portuguesa II*, Lisboa, Horizonte.

Sertoli, Giuseppe (1989), "Nota introduttiva" a Joseph Conrad in *Cuore di tenebra*, Torino, Einaudi.