

UNIVERSIDADE DE SÃO PAULO
FACULDADE DE FILOSOFIA, LETRAS E CIÊNCIAS HUMANAS
DEPARTAMENTO DE LETRAS MODERNAS
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO

DEIMISON VITORIANO

**Os narradores de *Los incompletos*, de Sergio Chejfec e *Mongólia*, de Bernardo
Carvalho: relatos de uma experiência de escritura**

Versão Corrigida

São Paulo

2023

ENTREGA DO EXEMPLAR CORRIGIDO DA DISSERTAÇÃO/TESE**Termo de Anuência do (a) orientador (a)****Nome do (a) aluno (a): Deimison vitoriano****Data da defesa: 28/09/2023****Nome do Prof. (a) orientador (a): Prof (a) Dr. (a) Ana Cecilia Arias Olmos**

Nos termos da legislação vigente, declaro **ESTAR CIENTE** do conteúdo deste **EXEMPLAR CORRIGIDO** elaborado em atenção às sugestões dos membros da comissão Julgadora na sessão de defesa do trabalho, manifestando-me **plenamente favorável** ao seu encaminhamento ao Sistema Janus e publicação no **Portal Digital de Teses da USP**.

São Paulo, 27/11/2023



(Assinatura do (a) orientador (a))

**Os narradores de *Los incompletos*, de Sergio Chejfec e *Mongólia*, de Bernardo
Carvalho: relatos de uma experiência de escritura**

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação do Departamento de Letras Modernas de Língua Espanhola e Literaturas Espanhola e Hispano-Americana da Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, da Universidade de São Paulo, como partes dos requisitos para o título de Mestre.

Orientador: Prof^ª. Dr^ª. Ana Cecília Arias Olmos

São Paulo

2023

FOLHA DE PROVAÇÃO

2

VITORIANO, Deimison. Os narradores de *Los incompletos*, de Sergio Chejfec e *Mongólia*, de Bernardo Carvalho: relatos de uma experiência de escritura. Dissertação (Mestrado) apresentada à Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo para obtenção do título de Mestre.

Aprovado em:

Banca Examinadora

Prof. Dr. _____ Instituição _____

Julgamento _____ Assinatura _____

Prof. Dr. _____ Instituição _____

Julgamento _____ Assinatura _____

Prof. Dr. _____ Instituição _____

Julgamento _____ Assinatura _____

Prof. Dr. _____ Instituição _____

Julgamento _____ Assinatura _____

DEDICATÓRIA

Ao meu pai Gerado Sebastião Vitoriano e minha irmã Andresa Vitoriano e minha mãe Sidmeia da Silva, que partiram deixando lembranças e saudades durante o desenvolvimento desse trabalho.

À minha companheira de vida Camila Gomes de Canha, pela compreensão, paciência, apoio e dedicação durante a elaboração deste trabalho.

Ao escritor Sergio Chejfec (*in memoriam*), que possibilitou essas reflexões.

AGRADECIMENTOS

À Prof.^a. Dr.^a. Ana Cecilia Arias Olmos, pelas observações e orientações, pelo incentivo, por ter contribuído em minha formação.

À Prof. Dr.^a. Idalia Morejón Arnaiz, pelas observações e orientações em ocasião da qualificação e no auxílio bibliográfico;

Ao Prof. Dr. Wanderlan da Silva Alves, pelas observações e orientações em ocasião da qualificação e no auxílio bibliográfico, e posteriormente, no envio das suas anotações;

À agencia CAPES, pela bolsa concedida para a realização desta dissertação;

RESUMO

Esta dissertação consiste na análise dos romances *Mongólia* (2003), do escritor brasileiro Bernardo Carvalho e *Los incompletos* (2004), do escritor argentino Sergio Chejfec. Tratamos de demonstrar que seus narradores constroem relatos de uma experiência de escritura a partir das anotações sobre os relatos de viagem de outrem, contidos em diários e cartões-postais arquivados. Nesse sentido, trata-se de um ato de escrita que põe em cena um fazer narrativo, em que os narradores tentam indagar, a partir de gestos e âmbitos íntimos, como o da anotação e o de seus espaços domésticos, o sentido de experiência dos deslocamentos vivenciados por seus conhecidos. Assim, o estudo comparativo destes narradores possibilita compreender e entrar em certas discussões vigentes na literatura latino-americana contemporânea sobre as noções de experiência, memória, escrita, relatos de viagem, identidade, nacionalidade, cultura, território e deslocamento.

ABSTRACT

This dissertation consists of the analysis of the novels *Mongolia* (2003), by the Brazilian writer Bernardo Carvalho, and *The incompletes* (2004), by the Argentinean writer Sergio Chejfec. We try to demonstrate that their narrators construct accounts of a writing experience from the annotations of others' travel reports contained in diaries and archived postcards. In this sense, it is an act of writing that puts into play a narrative making, in which the narrators try to investigate, from intimate gestures and spheres, such as that of note-taking and that of their domestic spaces, the sense of the experience of the displacements experienced by their acquaintances. Thus, the comparative study of these narrators makes it possible to understand and enter into certain current discussions in contemporary Latin American literature such as for example, the notions of experience, memory, writing, travel accounts, identity, nationality, culture, territory and displacement.

RESUMEN

Esta disertación consiste en el análisis de las novelas *Mongolia* (2003), del escritor brasileño Bernardo Carvalho, y *Los incompletos* (2004), del escritor argentino Sergio Chejfec. Intentamos demostrar que sus narradores construyen relatos de una experiencia de escritura a partir de las anotaciones sobre los relatos de viaje de otras personas contenidos en diarios y postales archivados. En este sentido, se trata de un acto de escritura que pone en juego un hacer narrativo en el que los narradores intentan indagar, a partir de gestos y ámbitos íntimos, como la anotación y sus espacios domésticos, el sentido de la experiencia de los desplazamientos vividos por sus conocidos. Así, el estudio comparado de estos narradores permite comprender y adentrarse en ciertas discusiones vigentes en la literatura latinoamericana contemporánea como las nociones de experiencia, memoria, escritura, relatos de viaje, identidad, nacionalidad, cultura, territorio y desplazamiento.

SUMÁRIO

Introdução	9
Capítulo 1: O narrador de <i>Los incompletos</i> : cartões-postais como abertura dos sentidos de experiência	16
Capítulo 2: O narrador de <i>Mongólia</i> : diários como rastros da experiência	51
Capítulo 3: Territórios do contemporâneo	83
Considerações finais	104
Bibliografia	105

INTRODUÇÃO

Essa dissertação tem como propósito indagar a configuração do narrador nos romances *Mongólia* (2003), de Bernardo Carvalho e *Los incompletos* (2004), de Sergio Chejfec, visto que essa instância diz respeito a uma experiência de escritura com base nas anotações que surgem da leitura dos relatos de viagem de outrem contidos em diários, cartões-postais e papéis de hotel. Trata-se de um ato de escrita que põe em cena um fazer narrativo, em que os narradores tentam indagar, por meio do gesto da anotação, o sentido dos deslocamentos vivenciados pelos amigos e colegas do passado. Essa indagação deriva a reflexão dos narradores em direção da pergunta pelo sentido da experiência. Em linhas gerais, esse trabalho tende a compreender e contribuir sobre o estado do narrador na literatura contemporânea latino-americana do século XXI.

A escolha de trabalhar de forma comparada com esses romances e o tema proposto a partir deles diz respeito à própria produção literária desses escritores, uma vez que ambos mobilizam em suas escritas ideias e ações sobre diversas formas narrativas que abrem novos caminhos de exploração que validem o discurso da literatura na contemporaneidade.

Em suas obras de ficção, Bernardo Carvalho, escritor brasileiro nascido no estado do Rio de Janeiro em 1960, chama a atenção da crítica literária e do público de leitores de seus romances, dentre outros motivos, para os artifícios da escrita (conteúdo e forma) usados na elaboração de uma obra ficcional.¹ Uma característica que narradores dos romances, por exemplo, *Nove noites* (2002), *O sol se põe em São Paulo* (2007) e *Mongólia* evidenciam ao exibirem a forma como compõem seus relatos. Há outros títulos que também são destaques pela elaboração das estruturas narrativas complexas em que se pode também verificar uma escrita auto-reflexiva e de composição labiríntica como *Aberração* (1993), *Onze* (1995), *Os Bêbados e os Sonâmbulos* (1996), *Teatro* (1998), *As iniciais* (1999), *Medo de Sade* (2000) e, os mais recentes, *O Filho da*

¹ Na série *Cultura Brasileira Hoje: Diálogos* (2018), há um encontro entre o artista plástico Angelo Venosa e o escritor Bernardo Carvalho. Ao ser perguntado por Venosa sobre como lidava com o risco de uma escrita artificiosa na elaboração da escrita ficcional, Carvalho responde: “Ir além da intenção é o que me interessa. Acho que, em geral, é isso que é forte na literatura, em arte e em tudo mais. Mas também tenho uma ideia muito clara de que a literatura, e a arte em geral, é artifício sempre. Você, Angelo, parte de um ponto que é para mim muito importante, pois não acredito que tomando um ácido se possa escrever um livro mais verdadeiro do que aquele que foi elaborado, do que aquele que é puro artifício. Acho que a escrita é artifício de qualquer jeito. E por isso não tenho a mesma crença, por exemplo, que o projeto de literatura *beat*, que diz que com a experiência se tem uma verdade mais verdadeira, o que é, para mim, balela. Acredito que, tomando ou não ácido, a literatura vai ser sempre um artifício. E também acho que não existe espontaneidade em literatura.” (p.123)

Mãe (2009), *Reprodução* (2013), *Simpatia pelo demônio* (2016). Algumas dessas obras foram traduzidas e publicadas em outros países como França, Portugal, Itália e Suécia.

Em *O mundo fora dos eixos* (2005), um livro de crônicas, resenhas e ficções, Carvalho desenvolve algumas ponderações sobre a literatura, o fazer literário e suas condições na atualidade. Na resenha “Para que serve a literatura?”, o autor responde dizendo que ela não serve para nada, mas que, por isso mesmo, ensina a não se contentar com as ofertas da massificação da cultura ou do atrativo publicitário. Nesse sentido, o escritor argumenta que a insatisfação com o que existe é o único caminho para uma literatura de verdade, pois ela é a linguagem que resiste à linguagem usual, da simples comunicação. Essa questão pode ser articulada à crônica “A realidade replicante”, onde discute sobre o pensamento de Hermann Broch, que considerava ser a tarefa da obra de arte uma recriação constante do mundo e, para isso, era preciso expandir a consciência, alargar a realidade e fazer coincidir o trabalho artístico, o científico e o político numa única atividade, sem que houvesse submissão de uns aos outros e a nenhum tipo de dogma. Sendo assim, Carvalho afirma que é preciso ir contra o seu tempo para alcançá-lo e para que isso aconteça:

Não basta à literatura fazer a ilustração da sua época (ou da ciência da sua época). Não basta observar e descrever a realidade. Não basta representar a atualidade. É preciso ir além. Forma e conteúdo devem estar integrados. A forma já é a ideia, o que permite que o relato de uma pacata dona de casa seja eventualmente muito mais forte e violento que as memórias do mais implacável dos matadores. É isso o que há de mais surpreendente e libertário em literatura. (CARVALHO, 2005, p.90)

Sergio Chejfec é um escritor argentino nascido em Buenos Aires em 1956 e falecido recentemente no ano de 2022. Suas obras literárias publicadas desde o começo dos anos 1990 até 2019 obtiveram repercussão internacional sendo também traduzidas em diversas línguas, como inglês, francês e português. Dentre as suas publicações, destacam-se os romances *Lenta biografía* (1990), *Moral* (1990), *El aire* (1992), *Cinco* (1996), *El llamado de la especie* (1997), *Los planetas* (1999), *Boca de Lobo* (2000), *Gallos y huesos* (2003), *Los incompletos* (2004), *Baroni: un viaje* (2007), *Mis dos mundos* (2008), *La experiencia dramática* (2012), *Teoría del ascensor* (2016) e *5* (2019). Em várias dessas obras literárias como, por exemplo, *Lenta biografía*, *Moral*, *Cinco*, *Los planetas* e *Los incompletos*, também encontramos o artifício da exibição do ato da escrita sendo usado pelos narradores após um ato de leitura (do passado e vida familiar; da vida de um escritor e um personagem fictício; de um diário encontrado; da história de um desaparecido na ditadura; de cartões-postais recebidos).

Em *El punto vacilante. Literatura, ideas y mundo privado* (2005), Chejfec reúne ensaios nos quais reflete sobre viagens, migrações, deslocamentos, língua, leitura, escritura e literatura. Essa última pensada com relação às possíveis configurações que podem fazer sentido diante das mudanças provocadas pelo contexto contemporâneo. O escritor esclarece que o entendimento sobre o que é literatura hoje se converteu em algo incerto e imprevisível que não admite interpretações já estabelecidas, pois atualmente a escrita literária tende a construir sentidos parciais a partir de unidades fragmentarias. Por isso, diz que:

Para la literatura el sentido no puede sino estar en la profundidad, en una zona atravesada por la lengua, la historia, los valores y la misma literatura; y cuando no lo está, debe trabajar con aquél como si estuviera. (...) El problema es que en la época actual el sentido ha ocupado las superficies, y con ello las posibilidades de representación y circulación literarias se están viendo afectadas – no amenazadas, sino en vías de modificación. (CHEJFEC, 2005, p.102)

Essas discussões sobre um fazer literário e o estado atual da literatura na contemporaneidade assinalados por Bernardo Carvalho e Sergio Chejfec são percebidos em seus romances *Mongólia* e *Los incompletos*, respectivamente.

Em *Los incompletos*, o narrador relata que após o término de sua jornada diária até o momento de dormir pensou no amigo Félix, ausente desde os tempos da juventude quando decidiu deixar a Argentina e seguir viagem pelo mundo. Por uma coincidência, esse pensamento se materializou naturalmente no amanhecer do dia seguinte em um simples cartão postal recebido. Em razão disso, começou a escrever e fazer anotações dos cartões-postais do amigo que ele tinha arquivado como uma forma de atender essas visitas, mentais e inesperadas, desse amigo. Em situação semelhante, no romance *Mongólia*, o narrador ao ler o jornal depara-se com a notícia sobre a morte do vice-cônsul brasileiro, um conhecido seu que, anos antes, foi responsável pela missão de encontrar um fotógrafo desaparecido em Mongólia. O narrador lembrou-se dos diários desse falecido -chamado de Ocidental pelos mongóis- que ele tinha guardado no fundo de uma despensa; após encontrá-los começou a fazer transcrições e anotações concomitantes às leituras dos diários do Ocidental e do fotógrafo desaparecido que correspondiam às viagens que cada um realizou na Mongólia.

A escolha de trabalhar de forma comparada com essas obras e o assunto proposto referente à instância do narrador tem a ver com o modo semelhante que são compostos, uma vez que se configuram a partir de relatos de viagens, que apresentam os deslocamentos de um viajante, mas que suas experiências são narradas por outrem através de uma prática de escritura. Nesse sentido, tanto Chejfec quanto Carvalho, ao usarem deste procedimento discursivo, que tem sido

explorado com certa frequência pela literatura latino-americana contemporânea, colocando um narrador fora da observação da viagem, cujas informações não são recolhidas diretamente, pelo contrário, através das poucas e fragmentadas fontes de imagens e escritas contidas nos cartões-postais e diários, permitem explorarmos diferentes e significativos aspectos relacionados à configuração do narrador. Um desses aspectos diz respeito à experiência, visto que os narradores dos romances, como havíamos dito, não são os que vivenciam diretamente as viagens, mas sim os que relatam em suas escritas os deslocamentos de seus conhecidos. Com isso, abre-se uma indagação acerca da relação entre narrador e experiência.

Na definição de narrador pós-moderno, Silviano Santiago apresenta uma das questões básicas sobre o narrador na contemporaneidade. O autor formula uma pergunta chave para a questão: Quem narra uma história é aquele que narra ações a partir da experiência que tem delas ou é aquele que narra ações a partir de um conhecimento que passou a ter delas por tê-las observado em outro? No primeiro caso, responde Santiago, o narrador transmite uma vivência; no segundo caso, ele passa uma informação sobre outra pessoa. E afirma ser insuficiente dizer que se trata de uma opção narrar uma ação de dentro dela, ou de fora dela², pois, quando alguém narra uma história que a experimenta, a narrativa expressa a experiência de uma ação, que é a experiência que se tem dela e é isso que empresta autenticidade à matéria que é narrada e ao relato. Por outro lado, quem narra uma história que apenas observa, a narrativa é a experiência proporcionada por um olhar lançado e, nesse caso, é discutível falar de autenticidade da experiência e do relato porque o que se transmite é uma informação obtida a partir da observação de um terceiro. Nesse sentido, segundo Santiago, o que está em questão é a noção de autenticidade. Só é autêntico o que eu narro a partir do que experimento, ou pode ser autêntico o que eu narro e conheço por ter observado? Será sempre o saber humano decorrência da experiência concreta de uma ação, ou o saber poderá existir de uma forma *exterior* a essa experiência concreta de uma ação? (SANTIAGO, 2002, p.44-45)

Os romances de Chejfec e Carvalho respondem de alguma forma esse último questionamento, pois seus narradores, ao elaborarem seus relatos escritos através dos diários e cartões-postais, permitem acessar outro conhecimento das experiências vivenciadas por seus conhecidos. O que os aproxima de uma das hipóteses formuladas por Santiago de que o narrador pós-moderno é o que transmite uma “sabedoria” que é decorrência da observação de uma

² Para Davi Arrigucci Jr (1998), em “Teoria da narrativa: posições do narrador”, escolher um ponto de vista é escolher um modo de transmitir valores. Isso demonstra que a técnica está articulada com a visão do mundo. Elas não são inocentes e estão articuladas com todos os outros aspectos da narrativa, isto é, com os temas. (ARRIGUCCI JR, 1998, p.20)

vivência alheia a ele, visto que a ação que narra não foi tecida na substância viva da sua existência. Nesse sentido, argumenta o ensaísta, esse tipo de narrador é “puro ficcionista, pois tem de dar “autenticidade” a uma ação que, por não ter o respaldo da vivência, estaria desprovida de autenticidade: “O narrador pós-moderno sabe que o “real” e o “autêntico” são construções de linguagem.” (SANTIAGO, 2002, p.46-47). Caberia se perguntar, portanto, se os narradores de *Mongólia* e *Los incompletos* podem ser comparados a um ficcionista, tanto por comporem um relato escrito, quanto, por meio dele, criarem outros espaços e, com isso, vivenciarem outras experiências. Nessa perspectiva, Ricardo Piglia, ao escrever sobre narração e experiência, assinala:

A la sensación de que ya no hay experiencia se le contesta a menudo con la construcción de un espacio donde la experiencia es posible. Frente al vacío de la repetición de la vida cotidiana se construye un espacio ficcional en el interior del cual la experiencia es posible. Y este es un gran tema de la novela. (PIGLIA, 2016, p.55)

É justamente nessa criação de outro espaço -ficcional- que os narradores conseguiram ir além dos problemas da rotina diária e da violência que estão presentes nos lugares que habitam. O que assinala para outro aspecto relacionado com o ato da escrita: o deslocamento. Parece ser também na trama de uma montagem baseada em fragmentos de diários e cartões-postais das viagens do Ocidental e Félix que os narradores procuram responder a partir de uma cartografia imaginária a um sentido de experiência. Pois, essa cartografia imaginária permite a eles percorrerem e, ao mesmo tempo, observarem significados externos vivenciados pelos personagens em trânsito diante da alteridade cultural. Isso possibilita aos narradores compreenderem outras representações da realidade para além do isolamento em que eles se encontram, provocados pela violência urbana em *Mongólia* e pela solitária e desgastante jornada doméstica em *Los incompletos*.

Nesse sentido, o deslocamento se apresenta nesses romances também como possibilidade de ampliação dos limites cartográficos e culturais para além de uma suposta representação literária do nacional. Questão que desestabiliza qualquer noção que se tenha do discurso literário como sendo representativo apenas de uma dada realidade relacionada ao escritor ou diretamente associada a algo descrito em sua obra. No artigo “Deslocamento e Distância: viagens e fronteiras na cultura latino-americana – dramatização de Marcas Identitárias”, Renato Cordeiro

Gomes comenta sobre as propostas dos escritores Ricardo Piglia e Silviano Santiago³ a respeito das possibilidades futuras de uma literatura latino-americana:

Para que, em consonância com as propostas de Silviano Santiago e Ricardo Piglia, se detecte a margem de diferença característica de nossos produtos literários, é necessário enfocar os deslocamentos e medir-lhes as consequências estético-culturais, em vez de prender-se às conjunturas da estabilidade. São os deslocamentos – no espaço geográfico ou virtual – os responsáveis pelo confronto entre parcelas de diferentes linhagens culturais. Assim, pode-se verificar o impacto da viagem (em suas diferentes formas: migrações, exílio, diáspora, conquista, turismo, pesquisa) sobre os componentes do texto literário ou não – temas, procedimentos estilísticos e critérios estético-filosóficos. (GOMES, 2004, p.31-32).

Ao tematizarem o processo de deslocamento, *Mongólia* e *Los incompletos* põem em evidência indícios sobre padrões de interação entre culturas, assim como as questões do cosmopolita e do local, de modo a refletir sobre o comportamento, o pensamento, as crenças e as angústias vigentes no sujeito em trânsito no atual contexto contemporâneo. Nesse sentido, abordar a discussão dos deslocamentos nessas narrativas literárias contemporâneas da América Latina em que países, territórios, imagens e culturas transitam por suas estórias é, de certo modo, pensar na própria realidade em que esta região se encontra e, assim sendo, compreender por meio de um imaginário literário os efeitos característicos do contexto atual da globalização.

Em síntese, o objetivo deste trabalho é estudar, a partir dos romances escolhidos, o narrador em uma prática de escrita que, ao proceder através de anotações (comentário, transcrição, imaginação) que surgem da leitura dos diários e cartões-postais de viagens de outrem, põe em cena questões relacionadas ao sentido da experiência, tanto dos personagens em deslocamento, quanto dos narradores em contato com esses fragmentos de experiências do trânsito. Isto possibilita problematizar certos parâmetros representativos de identidade, cultura e território entre o sujeito e o seu local de origem ao terem contato com outras configurações culturais. Discussão significativa ao compreendermos que o próprio fazer literário pode ser considerado como deslocamento dos limites estabelecidos por uma tradição literária que se desestabiliza a partir de uma escritura sem um plano prévio, não importando como será configurada.

O trabalho compõe-se de três capítulos. O primeiro compreende a abordagem de *Los incompletos*, onde se discute o narrador desse romance e a utilização que ele faz dos cartões-

³ As propostas são, em termos gerais, de deslocamento formulada no ensaio "Una propuesta para el nuevo milenio" (2000), de Ricardo Piglia; e do discurso literário latino-americano no confronto com o europeu, no texto "O entrelugar do discurso latino-americano" (1971), de Silviano Santiago.

postais e dos papéis de hotel do amigo Félix. Sua prática de escrita em anotação é projetada como uma expansão do relato contido nesses documentos por meio da ação imaginativa que realiza o narrador a fim de especular sobre as situações e os deslocamentos do amigo ausente desde os tempos da juventude. Temas como amizade, recordação, olhar, imaginação, pertencimento e viagem estão presentes na abordagem desse capítulo, pois são assuntos diretamente ligados às anotações que o narrador vai desenvolvendo a partir dos objetos manipulados.

No segundo capítulo, procuramos entender o narrador do romance *Mongólia* e seu ato de escrita com base nas anotações e transcrições dos diários do Ocidental e do fotógrafo desaparecido. Esse ato de escrita tem como objetivo conhecer mais sobre o colega de profissão morto, que havia deixado em poder do narrador os diários de viagem. As questões abordadas dizem respeito a temas e procedimentos reconhecíveis na literatura contemporânea como leitura, digressão, memória, arquivo, tipografias.

No terceiro capítulo, apresenta-se uma abordagem comparativa entre os dois romances no que diz respeito aos territórios percorridos pelos personagens e às reflexões que seus relatos de viagem provocam nos narradores. Tanto a *Mongólia*, do romance de Carvalho, quanto a Moscou representada em *Los incompletos*, de Chejfec, remetem a territórios e paisagens com um marco temporal específico -pós-soviético- que apontam para uma particular caracterização das mudanças desse antigo regime nesses espaços percorridos.

CAPÍTULO 1 - O narrador de *Los incompletos*: cartões-postais como abertura dos sentidos de experiência

Em *Los incompletos* (2004), de Sergio Chejfec, o narrador anônimo em primeira pessoa escreve sobre o amigo Félix, que deixou a Argentina quando ainda era adolescente. Para tanto, utiliza a anotação como prática de escrita que lhe permite recuperar a memória da despedida no porto de Buenos Aires e, também, imaginar a vida de Félix a partir dos cartões-postais e das breves cartas escritas em papéis de hotéis que eventualmente recebe. Dessa maneira, configura um ato de escrita que põe em cena um fazer narrativo, que indaga sobre o sentido da experiência através da vida desse amigo distante no tempo e deslocado no espaço.

No que diz respeito à estrutura do romance, pode-se dividir entre o relato do episódio da despedida de Félix e a reflexão sobre seus deslocamentos em territórios estrangeiros. O narrador, por sua vez, é aquele que, ao escrever sobre esses episódios, também faz questão de destacar o processo de sua escrita:

El hecho es que cada tanto recibo de Félix unas líneas invariablemente escasas, donde resume sin mucha preocupación las principales novedades de su vida reciente. Y no sé si llamarlo causalidad, premonición o de algún modo anuncio, pero el hecho es que a pocas horas de recordarlo, cuando se me impuso su presencia y ningún pensamiento era tan importante como para borrar las ideas relacionadas con él, esa presencia se materializó a la mañana siguiente de manera espontánea, traducida en una sencilla tarjeta postal que Félix enviaba, acción sin duda mucho menos elocuente que la relevancia adquirida por este asunto gracias a esa casualidad. Un día igual a otro: nada había ocurrido para que Félix, como sucedió, ocupara mi pensamiento buena parte de la noche y del día siguiente, hasta el momento en que me puse a escribir anotaciones sobre esto, como forma de atender una visita mental que oculta y fija la distancia. (CHEJFEC, 2004, p.10).

Como podemos reparar no trecho destacado, há uma prática de anotação estimulada pela coincidência casual entre pensamento e notícia de Félix, o que possibilitou não apenas atender uma visita mental do amigo, mas sobretudo compor uma narrativa por meio dessa prática de escrita.

Anotação

Em *Los incompletos*, observa-se esse procedimento na proposta de escrita do narrador, pois os acontecimentos casuais, o já citado pensamento espontâneo e cartão-postal inesperado

relacionados ao amigo ausente, que se desprenderam do momento presente à sua observação, além de motivadores, elementos de suas anotações. Noutras palavras, sua prática de anotação está aberta às circunstâncias do acaso e, por meio dela, o narrador busca interpretar o que considera estar oculto, como observado neste trecho do romance em que comenta sobre os papéis e cartões-postais de Félix:

Hay más postales y papeles de Félix, que guardo en una carpeta de tapas amarillas. Por fuera escribí su nombre, y a veces ocurre que al encontrarla de casualidad me asalta una ansiosa amargura, un sentimiento en el que se mezclan la impaciencia por recibir de improviso otro sobre delgado y la decepción de saber que las cartas llegadas hasta ahora son la mínima parte de una situación oculta; una parte, es cierto, que no fue concebida como indicio, como muestra a pequeña escala de una realidad dada, sino como un fragmento que en lugar de señalar busca ocultar, en todo caso confundir, semejante al grano de arena, por minúsculo, que hace olvidar la cantera. Así es como recibo y guardo los mensajes de Félix, aunque no puedo saber cómo él los manda. Ya dije, soy capaz de imaginarlo mientras elige sin preocupación alguna postal gratuita, apenas distraído cuando la escribe y casi olvidado por completo en el momento de mandarla. (CHEJFEC, 2004, p.24-25).

Neste fragmento, deparamos com um dos aspectos que define a maneira como o narrador desenvolve sua escrita em anotações. O contato com os papéis e cartões-postais arquivados que, guardados em conjunto, possibilitam uma organização, utilização e compreensão dos deslocamentos de Félix, uma vez que este envia de improviso apenas “un fragmento que en lugar de señalar busca ocultar, en todo caso confundir” alguma informação. Desse modo, a anotação é projetada como uma expansão do relato contido nesses documentos que o narrador busca para sair dessas circunstâncias desfavoráveis provocadas pelas poucas informações que recebe sobre o amigo. Portanto, os objetos arquivados são manipulados a fim de saber sobre a vida do amigo, o que pode definir o modo de organizar e de usar o arquivo pelo narrador como um modo de leitura nômade, conforme se descreve no *Indiccionario do contemporâneo* (2018, p.24):

Se aquele que colecciona existe na tensão entre a ordem e a desordem, aquele que lembra também. Existir na tensão e no trânsito é condição proposta pelo arquivo contemporâneo, um amontoado que nos junta, que nos envia para fora de nós mesmos, nos endereça e dilacera para nos aproximar da alteridade que ao mesmo tempo nos institui e destitui. Se há arquivo, não estamos sós. Se há arquivo, há outro espaço e outro tempo: o da contemporaneidade. (PEDROSA; KLINGER; WOLFF; CÁMARA, p.50, 2018)

Dessa maneira, o narrador estabelece novas redes e abre outros sentidos ao movimentar os arquivos (cartão-postal e papéis de hotel) através das leituras e, sobretudo, da escrita que realiza tendo como base esses objetos. O que permite, de certa forma, desviar da solidão provocada pela ausência do amigo e, por outro lado, abrir-se há outros espaços e tempos através dos deslocamentos experienciados por Félix.

Porém, a própria característica fragmentária desses arquivos recebidos contendo fragmentos de imagens e escritas impõem limites à compreensão das informações, situação que será amenizada não somente com a leitura, mas, sobretudo, com o desejo de escrita sobre o amigo, que para o narrador de *Los incompletos* resulta na prática da anotação e das imaginações baseadas nos cartões-postais e papéis de hotel do que dos conteúdos desses textos utilizados, visto suas informações insuficientes, o que faz o narrador utilizar essa prática de anotação como um modo de representação ficcional sobre Félix e os deslocamentos desse amigo em suas viagens. Nesse sentido, é o que nos ajuda a pensar Paulo Cesar Thomaz (2009), quando analisa sobre o artifício da representação ficcional em *Los incompletos*:

Os cartões-postais dizem muito pouco, consistem em linhas invariavelmente escassas, nada íntimas e reveladoras. Porém, o incondicional esvaziamento de sentido das mensagens não detém a narrativa, que se alarga e se expande, hipotética e firme. O artifício da representação ficcional se impõe no vazio de informações que marca a ausência de Felix. Um simulacro de realidade, sustentado por espaços e seres incompletos e imaginados, reiteradamente assinalados pelo narrador, emerge, em tom espectral, impreciso, rodeado de estilhaços da cultura e do passado. (THOMAZ, 2009, p.136)

O desejo de escrever, segundo Barthes, no texto “Da leitura” em *Rumor da língua* (2012, p.40), está associado ao prazer de ler, seria uma espécie de erotismo conduzido pela leitura. Nessa perspectiva, o que se deseja, conforme este crítico literário, não é o texto escrito, mas o desejo que o escritor teve de escrever e, assim sendo, “a cadeia dos desejos começa a desenrolar-se, cada leitura valendo pela escritura que ela gera, até o infinito. Da mesma maneira em *A preparação do romance II* (2005), onde Barthes reflete sobre o projeto de obra até sua realização, o desejo de escrever é reafirmado como prazer da leitura e também é ponto de partida da obra a ser realizada. Contudo, o escritor ressalva que este “desejo de escrever vem, não da leitura em si, mas de leituras particulares, tópicas: a Tópica do meu Desejo. (...). Do encontro com alguns textos lidos, nasce a *Esperança de escrever*” (p.13).

É possível pensar que a leitura dos cartões-postais e papéis de hotéis recebidos ou encontrados na residência de maneira casual pelo narrador, correspondem ao desejo de escrever

anotações sobre os deslocamentos de Félix, tal como o revelado pelo próprio narrador, no final do romance, quando se refere à maneira como compôs sua narração:

Bueno: como a veces dicen quienes se despiden, creo que ha llegado el momento de recoger mis cosas. Hasta aquí expuse algunos hechos de las inciertas aventuras de Félix y los comentarios derivados que me vinieron a la mente hace algunos años, luego de recibir su sencilla esquela del hotel Salgado (CHEJFEC, 2004, p.190).

O narrador assinala, com um tom explicativo para um suposto leitor, sua prática de escrita fundamentada no uso das anotações. Desse modo, expõe o processo de criação de sua narrativa, cujo enredo parte de uma montagem não cronológica dos cartões-postais que são apresentados, representados e comentados sinalizando os seus conteúdos: “Voy a decirlo como una vez lo escribió Félix refiriéndose a otras latitudes: en esa “parte” del año el frío invade cada rincón” (CHEJFEC, 2004, p.37).

É, portanto, a partir da leitura das mensagens de Félix, mais especificamente dos fragmentos de suas experiências, que o narrador expõe seu desejo e intenção de conceber um relato. Nesse sentido, essa montagem, além de buscar um modo de se aproximar dos deslocamentos de Félix, também procura trazer o leitor para perto do ponto de vista do narrador, que a partir da leitura das mensagens dos cartões-postais expõe seu desejo e intenção de conceber um relato.

Em síntese, esse processo de experiência se realiza no procedimento narrativo praticado pelo narrador tanto em relação ao elemento temático dos deslocamentos de Félix desde a juventude ao momento presente, quanto ao modo de composição formal de uma escrita fragmentária fundamentada em anotações das memórias e dos cartões-postais. Prática narrativa que se assemelha ao que Luciene Azevedo define, em “A inespecificidade do romance e a anotação” (2017, p.501-502), como sendo uma “estética da anotação”, ou seja, uma construção de obra “que cria a sensação do inespecífico, e franqueia a possibilidade de pensar no processo de formação de (outras) formas para o romance”, onde “encontramos a encenação do eu autoral e a valorização do incidental, do episódico, formando pequenos grumos narrativos, que valorizam o aleatório em detrimento da coerência sequencial e infiltram a desconfiança sobre o caráter literário da narração”.

A amizade

As informações obtidas sobre o amigo viajante além de serem aleatórias são insuficientes, pois as vezes “passa largo tiempo sin que lleguen nuevas líneas de Félix, provenientes en general del sitio al que se ha mudado o donde está de paso” (CHEJFEC, 2004, p.11). Esta situação faz prevalecer certo sentimento de distanciamento no narrador que, por sua vez, o transforma em indagação a respeito da amizade entre ambos:

Yo me ponía a pensar en aquel viejo amigo, Félix, y me parecía irreconocible cuando lo confrontaba con la persona actual (...). Yo pensaba, “En qué termina convertida una amistad”. Porque la intensidad originaria, consecuencia del contacto y de la frecuentación diaria, se había ido descomponiendo en las sucesivas y esporádicas líneas que Félix enviaba, hasta tomar la forma de un sentimiento desplazado, poco a poco desvanecido, que precisaba de una composición de retazos para tomar nueva forma (CHEJFEC, 2004, p.148).

O narrador diz não reconhecer a “persona actual” que se tornou Félix, em comparação com aquele “viejo amigo” dos tempos de juventude. O próprio uso de termos distintos para se referir a Félix indica esta mudança, assim como a indagação sobre “En qué termina convertida una amistad”. E a fim de alcançar algum entendimento daquela amizade juvenil resumida em cartões-postais esporádicos, o narrador propõe “una composición de retazos” com estes objetos na tentativa de preencher vazios deixados por Félix.

Nesse sentido, ao buscar compreender a amizade com Félix, o narrador aponta para uma das situações que estrutura sua escrita, possibilita-nos identificar, por outro lado, também uma característica presente em *Los incompletos* que é recorrente nos romances de Sergio Chejfec que Edgardo Horacio Berg (2021) denomina como “itinerario fronterizo” entre o que pode ser dito e narrado, ou seja, um limite:

(...) entre la vida y la muerte, entre la palabra y su referente, entre la historia y su posibilidad de reconstrucción. El no lugar en una historia familiar, la pérdida de un hermano amado que convoca a su propia rememoración o la presencia-ausencia de un amigo desaparecido que nos interpela, en tanto cuerpo insepulto, son algunos de los focos o centros tonales que arman el escenario narrativo de alguna de las novelas de Sergio Chejfec. (BERG, 2021, p.79).

É o que também se verifica entre o limite do que pode ser dito sobre uma amizade dos tempos da adolescência que se faz presente através das poucas e fragmentadas informações ao ponto

do narrador de *Los incompletos* transformá-las em uma história escrita a propósito desse amigo ausente.

São questões como essas, tanto de característica narrativa que apresenta um itinerário fronteiriço quanto de temática da amizade, que podem ser encontradas também em *Los planetas* (1999), pois nesse romance Chejfec tematiza a relação de amizade entre S, narrador e companheiro de infância e adolescência do personagem M, que ganha uma história escrita sobre seu desaparecimento após ter sido sequestrado na última ditadura militar argentina. No livro “*Habitar la distancia. Ficciones latinoamericanas sobre el judaísmo* (2022), Flavio Fiorani sinaliza sobre essas questões presentes em *Los planetas* ao comentar as características da narrativa desse romance:

Entramando tiempo y espacio (rememoración de un pasado traumático y peregrinajes en la ciudad), el relato tematiza la alteración de las categorías de sujeto, de espacio y de tiempo a la vez que transforma una desaparición en la última dictadura militar argentina en la historia de una escritura. S, quien se define una “suerte de sustituto”, quiere darle voz a quien (M) no la tiene. (...) Apelando a una idea de narración como reescritura de una amistad, el relato se configura como la imaginaria “traducción” de un original (la infancia y la adolescencia compartidas) que pertenece también a un narrador que, al devolverle la palabra al amigo, pone en forma su propia experiencia del duelo. (FIORANI, 2022, p.123-24).

Para Giorgio Agamben, amizade não é propriedade ou qualidade de um sujeito, ela é definida como existência e não essência ou categoria que possa ser representada por alguém. Nesse sentido, reconhecer alguém como amigo significa não poder reconhecê-lo como “algo” e, em termos modernos, se poderia dizer que “amigo” é um existencial e não um categorial. Ao pensar a amizade como condição da existência, Agamben também reflete sobre essa condição como sendo uma existência dividida e *com-dividida* com o amigo, pois afirma que:

Nessa sensação de existir insiste uma outra sensação, especificamente humana, que tem a forma de um *com-sentir* (synaisthanesthai) a existência do amigo. *A amizade é a instância desse com-sentimento da existência do amigo no sentimento da existência própria.* Mas isso significa que a amizade tem um estatuto ontológico e, ao mesmo tempo, político. A sensação do ser é, de fato, já sempre dividida e *com-dividida*, e a amizade nomeia essa *condivisão*. Não há aqui nenhuma intersubjetividade – esta quimera dos modernos –, nenhuma relação entre sujeitos: em vez disso o ser mesmo é dividido, é não-idêntico a si, e o eu e o amigo são as duas faces – ou os dois polos – dessa *com-divisão*. (AGAMBEN, 2009, p.88-89)

A experiência da amizade, então, se dá nessa relação recíproca de um *com-sentir* a própria existência com a do amigo, por isso, como argumenta o filósofo italiano, os amigos são compartilhados porque “aquilo que há para repartir é o próprio fato de existir, a própria vida” (Agamben, 2009, p.92). Pode-se entender essa experiência da amizade na relação entre o narrador e Félix, uma vez que a ausência deste amigo ao partir de viagem faz com que aquele outro guarde uma sensação de não existência provocada pelo sentimento do vazio que invade o narrador no momento da despedida de Félix no porto de Buenos Aires:

En todo caso el silencio y el abandono se adueñaron de la situación apenas la nave comenzó a alejarse; la dársena en esa parte del puerto volvía a ser un punto olvidado, construido y vuelto a olvidar de un sector indistinguible del mapa. Tal como pensaba Félix en relación con los últimos, o más propiamente con la sensación o la creencia de ser el último, la verdad es que ese día también yo tuve la impresión de ser la última persona que asistía a ese teatro de la tristeza y la desolación. (...) Más tarde me tocó ser testigo de las ceremonias de la despedida, y por último miré el río y contemplé el barco mientras se perdía en dirección a la franja imprecisa del horizonte, como ocurre en tantas escenas de pinturas o películas. (CHEJFEC, 2004, p.165)

O porto é o lugar em que se realiza o “teatro de la tristeza y la desolación” ante o narrador que observa do cais a saída do navio em que embarcou o amigo e, como efeito, a manifestação da ausência representada pelo silêncio e abandono que “se adueñaron de la situación.” É desse modo que o narrador confessa sentir-se como uma testemunha das cerimônias de despedida, semelhantes às que acontecem “en tantas escenas de pinturas o películas.”

E é justamente comentando a despedida no porto que o narrador de *Los incompletos* busca transmitir a experiência do afastamento do amigo quando navegou rumo ao estrangeiro, permanecendo desse tempo da adolescência o legado de uma memória:

Sin embargo tengo un recuerdo más pormenorizado de la tarde y la noche siguientes, cuando estuve absorto durante horas, adormecido quizá por el profundo silencio en el que no se escuchaba el más leve rumor, frente a las aves (palomas y gorriones) que buscaban alguna comida con avidez, acercando de tal modo sus ojos al suelo que todas parecían cortas de vista. Ese silencio y esos hechos mínimos de la vida (...) me indicaban que algo estaba por acabarse; caería la noche y junto con ella esta parte del mundo emigraría a la cara oculta de la luna para quizá nunca recuperar la luz; y yo quedaría, ante quienes en el futuro estuvieran interesados en el pasado de aquella zona de las dársenas, como testigo exclusivo de esta tarde final. (CHEJFEC, 2004, p.165).

Uma consequência dessa experiência do afastamento do amigo está nesse silêncio no porto deixado por sua ausência junto daqueles que também partiram de viagem, como declara testemunhar o próprio narrador. O uso dos cartões-postais e papéis de hotéis servirão como contrapontos a essa situação de vazio no narrador ao permiti-lo obter alguma informação de Félix. Questão que para além de possibilitar uma diminuição em tal sentimento, permite também ao narrador restabelecer, de certo modo, a amizade na medida em que acompanha a viagem do amigo através desses textos.

Michel Onfray, em seu texto “Hacer realidad de la amistad”, argumenta que a viagem fabrica a amizade do mesmo modo que o inverso, pois no detalhe da viagem, a amizade permite o descobrimento de si mesmo e do outro.

Esa virtud sublime se vive, no se sueña. La realización de un viaje formula una comunidad singular: allí donde el amor parece frágil, dependiente del hábito de los cuerpos carnales, la amistad conoce una auténtica fuerza, despreocupada e independiente de los tormentos amorosos. La amistad, ese amor sin cuerpo, genera un uso común del tiempo, del espacio y de la energía. Entre amigos, entonces, todo es común sobre el principio del contrapunto: la fuerza del uno compensa la debilidad del otro, el cansancio del primero apela a la resistencia del segundo, la carencia aquí induce a la plenitud allá. (ONFRAY, 2016, p.53)

Nesse sentido, a viagem intensifica o exercício da amizade que, como argumenta Onfray, possibilita repartir projeto, realizações, emoções, tensões com o outro, fazendo possível a existência de uma comunidade de “las complicidades incorpóreas”.

Em *Los incompletos*, a viagem de Félix, que parece se contrapor à amizade com o narrador, na realidade enfatiza o princípio de contraponto entre esses amigos, em que cada um procura, mesmo sem realizar uma viagem em conjunto e compartilhar um uso comum de tempo, espaço e energia, complementar-se através do outro. Seja na atitude de Félix ao enviar os cartões-postais com intuito de partilhar os trajetos solitários, seja na intenção do narrador ao receber e utilizar esses objetos como possibilidade de recompor a antiga amizade e, como consequência, romper com a rotina diária e ir ao encontro do desconhecido. Esse gesto de um para com o outro tem como impulsionador o afeto ainda existente entre ambos, o que permite um compartilhar metafórico das viagens por meio de suas anotações.

A recordação

Este aspecto da amizade possibilitar outras formas de vida se faz presente no modo como o narrador de *Los incompletos* procura sair da condição íntima de uma rotina de cansaço, silêncio e solidão ao transformar as recordações do amigo em uma narrativa e, com isso, experimentar outra vida. É nesse sentido que assume a recordação como perspectiva narrativa desde o começo da história, quando anuncia que irá contar sobre um pensamento no amigo Félix “que ocurrió una noche, hace varios años atrás, y los hechos relacionados de la mañana y la tarde siguientes” (CHEJFEC, 2004, p.7), até o final do relato, onde informa para o seu leitor, por fim, ser “Un último recuerdo de la mañana” quando esse amigo “salió del puerto de Buenos Aires” (p.191).

Tal posição adotada está presente nas duas partes que estruturam a história e correspondem às memórias sobre Félix. Na parte inicial, que também aparece no término do relato, tem-se a recordação da juventude vivenciada com o amigo, mais especificamente o dia da despedida deste em uma manhã em que saiu do porto de Buenos Aires. A segunda parte diz respeito aos cartões-postais e papéis de hotéis de Félix “provenientes en general del sitio al que se ha mudado o donde está de paso” (p.10). Esses objetos são lembrados pelo narrador, que utiliza seus conteúdos sobre as viagens do amigo para também compor o relato, incorporando-os ao desenvolvimento da narrativa. Por exemplo, o cartão-postal de Buenos Aires: “Así, una vez me mandó cierta postal de la mismísima Buenos Aires: vista incompleta del mudo edificio de la terminal de ómnibus” (p.10); de Barcelona: “En otra oportunidad llegó desde Barcelona una postal con la leyenda “Plaza Catalunya”” (p.13); e o papel do hotel Salgado em Moscou: “En otra ocasión me llegó desde Moscú un opaco y rugoso papel con membrete de hotel. El sitio se llamaba “Salgado”” (p.21).

Essas recordações da juventude e dos objetos são meios que o narrador utiliza para criar sua narrativa tendo como base as anotações extraídas dessas memórias relacionadas ao amigo Félix no dia da despedida no porto ao seguir viagem e, como consequência, nos deslocamentos por capitais de países estrangeiros como Barcelona e, principalmente, Moscou representados nos cartões-postais. O que, conseqüentemente, possibilita ao narrador indagar sobre a experiência não só vivenciada no passado, mas também imaginada sobre as viagens do amigo ao transitar por paisagens e culturas diferentes. Sendo assim, o narrador entrelaça memórias e imaginações a partir de um tempo presente, cujo enunciado também apresenta explicações dos motivos da anotação e de como se deu esta prática de escrita a um suposto leitor.

No que se refere à recordação, o porto de Buenos Aires representa o espaço da memória juvenil onde ocorreu a despedida de Félix e a permanência do narrador, que reteve esses acontecimentos na memória desde o dia em que aquele amigo partiu de viagem nesse porto:

Es mejor decir “no olvido” que invocar el recuerdo. De la mañana cuando partió, no olvido el puerto vacío una caseta azul de techo blanco, árboles repartidos como al azar sobre la extensa superficie de la zona, y por sobre todo los muelles y la repetida escenografía de navegación, con los implementos disponibles (grúas, amarras, rieles y espigones), que en ausencia de otros barcos y de mayor número de personas parecía completamente innecesaria. (...). La dársena era solamente una explanada húmeda, del alero de la caseta goteaba el agua del rocío, y la noche que de a poco se disolvía aún ocultaba la superficie del río como una extensa depresión inhabitada. La espera parecía acorde con el acontecimiento; uno sabía que el tiempo era algo indetenible echado a rodar, pero su languidez producía asombro, digamos su displicencia: la tranquilidad de la mañana para imponerse. (CHEJFEC, 2004, p.7-8)

Ao começar a manhã no porto, durante o final da “noche que de a poco se disolvía”, o narrador é o primeiro a chegar e estabelecer contato com esse lugar de aspectos vazios como descreve, por exemplo, “el puerto vacío” e “la superficie del río como una extensa depresión inhabitada”, memórias de paisagens apreendidas naquela manhã tranquila.

Deste modo, o que vemos no decorrer dessa parte da narrativa é o uso da “memória dos locais”, como argumenta Aleida Assmann (2011), visto que há “uma memória que se recorda dos locais”, tal como o narrador do “puerto”, “dársena” e “muelle” e, por outro lado, uma “possibilidade de que os locais possam tornar-se sujeitos, portadores da recordação” (ASSMANN, 2011, p. 317). Este último aspecto que pode ser reconhecido no trecho seguinte, quando o narrador comenta sobre certa fragrância do porto de Buenos Aires no presente momento em que está narrando:

Esa fragancia típica de Buenos Aires, flores acuáticas mezcladas con la tierra del lugar que hoy todavía, como muchos me cuentan y he podido leer, se esparce desde las aguas con la brisa que corre por las calles, era aquella mañana, seguramente por lo temprano de la hora, un aroma en formación que de a poco se levantaba del río para manifestarse en ráfagas breves de olores individuales y paradójicamente incompletos. Aquí el recuerdo se interrumpe hasta la situación siguiente (...). (CHEJFEC, 2004, p.9)

O espaço do porto pode ser visto como sujeito portador de recordação ao atuar sobre o narrador através dessa fragrância, que no momento presente da enunciação narrativa dá certeza

à lembrança juvenil daquela manhã. Espaço este que não se deixa esquecer por causa deste simbólico aroma, que é reconhecido por outras pessoas e pelo narrador que, no presente momento de sua escrita, recordou desse cheiro do passado.

Sendo assim, o narrador passa a ser conduzido por uma memória íntima ao captar esta típica fragrância no tempo presente que o remete por sua vez a uma imagem específica do momento da despedida de Félix no porto. O que também ocorre com o pensamento nesse amigo e os cartões-postais recordados e recebidos que igualmente ajudam a estimular o surgimento dessa memória durante o momento de sua escrita. À vista disso, destaca-se o corpo do narrador presente no porto através da ação do olhar como suporte e produtor de imagens que o permite num momento posterior reconhecê-las por meio da memória. É o que se apresenta ao recordar dos períodos da tarde e noite quando permaneceu sentado e, depois, deitado em um banco de granito do porto:

Ese canto vespertino [de los pájaros] me adormeció. Recuerdo que estaba sentado en un banco de granito, frío como una lápida, y me puse a ver las aguas. El sol se escondía sobre el ancho continente, a mis espaldas, la inconmensurable franja de tierra que separa la ciudad de las montañas, y por lo tanto la superficie del río, ya de por sí bastante quieta, parecía un tapiz oleoso cuyas lentas turbulencias apenas alcanzaban para unos esporádicos y débiles cabrilleos repartidos por todo lo ancho. Así me dormí, no sé si de tedio o de cansancio, contemplando las aguas como si fueran un pantanoso terreno lunar. Al despertar encontré que ya había caído la noche, y que gracias al sueño el tiempo del crepúsculo había transcurrido asombrosamente rápido. A diferencia de la mañana, cuando los aromas se esparcían frescos y divididos, todavía no macerados por el calor del día, ahora me rodeaba un aire saturado de limo y humedades, prueba de la insoportable temperatura y el extremo cansancio que la tierra desprendía a esa hora. Si me daba vuelta y miraba hacia arriba, veía una lejana y nubosa campana de claridad, y debajo una serie de pequeñas figuras geométricas compuestas por luces organizadas en diagramas, que eran algunos edificios de la ciudad; si miraba hacia el frente, veía la profundidad propia de una noche oscura. (CHEJFEC, 2004, p.165-66)

A percepção do narrador por meio dos sentidos, como audição (canto), tato (frío, sol, calor del día, humedades, temperatura) e olfato (aroma, aire saturado de limo), possibilita rememorar corporalmente no presente algumas das imagens do passado que dizem respeito à experiência da partida de Félix. Como também podemos mencionar a visão sobre a imagem do porto através das diversas ações como “ver”, “mirar” e “contemplar”, uma vez que ganha destaque ao ser usada para apreender imagens dos momentos relacionados à despedida. Portanto, o porto de Buenos Aires se torna cenário da construção de uma memória que tende a despertar imagens

que refletem pensamentos, emoções e percepções do narrador quando se encontrava nesse espaço, ilustrando, nessa parte da narrativa, a experiência da solidão proveniente da despedida e permanência no porto após o amigo partir de viagem.

Segundo Hans Belting (2014), em “O lugar das imagens um ensaio antropológico”, o corpo tem a capacidade natural de transformar e fixar em imagens lugares e coisas que lhes fogem com o correr do tempo, pois armazenamo-las na memória e reativamo-las através da lembrança. Nesse sentido, afirma Belting, com as imagens defendemo-nos da passagem do tempo e do espaço que experimentamos nos nossos corpos, visto que é sob a forma de imagens que os lugares perduram na nossa memória corporal. Assim sendo, o corpo pode ser considerado como suporte e produtor de imagem, pois:

É um lugar no mundo e um lugar onde se produzem e conhecem (reconhecem) imagens. Amíúde incluem-se aqui imagens fugidias que não sabemos donde vêm nem para onde vão, quando as esquecemos e, por um motivo imprevisto, de novo as recordamos. Ao contrário do que acontece com as imagens que esperam pelo nosso olhar nos dispositivos técnicos ou nas paredes dos museus, as imagens íntimas adquirem para nós um significado pessoal que compensa e contrabalança a sua fugacidade. Enquanto as imagens no mundo exterior apenas nos fazem, no fundo, ofertas imaginais, as imagens que rememoramos corporalmente ligam-se à nossa própria experiência vital, que se desenvolve no tempo e no espaço. (BELTING, 2014, p.80)

Por outro lado, esse porto não pode ser considerado na narrativa só como espaço da ausência e recordação do amigo, mas também como limite da amizade vivida entre narrador e Félix que será ultrapassado através do interesse mútuo naquela amizade do passado. E é esse interesse no passado que servirá de ponte entre ambos, visto que as ações de enviar cartões-postais sobre as viagens e de usar esses objetos recebidos para compor um relato convergem para a manutenção dessa amizade. Nesse sentido, os cartões-postais de Félix servem como passagens entre espaços e tempos distintos que possibilitam ao narrador percorrer, em certo sentido, os deslocamentos das viagens desse amigo. Por exemplo, como neste trecho do romance em que o narrador comenta sobre como recebe notícias de Félix e, por conseguinte, como elas o põem a pensar:

A veces pasa largo tiempo sin que lleguen nuevas líneas de Félix, provenientes en general del sitio al que se ha mudado o donde está de paso. Habitualmente recurre a postales baratas, también puede ser gratuitas, o a hojas con membretes de hotel. (...) Me ha ocurrido ponerme a pensar en el tiempo sin plazo que estuvo una tarjeta postal sobre el estante hasta adquirir su aspecto, o los sobres, sus contornos de pergamino escolar, todo bastante sepia. Félix escribe con letra

indecisa, digamos nerviosa o emocional, expresando una contención cuyos motivos profundos sólo él podría develar. Anuncia algún reciente “cambio de frente” como lo llama, o sea, de actividad y al mismo tiempo de sitio. (CHEJFEC, 2004, p.11)

Portanto, é através das relações com estas esferas íntimas da memória e do cartão-postal que o narrador estabelece sua prática de escrita baseada em anotações sobre o amigo.

O olhar

O olhar atento lançado sobre as imagens fragmentadas desses postais é a ação que o narrador se utiliza para refazer o deslocamento do amigo e, por outro lado, empreender um percurso possível de uma própria viagem. Essa ação, por exemplo, praticada com o cartão-postal do terminal de ônibus de Buenos Aires:

Así, una vez me mandó cierta postal de la mismísima Buenos Aires: vista incompleta del mudo edificio de la terminal de ómnibus mientras un coche policial atraviesa en primer plano la avenida. Más al fondo, a centenares de metros se ve un monumento desdibujado por la lejanía y presumiblemente por el aire envenenado de la ciudad, flanqueado a su derecha por dos filas de colectivos de un solo color oscuro que por su alineación parecen rendir un incierto tributo marcial. Esa postal, a primera vista una fotografía tomada con apuro, sin embargo lograba pasar desapercibida como foto porque parecía una mirada al sesgo, lanzada por alguien entre las miles de personas que andan siempre por allí sin pretensión de ver nada en particular. Era como si Félix dijera, más allá del escueto mensaje de su puño y letra, “Estoy aquí, tan hundido en el movimiento, la confusión y la vida sin mayor interés, que tomo distraído esta postal sin gracia, que no dice lo que se esperaba de ella, sino lo contrario, y se disuelve en un panorama convencional”. (CHEJFEC, 2004, p.11-12)

O olhar revela alguns elementos que constituem a imagem, como o edifício do terminal de ônibus, o carro que passa na avenida, um monumento impreciso e uma fila composta por pessoas. Com isso, há certo percorrer no espaço através dos olhos que se movimentam de um ponto ao outro, o que se percebe com as orientações espaciais como “primer plano”, “fondo”, “lejanía” e “derecha”. Nesse sentido, o narrador se coloca, e também seu leitor, diante do espaço pelo qual Félix se desloca, tentando interpretar o que este passa em suas viagens, por exemplo, na explicação possível que o amigo poderia dar de seu estado ao transitar por aquele lugar e das razões de ter enviado um cartão-postal.

Assim, a instância do narrador é a que lança o olhar sobre esse objeto a nos evidenciar por meio das experiências do outro as particularidades dos processos de deslocamento. Dessa maneira, entropõe-se entre imagem e leitor, fazendo com que este último só tenha acesso e veja o que o narrador decide descrever sobre comportamentos, pensamentos, crenças e angústias do amigo em trânsito.

Porém, essa descrição das imagens do cartão-postal realizada pelo narrador se torna problemática ao pensarmos, como pondera Michael Baxandall, sobre a noção de descrição associada a uma explicação de uma imagem contida na obra de arte. Como explica o crítico de arte galês no texto “Linguagem e explicação”, em *Padrões de intenção: a explicação histórica dos quadros* (2006):

(...) uma descrição, por ser um ato de linguagem, é feita de palavras e conceitos. Por isso, a descrição é menos uma representação do quadro, ou mesmo uma representação do que se vê no quadro, do que uma representação do que pensamos ter visto nele. Em outras palavras, a descrição é uma relação entre o quadro e os conceitos. (BAXANDALL, 2006, p.44)

A imagem, então, descrita estaria mais atrelada à leitura crítica de um quadro, as explicações observadas sobre ele, pois, conforme Baxandall, não se pode reconstituir o quadro a partir de sua descrição, visto que “a descrição fala mais de uma representação do que pensamos a respeito de um quadro do que de uma representação do quadro” (p.37).

É, nessa perspectiva, por mais que os objetos analisados sejam distintos, mas tendo como ponto em comum serem constituídos por imagens, que podemos considerar a descrição dos cartões-postais realizada pelo narrador, uma vez que representa mais o comentário sobre as imagens fragmentadas desses objetos do que propriamente suas descrições. Com isso, aproxima-se da característica de écfrasis como interpretação assinalada por Luz Aurora Pimentel no texto “Ecfrasis y lecturas iconotextuales” (2003), pois nessa prática discursiva:

(...) toda mirada transforma al objeto plástico en un texto para leer, y, por lo tanto, el objeto plástico se convierte en tantos textos como miradas se fijan en él. Y es que, en el acto mismo de describir, el poeta o novelista selecciona, reorganiza, jerarquiza; resignifica, en una palabra, al objeto representado, convirtiéndolo en un texto signifiante, en ese *otro* del texto verbal. (PIMENTEL, 2003, p.208)

Nesse sentido, a écfrasis passa a ser entendida não apenas por sua definição comum de representação verbal de uma representação visual, mas por uma interpretação que tenta

ressignificar o objeto representado, pois o texto verbal, ainda segundo a escritora mexicana, confere significações ao texto plástico que não necessariamente são as próprias, seriam significações que formam parte do contexto verbal no que se inscreve o texto ecfástico. Propriedade essa que Pimentel irá reforçar ao afirmar, referindo-se a um poema de Octavio Paz⁴, que “el texto ecfástico no re-presenta sino que re-significa al objeto plástico al entrar en una red textual y contextual diferente, tramada por la visión del poeta” (p.214).

Outra referencia nessa questão da ecfasis como interpretação podemos encontrar no texto “La ilusión de la écfasis” (2000) de Michael Riffaterre, cujo entendimento de ecfasis corresponde ao sentido dado pela teoria literária, que designa como “un caso particular de descripción o de relato que dio origen a un género menor cuyos procedimientos son del orden de la mimesis” (p.161). Mimesis essa que no texto ecfástico é considerada dupla por representar com palavras uma representação plástica e, com efeito, tender mais a aproximação de uma ilusão referencial do que a autêntica reprodução de um objeto. Assim, para Riffaterre toda a descrição de um objeto através da ficção literária, categoria esta que corresponde ao mecanismo de efeito de realidade que constitui uma variedade da ilusão referencial, reproduz o estado de ânimo de quem olha:

Es la interpretación del espectador (del autor) lo que dicta la descripción, y no a la inversa. En lugar de copiar el cuadro transcribiendo en palabras el dibujo y los colores del pintor, la écfasis lo impregna y lo tiñe con una proyección del escritor – o más bien del texto escrito sobre el texto visual. No hay imitación sino intertextualidad, interpretación del texto del pintor y del intertexto del escritor. Y esa ilusión descriptiva compete de lleno a la literatura, puesto que, como toda literatura, el objeto ilusorio que aquella nos presenta – objeto de una inversión en el sentido psicoanalítico – reproduce el estado de ánimo del sujeto que mira. (RIFFATERRE, 2000, p.174)

Portanto, a imagem por não poder ser representada em sua totalidade através das palavras, uma vez que são meios de comunicação e modos de percepção diferentes, tende a ser mediada por esta última através da escrita ou oralidade que o sujeito utiliza para interpretar sobre o que observou da imagem.

⁴O poema referido é "Cuatro chopos" (1891) contido em *Visto y dicho* do livro *Árbol adentro* (1976-1988). Nele, Octavio Paz estabelece, segundo Pimentel, um contrato descritivo explícito com o quadro “*Les quatre arbres*” (1891) de Claude Monet, pois desde o título e a dedicatória ao pintor há uma orientação paratextual que o poeta nos convida para ler o poema, entre outras formas, como a descrição de um quadro específico.

Nesse sentido, o narrador de *Los incompletos* ao escrever anotações sobre as imagens fragmentadas dos cartões-postais referentes às viagens de Félix, realiza uma interpretação dos deslocamentos desse amigo que pode ser compreendida pela ampliação que faz dessas imagens através da imaginação. Assim, esses postais propiciam ao narrador o trânsito por outros espaços e, por outro lado, obter algum sentido de experiência mesmo que a partir de uma “mínima parte de una situación oculta”. Questão que advém não só pelo olhar atento lançado sobre esses postais, mas sobretudo por esta imaginação, que procura dar a conhecer o estado de ânimo que passa Félix ao se deslocar para outros países.

A imaginação

No cartão-postal referente à “Plaza Catalunya” em Barcelona, o narrador observa atentamente um espaço ao explorar os diversos planos da imagem representada e, a partir disso, passa a imaginar uma possível relação que as pessoas poderiam estabelecer com esse lugar:

En una delgada franja horizontal, en la parte superior de la postal podía verse un sector de la plaza. Allí, sobre la balaustrada que daba al hueco abierto por la escalera, estaban apoyadas unas personas mientras mataban el tiempo de la gran ciudad. Sombras anónimas, siluetas irregulares, diferentes ropas. Así observados parecían estampas, maniqués vestidos y colocados para representar con su único perfil oscuro el contorno de gente agrupada. Acerqué la vista y pude distinguir más allá dos autobuses que cruzaban la avenida. Al costado, sobre la acera, se levantaba una especie de menir plástico con la parte superior terminada en chanfle; otra señal, pensé a partir de los colores, de la oficina de turismo que estaba debajo de esas imágenes. Imaginé por un momento a esas personas recostadas contra el mostrador del local, o incluso más, trasladé mentalmente la superficie de la oficina a la extensión de la plaza, como un plano a escala real colocado en un ámbito mayor. En ese caso las personas del mostrador serían empleados, o turistas curiosos a la espera de información, instalados en su sitio pero de un modo equívoco, sin que el resto de la gente advirtiera el error y sin que ellos pudieran hacer nada para volver a ubicar, digamos, su espacio en su lugar. Me pareció claro que al mandar esta tarjeta Félix buscaba ocultarse tras el gesto de individuo apremiado, o distraído, que elige el punto transitado por personas de múltiples procedencias para dejar muy lejos de allí (o sea en la postal que yo recibiría a gran distancia) una marca de su movimiento; aunque también me pareció que esta simple postal estaba fatalmente destinada, como ese mismo episodio ocurrido en la realidad, o sea sus propios pasos bajando o subiendo aquellas escaleras, a la fugacidad y por sobre todo al olvido. (CHEJFEC, 2004, p.14-15)

O uso dos verbos “imaginé” e “trasladé” evidencia ações de ampliação da imagem para além daquelas de aproximações como “verse” e “acerqué”. Nesse sentido, o narrador busca não somente compreender a imagem com o olhar, mas também especular um entendimento para além do momento fixado neste objeto com a utilização do pensamento e imaginação. Como, por exemplo, ao interpretar sobre o que quis dizer o gesto de Félix ao enviar o cartão-postal e sobre a relação possível que este amigo poderia ter com esse espaço representado.

Segundo Gonçalo M. Tavares (2013, p.505), decidir imaginar é precisamente “*decidir ver de uma outra maneira. Decidir não ver assim, para ver ao-contrário-de-assim ou outra-forma-do-assim*”. É dessa maneira que podemos deduzir o ponto de vista assumido pelo narrador sobre os cartões-postais como uma decisão de imaginar para além de uma representação estável que o olhar consegue apreender de uma imagem. Por exemplo, como declara sobre como recebe e procura compreender os cartões-postais enviados por Félix:

También las postales y esquelas enviadas por Félix las recibía yo de esa manera, como escenas cuya razón, aparte de comunicar un recuerdo o un itinerario, era proponer alguna clave o interpretación sobre aquello que, por estar observando otras cosas y viviendo otras situaciones, él mismo no observaba o vivía pero, supongo, tenía presente. (CHEJFEC, 2004, p.110)

Nesse sentido, o narrador cria uma forma que o possibilita ampliar um entendimento para além das escassas e esporádicas informações recebidas. Por isso, recorre à imaginação no intuito de entender algum significado contido nos cartões-postais, os quais por possuírem imagens fragmentadas e textos breves impossibilitam uma compreensão mais detalhada da realidade vivenciada pelo o amigo.

No que diz respeito à imaginação no presente contexto contemporâneo, Arjun Appadurai a define, em *Dimensões Culturais da globalização* (2004), como uma prática social de vidas possíveis que constitui uma nova forma de subjetividade moderna. Situação que se tornou possível através das presentes características dos meios de comunicação eletrônico e as migrações de massa no atual contexto de globalização por operarem para além das fronteiras e monopólio dos Estados-nações.⁵

⁵ Em *A globalização imaginada* (2007), Néstor García Canclini argumenta que a globalização foi se preparando por meio de dois processos anteriores como a internacionalização e a transnacionalização até ter origem na segunda metade do século XX. Com as navegações transoceânicas, a abertura comercial das sociedades europeias para o Extremo Oriente e a América Latina e a consequente colonização, tem-se o início da internacionalização da economia e da cultura. Esse processo era marcado pelo transporte dos navios que levavam aos países centrais, como Espanha, Portugal, Itália e Inglaterra objetos e notícias desconhecidos. Apesar disso, “a maioria das

Os aspectos da comunicação eletrônica, segundo Appadurai, que estimulam o indivíduo a imaginar outras vidas possíveis são identificados por meio da multiplicidade de formas que a comunicação assume como cinema, televisão, computadores e telefones, gerando assim recursos para toda a espécie de experiências de construção do eu e também através da maneira rápida como a informação se move no seio das rotinas da vida quotidiana provocando transformação dos discursos quotidianos ao possibilitar enredos de vidas possíveis.

Já a questão das migrações de massas (voluntárias e forçadas), mesmo sendo eventos antigos ocorridos em épocas anteriores, apresenta interação de novas ordem e intensidade, pois as transações culturais entre grupos sociais no passado eram em geral restringidas por diversos fatores como o geográfico e a resistência ao estrangeiro, porém com os avanços tecnológicos dos meios de transporte e comunicação o mundo em que hoje vivemos possui um maior tráfego entre culturas, caracterizando, assim, seu aspecto desterritorializado em que muitas pessoas possam vislumbrar outras possibilidades de vida.

Sendo assim, a comunicação eletrônica e a migração de massa presentes na atual etapa da globalização tendem a potencializar a imaginação na vida social com esses novos aspectos global e desterritorializado, pois segundo Appadurai:

(...) a comunicação eletrônica e as migrações marcam o mundo do presente, não como forças tecnicamente novas, mas como aquelas que parecem impelir (e, por vezes, compelir) a obra da imaginação. Juntas, criam irregularidades específicas porque espectadores e imagens estão em circulação simultânea. Nem as imagens nem os espectadores cabem em circuitos ou audiências que

mensagens e bens consumidos em cada país eram produzidos em seu interior, o tumulto de informações e objetos exteriores que enriquecia a vida cotidiana devia passar por alfândegas, submeter-se a leis e controles que protegiam a produção local”. A partir da primeira metade do século XX, formou-se mediante a internacionalização da economia e da cultura a transnacionalização, processo que, por sua vez, gerou organismos, empresas e movimentos cuja sede não se encontra exclusiva nem predominante numa nação, mas que mesmo assim as interconexões ainda traziam a marca das nações originárias. Dessa forma, segundo García Canclini, a globalização foi-se preparando nesses dois processos por meio de uma intensificação das dependências recíprocas, do crescimento e da aceleração de redes econômicas e culturais operando em escala mundial e sobre uma base mundial. Porém, “foram necessários os satélites e o desenvolvimento de sistemas de informação, manufatura e processamento de bens com recursos eletrônicos, o transporte aéreo, os trens de alta velocidade e os serviços distribuídos em nível planetário para que se construísse um mercado mundial onde o dinheiro e a produção de bens e mensagens se desterritorializassem, as fronteiras geográficas se tornassem porosas e as alfândegas fossem muitas vezes inoperantes.” Nesse sentido, ocorre uma interação mais complexa e interdependente entre focos dispersos de produção, circulação e consumo que tem como facilitadora dessa situação a tecnologia. “Na verdade, os novos fluxos comunicacionais informatizados geraram processos globais ao se associarem a grandes concentrações de capitais industriais e financeiros, com a flexibilização e eliminação de restrições e controles nacionais que limitavam as transações internacionais. Também foi preciso que os movimentos transfronteiriços de tecnologias, bens e finanças fossem acompanhados por uma intensificação de fluxos migratórios e turísticos que favorecem a aquisição de línguas e imaginários multiculturais. (GARCÍA CANCLINI, 2007, p.41-43).

facilmente se confinam a espaços locais, nacionais ou regionais. Claro que muitos espectadores podem não emigrar. E muitos acontecimentos mediatizados são de alcance fortemente local, como a televisão por cabo em algumas partes dos Estados Unidos. Mas poucos são os filmes, notícias radiofónicas, ou espectáculos de televisão importantes que se mantêm inteiramente incólumes a outros acontecimentos mediáticos vindos de longe. E, no mundo de hoje, poucas são as pessoas que não têm um amigo, um parente, um colega de trabalho que não esteja a caminho de qualquer outro lugar ou já de volta para casa, portador de histórias e de possibilidades. Neste sentido, tanto pessoas como imagens encontram-se muitas vezes por acaso, fora das certezas do lar e do cordão sanitário de efeitos mediáticos locais e nacionais. Esta relação amovível e imprevisível entre acontecimentos mediatizados e audiências migratórias define o âmago da ligação entre a globalização e o moderno. (APPADURAI, 2004, p.15-16)

É nesse sentido que a imaginação exerce um novo papel na vida social contemporânea que para ser compreendida necessita recuperar as velhas ideias de imagem produzida mecanicamente, de comunidade imaginada e de imaginário como paisagem construída de aspirações coletivas, pois:

(...) são tudo termos que nos orientam para algo de fundamental e de novo nos processos culturais globais: a *imaginação como prática social*. Já não é mera fantasia (ópio do povo cuja verdadeira função está alhures), já não é simples fuga (de um mundo definido principalmente por objectivos e estruturas mais concretos), já não é passatempo de elites (portanto, irrelevante para as vidas da gente comum), já não é mera contemplação (irrelevante para novas formas de desejo e de subjectividade), a imaginação tornou-se um campo organizado de práticas sociais, uma maneira de trabalhar (tanto no sentido do labor como no de prática culturalmente organizada) e uma forma de negociação entre sedes de acção (indivíduos) e campos de possibilidade globalmente definidos. (...) A imaginação está agora no centro de todas as formas de acção, é em si um facto social e é o componente-chave da nova ordem global. (APPADURAI, 2004, p.48-49, grifo do autor)

Nessa perspectiva, entende-se que a imaginação, neste contexto de força conjunta da comunicação eletrônica e das migrações, deve ser vista como espaço em que indivíduos e grupos possam construir outros mundos possíveis ao anexar o global às suas próprias práticas.

Esse parece ser o modo como o narrador de *Los incompletos* utiliza a imaginação não por meio de uma comunicação eletrônica e migração, mas “a través de objetos de exotismo”, como ele informa ser os cartões-postais “con sus protocolos de escritura y de envío, con sus alusiones viajeras que ocultaban más de lo que revelaban” (p.149), causando-o certa surpresa com essa comunicação em desuso:

Es revelador que en la época de las comunicaciones instantáneas, cuando una cantidad incesante de mensajes electrónicos puede estar llegando a uno sin que nadie, ni uno mismo, intervenga, y cuando uno mismo puede estar mandando mensajes durante todo el día sin mayor esfuerzo que el de escribirlos, y muchas veces ignorándolo, es revelador que cuando la comunicación se ha hecho tan directa Félix recurriese todavía al viejo expediente de las tarjetas o notas de hotel enviadas por correo postal. (CHEJFEC, 2004, p.148-49)

Talvez seja esse gesto revelador proposto por Félix, em contramão a essa comunicação direta, instantânea e intensa, o que permitiu ao narrador projetar uma atenção distinta sobre estes cartões-postais e que, ao utilizá-los, possibilitou transitar de uma maneira imaginária por outros países, espaços e culturas.

Nesse sentido, Boris Kossoy (2002), em *Realidades e ficções na trama fotográfica*, onde discute sobre a imagem fotográfica enquanto representação de realidades e ficções, refere-se às características do cartão-postal e suas imagens em “O cartão postal: entre a nostalgia e memória”. Neste texto é analisado o advento do cartão postal na passagem do século XIX para o XX e a representação revolucionária que teve esse objeto na cultura durante essa transição de séculos até sua “idade de ouro” que corresponde o período de 1900 até 1925.

O cartão-postal, segundo esse historiador fotográfico, um “mundo portátil, fartamente ilustrado, passível de ser colecionado, constituído de uma sucessão infindável de temas” (p.63), saciou o imaginário popular com as imagens mentais do chamado mundo real e as do universo da fantasia individual e coletiva que se tornaram acessíveis para a grande massa. Isso porque, com o nascimento do século XX também foi inaugurada a era da imagem multiplicada para o consumo da massa. Nesse sentido, um impressionante salto foi dado em termos de consumo e produção industrial e comercial que trouxeram mudanças do “modesto – em termos gráficos e visuais – veículos de correspondência que era o cartão postal no momento de sua introdução nos princípios da década de 1870 (durante a guerra franco-prussiana), às sofisticadas edições do começo do século XX.” (p.64). Assim sendo, para Kossoy, ao refletir sobre as transformações quantitativas e qualitativas do cartão-postal, é possível:

(...) de se imaginar em que medida a notável proliferação deste meio de expressão e correspondência e, também, objeto de coleção, não teria influído no comportamento e mentalidade dos homens, em todas as latitudes. Refiro-me, por um lado, à possibilidade de conhecimento visual do mundo – apesar de fragmentário -, através das vistas e paisagens dos mais diferentes países, de suas cidades, ruas, edifícios e monumentos históricos, suas personagens típicas, costumes, cotidiano, e até suas catástrofes. Por outro lado, a natural liberação

do imaginário ficcional de crianças e adultos diante de criações surrealistas ou das elaboradas cenas de erotismo, tema bastante explorado na época, ou das imagens políticas, promocionais e caricaturescas, entre tantas outras que povoaram as faces ilustradas dos postais em inúmeras edições destinadas a milhões de apreciadores e colecionadores de imagens. Os cartões postais (...) sempre propiciaram a possibilidade imaginária de viajar para qualquer parte do mundo sem sair de casa, além de terem se prestado, obviamente, aos mais elaborados sonhos e fantasias sexuais. (KOSSOY, 2002, p.64-65).

Portanto, para além dessas características os cartões-postais também reservam em sua estética o que Kossoy chama de dupla memória, isto é, uma de propriedade iconográfica e a outra correspondendo à mensagem escrita de afeição e saudade, ambas em conjunto enviadas por alguém para um remetente, revelando fragmentos “da memória do cotidiano de outrora nostalgicamente perdidos, vagando sem destino em sua trajetória documental... além da vida.” (p.71)

Nesse sentido, o narrador de *Los incompletos*, ao utilizar os cartões-postais e papéis de hotel enviados por Félix, possibilita imaginar-se em outras situações, espaços e modos de vida contrários à realidade solitária e isolada que vivencia ao entrar em contato com esses fragmentos de memórias, que não só possibilita resgatar esse amigo de juventude, como também viabiliza recorrer o registro de suas experiências de viagens em trânsito por outros países. Com isso, depreende-se a possibilidade de o narrador sair de si mesmo através da imaginação como havia pensado ao receber, por exemplo, um papel do hotel Salgado:

Cierta mañana he pensado que para otra persona habría sido probablemente igual. Quiero decir, alguien en las mismas condiciones de Félix habría reparado en el blasón del hotel con la puerta entreabierta; y tal como Félix en la carta que me dirigiera, también habría escrito “El hotel Salgado me abrió sus puertas”. Después esa persona habría hecho su vida y tomado sus decisiones, pero tarde o temprano aquella frase divertida u ocurrente, al revelar una amarga cualidad anticipatoria, oculta hasta ese momento, habría de traducirse de manera diferente: como el equívoco en el que la persona se sumerge todos los días y del que no le resulta sencillo salir. Más arriba me referí aproximadamente a lo mismo: la frase como alerta del peligro al que nos somete el mundo. Ahora quiero agregar otra cosa: alguien en mi lugar, al recibir una esquela con el mismo comentario, habría temido por su amigo de manera semejante. Así como Félix hubiera podido ser otro, una persona desconocida, también yo habría podido serlo; y no llegaba a esta sospecha o conclusión por una crisis, digamos, de mi subjetividad, sino por el hecho de considerar mis acciones pasibles de ser realizadas por otros, sin mayor diferencia respecto de sus motivaciones y resultados. Pocas veces me había invadido la certeza de ser alguien indistinto,

o en todo caso alguien cuyas experiencias resultaban tan poco individuales. (CHEJFEC, 2004, p.107)

Esse sair de si do narrador ao imaginar-se outro corresponde às vivências com e a partir do amigo e se manifesta por meio da prática de escrita baseada em anotações, a qual possibilita criar uma certa representação do outro e também de suas experiências através das dimensões introspectiva e imaginativa, que buscam compreender um sentido diferente da realidade por meio, digamos, da “idea inocente de fabricar realidades o personas que, pese a ser siempre incompletas, por lo menos fueran un eco, aunque también distorsionado, de lo que dejaba” (p.113). Nesse sentido, o narrador pensa no destino inexorável do ser humano no mundo:

Por mi parte, me puse a pensar en el mundo. En su maquinaria cada vez más poderosa y en nuestro destino inexorable, que es el de obedecer sus engranajes. Estos pensamientos no podían tener otra consecuencia que estados de ánimo de lo más pesimistas, en los que me sumergía como si se tratara de la única salvación o descanso permitidos por una tragedia inevitable pero inconclusa. Además, si me ponía a pensar en el pasado del mundo, en la cadena de hechos revelados y ocultos, conocidos a medias o deformados, o sea la sucesión de acciones que derivaba en el llamado “mundo actual”, aunque es cierto que de una u otra forma era una cadena bastante inventada, de cualquier manera todo resultaba mucho peor, porque en el continuo final del camino que es el presente se ponía de manifiesto la permanente locura y la eterna crueldad como muestra de la disparatada ambición de la gente. Ante panorama tan sombrío e irrevocable la única alternativa sería confiar en seres artificiales, pensé. No esperaba de ellos que impartieran algún tipo de justicia o que quisieran enmendar lo malo, simplemente los imaginaba como una opción, una forma de anunciar que otro mundo, también incompleto, hubiese sido posible; y que ese otro mundo, en tanto se proponía como corrección del así llamado verdadero, o como acotación y comentario, resultaba infinitamente más justo. (CHEJFEC, 2004, p.151-52)

Como uma possível contraposição à essa realidade implacável, inevitável, incerta, frágil, sombria e cruel da vida que se impõe desde o passado até o “mundo actual”, o narrador, além de imaginar os seres artificiais como “una opción, una forma de anunciar que otro mundo, también incompleto, hubiese sido posible”, também compõe uma escrita que o possibilita, ao reelaborar as breves mensagens contidas nos cartões-postais e papéis de hotel, transitar por lugares diferentes e, desse modo, manter contato com outros sentidos de existência através dos seres presentes nesses ambientes. Como quando pensa sobre a vida presente das pessoas através do “juguete medio enterrado que Félix había visto en el conjunto habitacional”:

Pensé que la gente estaba de por sí menguada, un vacío definitivo desautorizaba a cada uno de los mortales y que ello se había convertido en lo propio de la persona humana; y que al contrario los seres artificiales, muñecos contruidos en una fábrica, como el mutilado, o inventados en la intimidad del hogar, como cuando de noche se juntan por sí mismos los materiales más inverosímiles que han quedado olvidados, inmunes al cansancio y a los sueños, representan muy bien todo aquello que las personas no han podido ser en el mundo tal como ha sido levantado. (CHEJFEC, 2004, p.152-53)

Com essa comparação o narrador aponta para a condição problemática do vazio existencial que vive o ser humano na realidade da vida. Por isso, confia tanto aos “seres artificiales, muñecos contruidos en una fábrica” quanto aos “inventados en la intimidad del hogar” uma possibilidade de representarem “todo aquello que las personas no han podido ser en el mundo tal como ha sido levantado”. Assim, também podemos pensar uma referência ao próprio ato de sua escrita quando aponta para a criação desses seres imaginados na intimidade do lar durante uma noite que podem se juntar por meio de “materiales más inverosímiles”, como um cartão-postal e papel de hotel, que ficaram esquecidos. Essas seriam, pois, as situações e ações que envolvem a escrita do narrador ao pensar no começo de uma noite sobre Félix e, por conseguinte, escrever um relato com base nos objetos desse amigo.

Ana Cecilia Olmos (2013), no texto “Literaturas en tránsito (sobre la narrativa de Sergio Chejfec)”, argumenta que o universo ficcional de Sergio Chejfec cria espaços imaginários atravessados por trânsitos e itinerários que problematizam a relação da escritura com suas ancoragens locais, rompendo assim com os imperativos identitários que sujeitam a literatura à cultura de origem. Questão essa, segundo a autora, que comporta além das marcas da própria história de vida desse escritor observadas na primeira obra *Lenta biografía* (1990), também o estatuto de procedimento literário em obras posteriores, pois:

La mayoría de los narradores y personajes de las novelas de Chejfec establecen una relación de extrañamiento con el lugar que los empuja a un incesante deambular de recorridos imprecisos y cartografías esquivas. Los relatos avanzan en función de derivas inciertas, generalmente por las periferias urbanas, revelándonos algo de la intimidad de esos narradores y personajes pero también de las condiciones del mundo, en un juego ambiguo de interioridad y exterioridad que densifica la relación entre sujeto y realidad. (OLMOS, 2013, p.79)

E é justamente por essas “derivadas inciertas” proporcionadas pelos raros e breves cartões-postais e papéis de hotel que o narrador de *Los incompletos* faz avançar seu relato, indagando, a partir de gestos e âmbito íntimos, como o do pensar, imaginar e anotar por meio desses objetos

e o do espaço caseiro onde pratica sua escrita, tanto o sentido de experiência do deslocamento vivenciado por Félix quanto as condições de existência no mundo.

Ao comentar sobre *Los incompletos*, Olmos diz que esse romance explora uma “relación de desavenencia entre el sujeto y el mundo”, visto que narrador e personagem “transitan estableciendo conexiones en un espacio móvil que impide llegar a una instancia de reconocimiento de y con el lugar.” (p.80) O que pode ser exemplificado pelos deslocamentos feitos por Félix em territórios estrangeiros e, em certo sentido, pelas viagens realizadas pelo narrador ao transitar imaginariamente por espaços representados nos cartões-postais enviados por esse amigo. Questão problemática que ambos tentam amenizar, cada um a seu modo, por meio de simulacros e imaginações.

Nesse sentido, assim como o narrador imagina através da relação com os cartões-postais uma possível saída das condições opressoras que a vida impõe ao “terminar un día igual: la noche, el cansancio, el silencio y la soledad, durante esas últimas acciones domésticas de la jornada a las que uno se entrega con resignación y miedo creciente” (p.7); também Félix, H e Masha idealizam outro modo de vida possível nas relações que estabelecem com alguns objetos nesse espaço sombrio, isolado e solitário do hotel Salgado, onde Masha e H trabalham e Félix se hospeda.

Ao se colocar na condição de viajante, Félix busca completar-se através de contatos com pessoas, espaços e objetos na possibilidade de acessar outras representações da realidade, como a estrangeira. Questão que pode ser associada à característica de sua personalidade no que diz respeito à vontade de superar a província mental à qual acreditava estar condenado, pois:

Félix tenía una firme convicción sobre el muy poco valor, digamos, psicológico de la propia vida; según pensaba, era trivial o inútil, y de una interioridad casi inexistente. Por eso mismo debía completarse, o por lo menos hacerse el intento, tomando prestados elementos igualmente insustanciales de una vida en apariencia similar. De ahí, en parte, su impulso a viajar. (CHEJFEC, 2004: p.131)

Parece ser nesse sentido que Félix toma emprestado uma folha de papel do hotel Salgado contendo o emblema de uma porta entreaberta e a marca topográfica de uma escrita após achar esse objeto em seu quarto. Dessa maneira, tenta completar-se adquirindo por meio desse elemento encontrado outro modo de vida possível que possibilite transpor, em certa medida, sua presença neste espaço solitário e isolado com o intuito de ir além dessa realidade vivenciada.

Algo que o narrador deduz que seja provável que o amigo tenha feito ao partir do uso desses papéis e cartões-postais recebidos:

Porque Félix no buscaba asomarse a la existencia de otra historia anónima, sabía que en las vidas ya no quedaban significados por descubrir, sólo perseguía el encuentro fortuito con el rastro de un desconocido, para tomar ese rastro como señal de una realidad disponible aunque siempre evasiva. (...) le parecía que esas cartas de otro dirigidas a otro, de cualquiera a cualquiera que no fuese él mismo, prestaban vida, otorgaban una dosis de corta pero intensa existencia. (CHEJFEC, 2004: p.63-64)

Em uma questão semelhante à de Félix, mas buscando assimilar outras realidades sem se deslocar pelo espaço estrangeiro, a personagem H também procura ser uma pessoa diferente daquela que representa cotidianamente como empregada há mais de vinte anos no hotel Salgado. E isso só foi possível através da posse de um livro encontrado no quarto em que fazia faxina, o que a permitiu se imaginar em outra situação diferente:

Se preguntó con qué palabras un libro podría referirse a ella. Imaginó una incursión clandestina a la tienda de publicaciones: entrar en puntas de pie, y amparada por la oscuridad que viene de la calle tomar el primer libro que se le ocurra. Y después, siguió imaginando, leer hasta tarde sentada a la mesa de su casa, mientras el marido y el hijo duermen. Las palabras capaces de describirla deberían ser inauditas, extravagantes (ella era una materia demasiado común como para entrar sin violencia en los libros). Se ponía a pensar y no sabía: ¿qué era lo que tenía, cómo se hacía visible? Imaginó frases descriptivas de sus acciones, aunque ninguna la convencía. (CHEJFEC, 2004: p.97)

Os espaços imaginados por H correspondem à uma livraria e sua casa, ambos lugares conhecidos que estão relacionados com a caminhada que faz ao término da jornada de trabalho. Passeio a pé que considera ser o melhor momento entre os afazeres da rotina diária, pois, segundo o narrador, H “consigue una sencilla evasión: andar, ver, pensar” (p.92). Ações essas mais relevantes por serem vividas fora do hotel, por isso o retorno imaginário aos espaços da livraria e sua casa, que ao comporem novos cenários, por sua vez, possibilitam a personagem vivenciar outras cenas desejadas como as do furto de um livro e de sua leitura em um tempo particular.

Já Masha “no sabía hasta cuándo seguiría malgastando su vida en el penumbroso hotel Salgado” (p.41); pois, ao contrario de Félix e H que estão, cada um a seu modo, de passagem por esse espaço, ela é filha de Salgado, dono do hotel, mora, trabalha e se relaciona com os empregados desde os tempos de infância:

Desde temprana edad Mashavio en la educación que se le impartía una voluntad explícita de Salgado; esa voluntad tenía un mandato de obediencia y también un sentido de apropiación: debía compenetrarse con el edificio, ser su alma vigilante aunque en realidad nada, se daba cuenta siendo adulta, la obligara a ello y nada tampoco la relacionara con el hotel fuera de la propia vida transcurrida entre las paredes indolentes y los ambientes silenciosos. Ningún sentido de fidelidad, para no hablar de pertenencia o de propiedad, ni apenas de adhesión, había en Masha; tan solo ese sentimiento matutino de sorpresa, al principio intrigada por saber dónde estaba y enseguida inquieta por los probables motivos del confuso despertar. (p.49)

Nesse sentido, a relação com o hotel se caracteriza pelos desgastes provocados com o excesso de tempo dedicado nesse espaço, sob as situações variadas de opressão que surgem das rotinas profissionais e pessoais praticadas por Masha. Por exemplo, o hábito difícil de despertar pela manhã e se localizar em um quarto de hotel:

Como si fuera una viajera crónica, cada despertar exige a Masha un trabajo de localización mental; no sabe dónde se encuentra, ni cómo o cuándo ha llegado. La confusión se resuelve en breves momentos, al sentir con amargura, pero también con sosiego, que el orden se mantuvo y que está en el mismo sitio donde horas antes se ha dormido. Reconoce el pequeño despertador cuadrado sobre la mesa de noche y, a pocos centímetros, el también pequeño y erguido oso polar, que ella llama de porcelana cuando en realidad es de loza corriente, cuyos brazos tendidos hacia adelante parecen a punto de abrazar algo. Ambos objetos la devuelven al mundo familiar. (CHEJFEC, 2004: p.46-47)

Não são somente objetos pessoais contidos no quarto de dormir que auxiliam Masha a localizar-se em seu mundo familiar, mas também os objetos encontrados nos quartos de hóspedes do hotel como, por exemplo, um livro que a faz imaginar outra vida possível para além de seu quarto, onde se relaciona com esse objeto após o término da jornada de trabalho:

La escena: Masha está semitendida sobre la cama, en pose relajada tanto como se lo permite la muralla de atrás. Abre el libro hacia abajo y estudia la caída de los billetes. Otro placer, aunque esta vez diferido: se apresura a sacar el dinero que quedó atrapado; para ello sigue maniobrando el libro, ahora delgado y disponible. A veces puede ocurrir que sienta la tentación de leerlo, y entonces lo abrirá al azar y se fijará en el primer párrafo que encuentre. Como ignora lo previo, obviamente entenderá muy poco, pero ello no es problema porque se sabe capaz de imaginar cualquier cosa. También puede ocurrir que al encontrar el nombre de un personaje lo reemplace por el suyo propio, sin detenerse en el género o cualquier otro detalle menor, y que a esa (o ese) "Masha" que ahora

imagina por escrito termine asignándole rasgos combinados, indecisiones propias o equívocos más o menos interesados. Considera que el libro -como todos los libros en general- expresa un saber inútil, aunque no más inútil que la realidad a través de cada uno de sus conocimientos derivados. (CHEJFEC, 2004: p.86-87)

Masha imagina uma leitura em que busca ficcionalizar outra existência a partir de qualquer personagem independente do gênero ou qualquer outro detalhe menor para conseguir atingir esse propósito, por exemplo, o uso de apenas um trecho do livro. Nesse sentido, possibilita-se a ser “esa (o ese) “Masha” que ahora imagina por escrito”, pois:

En el libro de Masha las cosas ocurrían de otro modo. Ella era una mujer de fortuna que sólo debido a la tradición familiar y a la melancólica apatía que suele invadir a los millonarios, y también por apego a una promesa desganadamente concedida a su padre en plena agonía, regenteaba sin voluntad un hotel que exigía en todo caso un trabajo mínimo. Hacía muy pocas cosas durante su habitual tiempo libre, pese a lo cual ella nunca hubiese admitido que fuera eso, tiempo libre, o sea, momentos encadenados que tenía a su completa disposición para ocupar como le diera la gana. (CHEJFEC, 2004: p.158-59)

Por meio dessa ficção, Masha deixa a condição de funcionária do hotel Salgado para assumir a de uma mulher de fortuna, que só administra, sem um mínimo esforço nem vontade, esse estabelecimento porque prometeu ao pai assim fazer após herdar o hotel. Com isso, há uma mudança na relação com Salgado, onde se imagina vivendo de uma outra forma e em um outro ser, pois, como conjectura o narrador, “si en la vida real existía como una persona incompleta, en la vida inventada, leída, alcanzaba su equilibrio simétrico. No es que ella fuese distinta en uno y otro sitio, sino que los mundos buscaban ser complementarios, y esto la consolaba.” (p.112)

O sentimento de pertencimento

Essa idealização de outra vida possível projetada por Félix, H e Masha estando no hotel Salgado advém do sentimento de não pertencimento provocado neles pelo hotel. Situação que o narrador aborda ao comentar sobre as relações estabelecidas nesse espaço, como as dos trabalhadores, H e Masha, com o hotel:

Llega un momento en que los miembros del hotel han perdido casi toda esperanza de recuperar algún indicio claro de su presencia; sin embargo la

memoria se resiste a desaparecer, aunque no alcanza para recordar y sólo subsiste una fracción demasiado minúscula como amenaza del olvido, cuando de pronto el huésped se pone de manifiesto multiplicando su costumbre furtiva y espectral. (CHEJFEC, 2004: p.90)

E, por outro lado, o hóspede de Salgado como Félix e suas experiências solitárias que evidenciam uma relação de inexistência social por estar nesse espaço ainda mais na condição de um estrangeiro. Sobre essa questão, o narrador, em uma de suas anotações sobre os papéis do hotel Salgado, faz comentários sobre este hotel e as possíveis condições que o amigo poderia estar vivenciando:

Un hotel del extranjero. Como en casi ningún otro sitio, Félix podía tener la ilusión de vivir allí una vida prestada; definitivamente propia, pero cuyos hechos – en este caso las peripecias en el hotel Salgado – podrían haber sido asignados a otra persona con facilidad; (...) En los hoteles se sentía una persona sin pasado, o más exactamente con pasado impreciso y disponible. Lo importante consistía en que ello no significaba un problema, al contrario, porque bastaba con ordenar un fragmento de la vida, digamos, superficial – por ejemplo las ceremonias de la mañanas, las del regreso a la habitación, las marcas privadas dejadas en el cuarto, etc. –, para sentir en una pequeña parte de sí mismo el surgimiento de una nueva memoria. Esas condiciones de transparencia (ser visible y no serlo, reducir la presencia física dejando sólo como prueba las marcas de las acciones) se agudizaban en un hotel de las características del Salgado (...) (CHEJFEC, 2004, p.44-45).

Mesmo caracterizado como hotel de estrangeiro, o que evidencia ainda mais esse aspecto do não pertencimento provocado por Salgado, Félix pode ter a pretensão nesse espaço, por outro lado, de superar essa não pertença que sente nos hotéis por meio de uma ordem de fragmento da vida que o possibilita sentir-se integrado e integrante, pois poderia, como comenta o narrador, “tener la ilusión de vivir allí una vida prestada”, bastando ordenar “un fragmento de la vida, digamos, superficial – por ejemplo las ceremonias de la mañanas, las del regreso a la habitación, las marcas privadas dejadas en el cuarto, etc. –, para sentir en una pequeña parte de sí mismo el surgimiento de una nueva memoria.”

Nesse sentido, pode-se considerar o hotel Salgado como um “não lugar”, conceito empregado por Marc Augé, em *Não lugares. Introdução a uma antropologia da supermodernidade* (2012), pois:

Se um lugar pode se definir como identitário, relacional e histórico, um espaço que não pode se definir nem como identitário, nem como relacional, nem como histórico definirá um não lugar. A hipótese aqui defendida é a de que a

supermodernidade é produtora de não lugares, isto é, de espaços que não são em si lugares antropológicos e que (...) não integram os lugares antigos: estes, repertoriados, classificados e promovidos a “lugares de memória”, ocupam aí um lugar circunscrito e específico. Um mundo onde se nasce numa clínica e se morre num hospital, onde se multiplicam, em modalidades luxuosas ou desumanas, os pontos de trânsito e as ocupações provisórias (as cadeias de hotéis e os terrenos invadidos, os clubes de férias, os acampamentos de refugiados, as favelas destinadas aos desempregados ou à perenidade que apodrece), onde se desenvolve uma rede cerrada de meios de transportes que são também espaços habitados, onde o frequentador das grandes superfícies, das máquinas automáticas e dos cartões de crédito renovado com os gestos do comércio “em surdina”, um mundo assim prometido à individualidade solitária, à passagem, ao provisório e ao efêmero (...).(AUGÉ, 2012:p.73-74)

São espaços que estimulam nos sujeitos características como solidão, individualidade, diferença, circulação, e outros aspectos que não favorecem meios para que se estabeleça uma relação social, como diz Augé, de caráter histórico e identitário. Algo que podemos interpretar dos espaços internos e externos do hotel Salgado que nos revela o narrador:

En el último rincón de Moscú, lugares por donde los verdaderos turistas o visitantes apenas se asomaban, y donde los vecinos estaban completamente olvidados de la ciudad en la que vivían, porque en realidad podía tratarse de cualquier otra, la zona era un suburbio indiferente a su entorno más amplio, donde la gente incluso solía olvidarse del carácter de su propia actividad o empresa, y vagaba por las calles con la mirada perdida; en ese último rincón de Moscú se levantaba el hotel como una fortaleza poderosa y ajena a lo que pudiera ocurrir alrededor. Sin embargo para quien lo miraba por primera vez era un edificio más entre los que, con una gracia extinguida y casi abandonados, lo que no dejaba de redimirlos, albergaban a personas de variado tipo que desarrollaban un simulacro de vida y de trabajo. (CHEJFEC, 2004, p.67)

Deste modo, podemos interpretar esse espaço externo de Moscou, do qual é constitutivo o hotel Salgado, como um *não lugar*, visto que favorece o isolamento (“el último rincón”), a circulação (“turistas o visitantes apenas se asomaban”), a indiferença (“olvidados de la ciudad”), a indeterminação (“podía tratarse de cualquier otra zona”). Com efeito, pode-se pressupor uma relação de tensão que se configura pela privação do sujeito em criar um sentimento de pertencimento, isto é, uma identidade por meio dos espaços assim caracterizados.

Porém, parece ser possível estabelecer uma relação através desses não lugares, pois, como argumenta Augé, no texto “No-lugares y espacio público” (2009), há “la posibilidad de que se cree lugar en el no-lugar. Se trata entonces de un lugar subjetivo y, aún más, de los vínculos

simbólicos que se manifiestan en el espacio concreto del no-lugar (...).⁶ (AUGÉ, 2009, p.04). O que se percebe, como vimos no trecho acima, nessa realização de um simulacro de vida e trabalho praticado no hotel Salgado.

Esse simulacro de vida, por exemplo, pode ser verificado na relação que Félix estabelece como hotel Salgado, onde nesse não lugar busca assimilar algum significado para que ao passar do tempo possa sentir-se integrado no contexto geral desse lugar e sua rotina:

En una ciudad importante como Moscú, este baño escondido y a su modo anónimo representa algo insignificante. (...), para Félix esta cosa pequeña y en apariencia olvidada es una verdadera célula de significado. Quizá ocurre algo similar con todos los visitantes; él mismo, al llegar a un lugar, absorbe las primeras experiencias como una esponja hasta que luego, con el paso del tiempo, se suma a la pauta general, las cosas se vuelven medio transparentes, y frecuentarlas más no quiere decir entenderlas mejor. (CHEJFEC, 2004, p.37)

Nesse sentido, assim como o próprio narrador busca nos conteúdos de papéis e cartões-postais recebidos, um sentido que o faça compreender as experiências dos deslocamentos vivenciadas no exterior por Félix, do mesmo modo, esse amigo viajante procura sentido por meio de outras realidades experienciadas através de espaços, pessoas e objeto sem suas viagens. Isso ocorre porque Félix tem como motivo se distanciar de uma nacionalidade argentina, possibilitando assim uma diluição de seu sentimento de pertencimento ao se deslocar por outros países como um “ciudadano del mundo”. É o que se verifica quando são apresentados os motivos e as consequências da decisão tomada por Félix ao deixar a Argentina:

Al abandonar el país quiso alejarse de los lazos propios de la nacionalidad y asumir otros más fluctuantes que lo protegieran, ilusoriamente, de las decisiones de un único Estado y, también ilusoriamente, de los efectos emocionales de lo que allí ocurriera. En tanto ciudadano del mundo - ¿Qué cosa será eso?, preguntaba en sus primeras y entonces frecuentes esquelas, poco después de dejar el país -, como buen ciudadano del mundo Félix tiende a diluir sus rasgos más propios en una serie de convenciones de cualquier tipo, siempre variables. No es que tenga un gusto convencional, sino que ha advertido que su inclinación al anonimato, para ser tal, debe asimilarse a lo indiferenciado – y por extensión a lo previsible. (CHEJFEC, 2004: p.11)

⁶ Sobre essa questão, em uma entrevista a escritora Silvia Hopenhayn, que depois seria publicada como *¿Qué es el tiempo?* (2018), Augé diz, ao responder sobre a liberdade como atributo do não lugar, que podemos imaginar uma relação que se cria livremente em um não lugar, pois há uma ideia de encontro possível ao contrário da relação já estabelecida no lugar antropológico, onde tudo tende a estar unido e concluído. Com isso, propõe que se pense o não lugar também em términos positivos e saia da dicotomia de uma perspectiva que enxergue o lugar como positivo e o não lugar como negativo.

Sendo assim, Félix procura fixar sua atenção em lugares, pessoas e objetos no estrangeiro para fabricar uma “imagem de vida impostada” no intuito de lidar com as consequências que se impõem ao se distanciar de seu local de origem, a Argentina, carregado de sentido histórico, cultural, identitário, etc. Uma dessas consequências é a desestabilização da própria ideia de experiência ligada à um território específico por estar em deslocamento e não permanecer em um espaço conhecido, como especula o narrador:

Habiendo dedicado buena parte de la vida a andar por el mundo, con la esperanza de superar la provincia mental a la que se creía condenado, Félix supo en Moscú que la misma idea de experiencia se había convertido en otra cosa, o que en su caso había estado siempre errada, o sencillamente se había evaporado en algún momento, y que muchas de las cosas tomadas como tales en el pasado, como experiencias, ahora pasaban de largo sin dejar casi rastros en su endurecida sensibilidad, convertidas en trances difícilmente reconocibles, desprovistos de verdadero interés y de los cuales no perduraba nada sino un nebuloso recuerdo, imposible de recuperar sino como vaga reminiscencia. (CHEJFEC, 2004, p.146)

A ideia de experiência vivida e adquirida por Félix no território argentino desestabiliza ao deslocar-se por outras cidades como Moscou, cujo hábitos cotidianos e culturais seguem tradições diferentes. Nesse sentido, propõe como contraponto ao sentimento de não pertencimento perseguir, como ressalta o narrador, “el encuentro fortuito con el rastro de un desconocido, para tomar ese rastro como señal de una realidad disponible aunque siempre evasiva.” (CHEJFEC, 2004, p.63-64). Isto é, apropriar-se dos costumes do outro para poder experimentar a vida em outro território.

A viagem como experimentação

No texto “Encontrarse con la propia subjetividad” de *Teoría del viaje. Poética de la geografía* (2016), Michel Onfray diz que o grande assunto durante uma viagem é o próprio sujeito que a realiza, pois ela supõe uma experimentação sobre si próprio que remete aos exercícios tradicionais de indagação praticados pelos antigos filósofos:

(...) ¿qué puedo saber acerca de mí mismo? ¿Qué puedo aprender y descubrir a propósito de mí si cambio de lugares habituales, de señas y modifico mis referencias? ¿Qué queda de mi identidad a raíz de la supresión de las ataduras sociales, comunitarias, tribales, cuando me encuentro solo, o casi, en un entorno

que si no es hostil es cuando menos inquietante, preocupante, angustiante? ¿Qué subsiste de mi ser a partir de la sustracción de mis apéndices gregarios? ¿Qué hay del núcleo duro de mi personalidad ante una realidad sin rituales o conjuraciones constituidas? El gran rodeo por el mundo le permite a uno reencontrarse consigo mismo, tal y como, en nosotros mismos, nos conserva la eternidad. (ONFRAY, 2016, p.88)

Questões que ainda hoje são especuladas por filósofos contemporâneos, assim como alguns viajantes ao se deslocarem por motivos e situações diversas no mundo atual, a procurar por respostas em seus trajetos que coincidem com certas “búsquedas iniciáticas que ponen en juego la identidad” (p.87). Essa identidade que é ameaçada pela desestabilização de uma representação do real não mais vinculado a um território e suas tradições culturais, como podemos pressupor por meio do argumento de Onfray:

En un país inusual, el animal inquieto que hay en nosotros prevalece, oye una voz incomprensible, se mueve en un espacio desprovisto de referencias, experimenta la diferencia, la gran diferencia que aísla, corta y separa, y luego aparta y excluye. (...). Trágicamente, el ser no puede superar la identidad que lo contiene. En el extranjero, esa identidad flota, sin ataduras, sin puntos de referencia. Espera a la roca en la que cambiar su errancia nómada por un artificio que permita los lineamientos de un sedentarismo esbozado. (Onfray, 2016, p.94)

É por isso que as novas experiências para Félix ao atravessar os espaços de cidades estrangeiras estão relacionadas, segundo o narrador, “a su idea filmica de los viajes, la disolución y la confusión de los elementos” (p.108), pois há uma impossibilidade de identificação nesses espaços percorridos motivada pela ausência do aspecto relacional e histórico, que fazem parte da constituição de uma identidade. Em função disso, o narrador comenta que para esse amigo:

Toda experiencia se resolvía primero como confusión y se convertía trabajosamente en olvido. Había perdido el lazo de continuidad con el pasado, porque sus recuerdos eran momentos flotantes, incapaces de encadenarse en una sucesión, como esquirlas de acontecimientos que se recuperan de modo providencial y solo sirven como fragmentos. El lugar completo, incluso el origen de las cosas, era algo que siempre se mantendría ignorado. (CHEJFEC, 2004: p.146)

Contudo, apesar dos lugares percorridos não conservarem um sentido de pertencimento e, dessa maneira, haver um rompimento da ideia de identidade ligada às noções de território e

cultura, era essa situação, por outro lado, que ajudava Félix em sua busca por se libertar de qualquer identidade estável, pois:

Félix tenía una firme convicción sobre el muy poco valor, digamos, psicológico de la propia vida; según pensaba, era trivial o inútil, y de una interioridad casi inexistente. Por eso mismo debía completarse, o por lo menos hacerse el intento, tomando prestados elementos igualmente insustanciales de una vida en apariencia similar. De ahí, en parte, su impulso a viajar. (CHEJFEC, 2004: p.131)

Por isso, ao caminhar ou manter contato com os espaços das cidades e hotéis visitados projeta um olhar sobre as pessoas ou situações que o possibilite tomar emprestado essa “vida en apariencia similar”, pois as aparências eram como “la nacionalidad, que si bien permanece nunca se mantiene igual y con el tiempo se convierte en una consideración electiva.”. (p.38)

Alejandro Grimson (2000), no texto “Cultura, nación y campos de interlocución”, discute sobre a questão do conceito de identidade afirmando que nenhum grupo e pessoa possui uma identidade ou essência, identificam-se de certas maneiras ou de outras em contextos históricos específicos e nos marcos das relações sociais localizadas. Nesse sentido, toda identificação, segundo Grimson, possui dois elementos, o “*relacional*”, que pode constituir “en diferentes contextos de interacción parámetros perceptivos que definen relaciones sociales entre “nosotros” y “los otros”.(p.29); e o “*histórico*”, que “ese “nos/otros” es al mismo tiempo el resultado de sedimentaciones de un proceso histórico como una contingencia sujeta a transformaciones”.(p.31) Essa noção, portanto, de conceberas identidades como processo relacional que resulta de condições e construções históricas, remete a “la imposibilidad de una definición “objetiva” y estática de la identidad de cualquier grupo humano” (p.34). O que, por outro lado, nos faz pensar nas diversas possibilidades de experiência identitária que um indivíduo deslocado de referências tradicionais, assim como Félix no estrangeiro, pode encontrar para explorar outras formas de existir. Pois como afirma Grimson, as “adscripciones identitarias no son “naturales”, no están determinadas ni por “la sangre” ni por el “lugar de nacimiento” y son productos de incesantes construcciones, imaginaciones e invenciones. (p.34)

É, nesse sentido, que Félix constrói outros modos de vida e, conseqüentemente, de identidade ao estabelecer relações no estrangeiro com países, lugares e pessoas, como ficamos sabendo pelo narrador:

El destino o un afán intuitivo habían hecho de ese sector de Moscú, del Salgado y de Masha, la red de elementos en los que Félix precisaba fijar

su atención para fabricar una imagen de vida impostada, un estar y no; la presencia extraña que ese mismo entorno comienza a ver en un preciso momento con familiaridad, se hace disponible, pero nunca llega a ser admitida como propia. Al fin de cuentas en eso consiste la vida del visitante o del extranjero. (CHEJFEC, 2004: p.132)

Félix, então, tende a passar por tensões em sua identidade, diante das experiências do deslocamento, tais como a mudança de país, espaços, cultura, relações sociais e, em contrapartida, aproximação de nações, territórios, culturas e pessoas diferentes. Por isso, procura construir, imaginar ou inventar, a exemplo do que ponderou Grimson, uma representação identitária por meio dos contatos com o desconhecido e seus modos de existência experienciados nos deslocamentos afim de cumprir com a decisão tomada desde a adolescência de “alejarse del país y sobrevivir en el mundo como un planeta errante” (p.7).

O que também nos leva a pensar nessa questão Edgardo Berg quando argumenta, em *Signo de extranjería: memoria, paseo y experiencia narrativa en Sergio Chejfec* (2021), que o narrador de *Los incompletos* está fora de seu tempo ao traduzir e imaginar os deslocamentos de Félix, por ser este um personagem “atrapado” entre dois tempos:

Quien narra en *Los incompletos*, traduce o imagina los pasos de Félix, un personaje atrapado entre dos tiempos: el tiempo de las referencias que remiten a una Moscú extrañada y enigmática y el tiempo anterior de la partida, que si regresa, regresa de modo azaroso, como astillas o retazos de acontecimientos. Si se quiere, los protagonistas de este diálogo, el narrador sedentario y el viajero crónico, siempre hablan a destiempo. (BERG, 2021, p.189)

E é justamente por construir um relato entre as memórias da despedida do amigo e as imaginações de seus deslocamentos pelo mundo que o narrador se permite estar entre tempos e espaços diversos do presente e, por sua vez, perceber outras realidades. É essa perspectiva, por exemplo, a que deixa transparecer ao concluir a narrativa:

La despedida de Félix, los preparativos del barco, el comienzo de su prolongado viaje, que dura todavía hasta hoy, me parecieron entonces definitivamente lejanos en el tiempo. No exagero si digo que ahora, al contrario, estas cosas me parecen más próximas que entonces. Una nueva etapa se abría esa mañana, un nuevo tiempo: el de la espera hasta la nueva aparición de los recuerdos. (CHEJFEC, 2004, p.193-94)

Desse modo, a construção narrativa por meio das anotações de memórias e cartões-postais permitiu ao narrador, por um lado, lembrar e aproximar daquela amizade da adolescência e, por outro, acessar experiências ao narrar sobre ela.

CAPÍTULO 2 - O narrador de *Mongólia*: diários como rastros da experiência

No romance *Mongólia* (2003), de Bernardo Carvalho, um diplomata aposentado reflete sobre sua relação com o ex-vice-cônsul em Xangai -o qual recebe o apelido de Ocidental- e a missão realizada por esse último quando procurou por um fotógrafo brasileiro desaparecido na Mongólia. O motivo dessas reflexões está relacionado com a leitura da reportagem no jornal que informa sobre a morte do Ocidental e dos relatos de viagem contidos nos diários dele e do fotógrafo desaparecido, como o narrador explica no começo da narrativa:

Só ao deparar com a notícia da morte dele, mais de seis anos depois do incidente, quando de repente me lembrei dos papéis que ainda deviam estar comigo, e depois de começar a lê-los, é que me passou pela cabeça que talvez ele não os tivesse esquecido antes de voltar para Xangai, mas que os tivesse deixado de propósito, para mim, como uma explicação. Se eu não os lera até então, era menos por falta de curiosidade do que por estar cheio dele na época. Não queria mais ouvir falar nele. No fundo, sempre achei que fossem documentos sem importância. Tanto que os enfiei numa pasta e os mandei de volta para o Brasil com o resto da mudança, sem nem ao menos saber do que tratavam. (CARVALHO, 2003: p.13)

A referência a esse “incidente” do passado remete à tentativa do Ocidental de recusar a missão de ir à Mongólia, ao contrário do que havia antes combinado com o narrador, seu chefe na época, quem acabava de assumir o cargo de embaixador da China e tinha convocado a este vice-cônsul em Xangai para o cargo de representante do consulado em Pequim. Em decorrência desse incidente e de considerar o Ocidental um sujeito difícil, pois “não era talhado para obedecer a ordens ou deixar de dizer o que pensava por respeito à hierarquia” (p.11), o narrador tinha perdido a paciência na época a ponto de não querer mais ouvir falar nele. Situação essa que só se modificou seis anos depois com a notícia da morte desse colega, gerando interesse sobre seus diários a ponto de especular que não os tivesse esquecido antes de ter voltado para Xangai, mas deixados de propósito como uma explicação.

Nessa sequência de acontecimentos, o narrador encontra um motivo para desenvolver seu antigo projeto de ser escritor; e decide empreendê-lo através de uma prática de escrita que põe em cena um fazer narrativo baseado nas anotações que surgem da leitura dos relatos de viagem do Ocidental e do fotógrafo desaparecido⁷. O que se pressupõe no final do romance, quando o

⁷ Há semelhança nesse desejo de ser escritor projetado pelo narrador de *Mongólia* com o que desejava o narrador de *O sol se põe em São Paulo* (2007), romance de Bernardo Carvalho, pois confessa, no começo de seu relato para um suposto leitor, que também gostaria de ser escritor: “Depois de tantos anos, vi o que já não queria ver, que a

narrador se refere aos procedimentos de escrita adotados, como os de transcrever e parafrasear os diários arquivados em conjunto com a sua opinião para compor a narrativa:

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. A bem dizer, não fiz mais do que transcrever e parafrasear os diários, e a eles acrescentar a minha opinião. A literatura quem faz são os outros. Mas o principal eu só entendi hoje (CARVALHO, 2003, p.182).

Um ato de escrita que possui também outras peculiaridades como, por exemplo, a demanda por um tempo reduzido na execução do texto, que ocorreu no intervalo de sete dias entre a notícia da morte do Ocidental até a missa celebrada em sua homenagem. Tempo que se contrapõe aos quarenta anos durante os quais o narrador adiou o projeto de ser um escritor, quando entrou para o Itamaraty aos vinte e cinco anos. Nesse momento, aos sessenta e nove anos, não tendo mais a desculpa esfarrapada das obrigações do trabalho nem o pudor de se ver comparado com os verdadeiros escritores, afirma que:

A literatura já não tem importância. Bastaria começar a escrever. Ninguém vai prestar atenção no que eu faço. Já não tenho nenhuma desculpa para a mais simples e evidente falta de vontade e de talento. (CARVALHO, 2003, p.11)

Nesse sentido, o narrador se abre à experiência de uma escrita, sob a forma do comentário, da anotação do escrito por outros, o que marca sua mudança de perspectiva com relação à literatura, a ideia de literatura da juventude, a qual abandona para realizar o desejo antigo de

minha ilusão não ia acabar enquanto eu não escrevesse a primeira linha; entendi que não tinha vencido os sonhos de adolescente, como chegara a acreditar, porque ainda nutria aquela fantasia infernal, só que agora em silêncio, só para mim. No fundo, ainda achava que pudesse escrever – e um dia me salvar não sabia bem do quê. A loucura era que nunca tivesse escrito nada além de um punhado de roteiros de comerciais. E só isso permitia que eu seguisse pensando que podia ser (ou que era) escritor, e que podia me salvar.” (p.12-13) Desejo esse de ser escritor que só se realizaria por meio da dona do Seiyoken, um restaurante localizado no bairro da Liberdade em São Paulo, onde frequentou com os colegas da faculdade no passado e que agora ao voltar a frequentar depois de quase dez anos foi indagado por essa mulher se ele era escritor, como explica: “Alguma coisa na primeira vez em que me dirigiu a palavra, perguntando se eu era escritor, me dizia que ela guardava uma história e procurava alguém para escrevê-la. Embora eu não fosse escritor, foi essa suspeita que me deu ânimo para insistir e voltar dois dias depois, como quem se ilude a ponto de crer que a vida é feita de sinais e que afinal está diante da sua grande chance. Eu era movido por sentimentos ambivalentes: achava que ela podia me curar do sonho da literatura, mas no fundo queria acreditar que, de alguma maneira, aquela mulher tinha o poder de me transformar num escritor.” (p.17) Nesse trecho de *O sol se põe em São Paulo*, também encontramos mais dois aspectos semelhantes ao narrador do romance *Mongólia*, um é a “cura” do sonho de ser escritor pelas vias da literatura e o outro, o fato de crer que a vida estava dando um sinal por meio da dona do restaurante, que supostamente guardava uma história a ser contada. Assim como em *Mongólia*, quando o narrador, ao descobrir a morte do Ocidental, se interessou pelos diários deste conhecido, achando que possivelmente guardavam alguma história, levando-o a também escrever e cumprir com o seu desejo de ser escritor.

ser escritor. Uma experiência que se adequa à vida isolada do narrador, quem não consegue se relacionar de maneira apropriada com o exterior, por causa da intensa violência no Rio de Janeiro que fez do colega Ocidental uma vítima.

A arte contemporânea

No ensaio “¿Debemos escribir libros tontos? La forma o la vida: un dilema en el arte de nuestro tiempo” (2006), Gerardo Jorge faz uma análise sobre a arte contemporânea através do conflito entre forma e vida que persiste desde o século passado na arte.

Para Jorge, a arte de vanguarda, ao romper com a ideia de arte como um conjunto de técnicas apreensíveis e praticáveis, um conjunto de disciplinas (*as belas artes*) e formas a serem seguidas, produziu um novo paradigma para as artes do futuro que propunha a ideia de arte como “una acción, como un ejercicio, un gesto, en definitiva: un proceso, *el proceso de una experiencia.*” (JORGE, 2006, p.109). Com efeito, esse escritor reconhece um dos fatores mais determinantes para a problemática estética atual, isto é, essa ideia de arte que, independente da forma, aproxima-se da existência cotidiana e imediata, sinalizando uma mudança “de lo formal a lo vital”. Desse ponto de vista, a arte contemporânea -dando continuidade às propostas vanguardistas de início do século XX- se caracteriza por ser uma forma de proceder conectada com a vida; segundo Jorge, essa ideia de arte:

(...) está asociada a la auténtica vitalidad, a lo informe que duele bajo las ropas de la civilización y que por ello es pasible de intervenir, potencialmente, sobre cualquier objeto, en cualquier medio, dado que ya no se trata del dominio de unas cosas, unas materias, dentro de un código, sino de un extraño proceso entre experiencia, conceptualidad y técnicas o procedimientos que busca subvertir la violencia que la cultura instaura y ejerce sobre todo lo que alcanza. (JORGE, 2006, p.111).

Em *Mongólia*, esse processo de composição artístico contemporâneo ocorre a partir do momento em que o narrador projeta um relato escrito em razão da notícia da morte do Ocidental e por meio das anotações sobre os diários arquivados que este deixou no seu poder. Desse modo, torna-se possível, para o narrador, por um lado, subverter literários condicionamentos culturais que induzem o seu desejo de escritor a perseguir um padrão estético normativo e, por outro lado, desviar da condição de isolamento que vivencia em decorrência da expansão da violência social no Rio de Janeiro.

Esta última violência é sensivelmente apresentada no romance através da referência ao atropelamento de uma menina de cinco anos por um carro em alta velocidade e, em seguida, do homicídio de um membro de quadrilha por outro de um grupo rival. Situações de violência ocorridas em uma manhã na praia de Copacabana quando o narrador caminhava pela avenida, o que gerou nele sentimentos de prostração e isolamento que foram ainda potencializados ao saber do modo como morreu o Ocidental, baleado em um tiroteio entre polícia e sequestradores ao tentar resgatar o filho menor no morro do pavãozinho. Uma razão a mais para não sair, como diz o narrador sobre o resultado dessas situações de violência, pois sabia que não tinha visto nada se comparado com o resto: “já não tenho vontade de sair. E, fora os netos, que aparecem raramente e de hábito sem avisar, não recebo mais ninguém.” (CARVALHO, 2003, p.11)

É, portanto, através desse recolhimento no âmbito íntimo de seu apartamento e do uso do arquivo do Ocidental que involuntariamente ainda conservava, que o narrador tenta buscar possibilidades de saída do contexto social de violência e, ainda, realizar o desejo de ser escritor sem se submeter a uma forma literária. O primeiro movimento foi a procura por uma pasta arquivada na despensa do apartamento:

Fui até a despensa do apartamento, onde, no lugar das provisões, mantenho amontoados os arquivos mortos e as tralhas inúteis que me sobraram de tantas viagens e mudanças, e passei horas à procura da pasta em que devia ter metido aqueles papéis, que encontrara por acaso entre as minhas coisas na embaixada, quando arrumava as malas antes de deixar Pequim, há quatro anos. (...) São papéis que nunca pensei em ler e de cuja existência já não lembrava, guardados em meio a tudo o que não me serve, no fundo de uma despensa. Achei-os no final da tarde, depois de horas abrindo e fechando caixas empoeiradas. Ainda estavam na mesma pasta verde-clara em cuja capa eu tinha escrito o nome dele. (CARVALHO, 2003, p.13-14).

São diários de viagens resgatados a partir do interesse despertado pela notícia inesperada da morte de seu colega, ao qual nunca procurou para devolver esses documentos após ter deixado a carreira diplomática, visto que, como o próprio narrador esclarece, evitava reencontrá-lo, não tinha nenhuma vontade de revê-lo.

Essa indiferença, porém, se desfaz ao resgatar os diários da condição de arquivos mortos, os quais, a partir de suas leituras e anotações sobre eles, passam a produzirem novas compreensões das histórias pertencentes à memória de um passado relacionado à convivência com o Ocidental e à missão que tinha sido encarregada a ele de procurar pelo fotógrafo desaparecido na Mongólia, como explica o narrador:

O que aconteceu em Pequim foi inesperado. Mas é lógico que, se ele tivesse me dito, eu não teria insistido. Virei a noite a ler os papéis, na verdade um diário que ele escreveu na forma de uma longa carta à mulher no Brasil, e que nunca enviou. E foi só então que toda a história se esclareceu aos meus olhos. (CARVALHO, 2003, p.14)

Esse acontecimento inesperado diz respeito à instrução que o Itamaraty enviou à embaixada de Pequim para ajudar um velho empresário, inválido e viúvo, que estava desesperado com o desaparecimento do único filho há meses na Mongólia. O embaixador convocou o vice-cônsul de Xangai para cumprir com a missão, com a qual o Ocidental havia concordado em princípio, mas que, após ter acesso ao dossiê do caso, tentou recusar sem explicitar nenhum motivo. Por isso, o narrador parte de uma suspeita lançada sobre a posse dos diários endereçados à mulher do Ocidental no Brasil que nunca foram enviados, mas, ao contrário, deixados aos seus cuidados na embaixada de Pequim, o que pressupõe que foram dirigidos a ele a partir do instante em que o Ocidental entendeu que não havia escolha de recusar a missão.

O narrador imagina os diários, portanto, como uma explicação daquela recusa inicial, a qual ganha ainda mais força depois, quando descobre que havia reunido, sem querer, os irmãos, o Ocidental e o fotógrafo desaparecido, que não se viam há anos até se encontrarem na Mongólia. O que um diplomata de Varsóvia, amigo de infância do Ocidental, confessou ao narrador durante suas conversas na missa celebrada em memória do falecido:

O diplomata continuava falando, mas eu já não ouvia direito o que ele dizia: “Pensei que você soubesse. Achei que também estivesse em Pequim na época. Devo ter me confundido. Não estou no melhor dos meus dias. O fato é que, por uma coincidência espantosa, os dois irmãos só foram se reencontrar vinte anos depois, na Mongólia, veja só. O mundo dá voltas” (CARVALHO, 2003, p.184-85).

Portanto, através de sua prática de escrita a partir das anotações e transcrições dos diários do Ocidental, o narrador possibilitou se aproximar e experienciar de um conhecimento que até então era desconhecido.

Leitura, experiência e escuta

É possível afirmar que o narrador de *Mongólia* se assemelha a figura de leitor que Ricardo Piglia em *O último leitor* (2006) define como aquele que está em busca do sentido da experiência perdida. Segundo esta perspectiva, o leitor, entendido como decifrador e intérprete,

enfrenta o mundo numa relação mediada pela leitura que funciona como um modelo de construção do sentido.

Um exemplo trabalhado por Piglia é o de Ernesto Guevara que, ao escrever uma autobiografia sobre episódios da guerra revolucionária, descreve o momento em que imaginou que morreria após ter sido ferido no desembarque do barco *Granma* em Cuba. Em função desse episódio, Guevara se lembra de uma cena que leu no conto “To Build a Fire” (Fazer uma fogueira) do escritor Jack London em que o protagonista toma a decisão de acabar a vida com dignidade apoiado no tronco de uma árvore ao saber que está condenado à morte por congelamento na região do Alasca. Segundo Piglia, Guevara encontra no personagem de London um modelo de como se deve morrer, isto é, na cena que lê acha algo que um leitor de ficção procura: “um modelo ético, um modelo de conduta, a forma pura da experiência” (PIGLIA, 2006, p.100). Dessa maneira, une a leitura e a vida através do sentido que se retira do que se leu na ficção, pois o que se leu pode ser o filtro que permite dar sentimento à experiência, como esclarece o escritor argentino:

Um tipo de construção do sentido que já não se transmite oralmente, como pensava Benjamin em seu texto “O narrador”. Não foi um sujeito real que viveu uma experiência e que a conta a outra pessoa; a leitura é que modela e transmite a experiência na solidão. (PIGLIA, 2006, p.100)

É, então, nesse ato da leitura que o sujeito busca um sentido da experiência perdida, já que os avanços tecnológicos e comunicativos da modernidade dificultam tanto a vivência quanto a transmissão da experiência por estimularem a situação de isolamento em detrimento da participação social. Assim, para Piglia, com base nas formulações teóricas de *Walter Benjamin* sobre as mudanças do ato de narrar das sociedades arcaicas para as sociedades modernas, se o narrador era aquele que transmitia o sentido do vivido, o leitor é aquele que está em busca do sentido da experiência perdida.

Em *Mongólia*, o narrador busca um sentido de experiência através da leitura dos diários do Ocidental na intimidade de seu apartamento, devido à violência ter se tornado comum no contexto social em que vive, onde mortes por assassinato, atropelamento e execução estimulam a adotar o isolamento. Dessa maneira, o ato de ler possibilita, além do refúgio contra essas violências externas, outro modo de acesso e construção de sentido através dos deslocamentos por diferentes espaços representados nesses diários de viagem, criando, assim, uma situação para além do isolamento pessoal. Mesmo não se tratando da leitura de um texto literário, mas

dos diários íntimos do ex-colega de profissão, a abertura de uma experiência incide no narrador da mesma forma, visto ser possível extrair um sentido do que se leu nesses objetos.⁸

Segundo as reflexões de Jorge Larrosa em “Literatura, experiencia y formación”, uma entrevista incluída no livro *La experiencia de la lectura, estudios sobre Literatura y Formación* (2003), a leitura é uma experiência que pode ser caracterizada a partir das perspectivas tanto da leitura como formação quanto da formação como leitura. A leitura como formação é algo que nos forma, deforma ou transforma, algo que nos constitui ou nos põe em questão com aquilo que somos. Nesse sentido, esta perspectiva se relaciona com a subjetividade e constituição do leitor, que para fazer de sua leitura uma formação necessita estabelecer uma relação íntima entre texto e subjetividade que, para Larrosa, pode ser pensada como experiência. Uma experiência como algo que nos acontece, nos passa, nos afeta, um acontecimento ou conhecimento em que se deve levar em conta a formação ou transformação do que somos. Com efeito, pensar a leitura como formação, segundo esse filósofo aragonês, “supone cancelar esa frontera entre lo que sabemos y lo que somos, entre lo que pasa (y que podemos conocer) y lo que nos pasa (como algo a lo que debemos atribuir un sentido en relación a nosotros mismos)” (LARROSA, 2003, p.29).

Essa perspectiva se apresenta na leitura dos diários feita pelo narrador de *Mongólia*, uma vez que se identificam certos pensamentos que o desestabilizam ao ponto de reconsiderar suas opiniões do passado. Isso ocorre, por exemplo, após ler uma passagem do diário que remete as discussões que teve com o Ocidental sobre a cidade de Pequim:

Foi sinistra a impressão de me ver chamado de tolo e superficial por um morto, me reconhecer já no início do diário de um homem assassinado na véspera, quando tentava salvar o filho, me deixando como herança a consciência da minha incompreensão e insensibilidade. Graças ao diário, entendo por fim o que não entendera nada seis anos atrás. Tínhamos discutido sobre Pequim na semana em que ele chegou, e eu vi no que em princípio havia escrito à mulher os traços das reações aos meus argumentos. (...) Só agora, depois de terminar de ler o diário, entendo o seu interesse pelo Palácio da Pureza Celestial, e percebo que o simplista fui eu. A sua morte, quando ia pagar o resgate do filho,

⁸ Em “Unos días en la vida de Angel Rama”, texto presente no livro *Una posibilidad de vida: escrituras íntimas* (2006), Alberto Giordano, ao escrever sobre os diários íntimos deixados por Rama após sua morte, argumenta que através do diário “El lector *participa* en la vida del diarista porque encuentra en ella puntos de identificación, pero también porque a través de esa vida, que la escritura convierte en un proceso misterioso, descubre en la suya posibilidades inexploradas. Otras vidas posibles, o mejor, la vida como posibilidad, no importa si se realiza. Lo que hace tan atractivos los diarios es el impulso novelesco que los recorre secretamente, el movimiento de una escritura que, a fuerza de querer registrar algo propio cada día, se abre a la revelación de lo que la vida, la de cualquiera, tiene de extraño e impersonal.” (GIORDANO, 2006, p.88). É desse modo que poderíamos pensar o efeito de leitura dos diários do Ocidental, como abertura de uma experiência possível para o narrador.

fica ainda mais triste se confrontada com essa consciência. (CARVALHO, 2003, p.19-20).

Há nesse comentário o suposto reconhecimento de si na escrita do outro que faz com que o narrador mude depois de ler o diário e entenda a perspectiva do Ocidental sobre o Palácio da Pureza Celestial na Cidade Proibida em Pequim.

A leitura, para Larrosa, é experiência quando coincide “el texto adecuado, el momento adecuado, la sensibilidad adecuada” (2003, p.40). E é nesse sentido que podemos interpretar a leitura do narrador de *Mongólia* como sendo uma experiência que o afeta e o sensibiliza com relação ao outro e, sobretudo, a si mesmo

Seguindo com as reflexões de Larrosa, essa perspectiva implica pensar a leitura como uma relação de produção de sentido com algo que nos passa e temos que prestar atenção. Esse algo que pode ser um livro, uma pessoa, um objeto, uma obra de arte, a natureza ou os acontecimentos que sucedem ao nosso redor e querem nos dizer alguma coisa. Assim, para Larrosa, a formação implica necessariamente nossa capacidade de escutar (de ler) o que eles têm a nos dizer. Nesse sentido, o que importa na formação como leitura não é o texto, mas a relação que se estabelece com ele. Uma relação em que o foco não é de apropriação do texto, mas da condição de escuta que possibilita àquele que ouve vir a se transformar em um outro. Sendo assim, uma pessoa que não se põe a escutar está cancelando seu potencial de formação e de transformação; argumenta Larrosa:

(...) en la escucha uno está dispuesto a oír lo que no sabe, lo que no quiere, lo que no necesita. Uno está dispuesto a perder pie y a dejarse tumbar y arrastrar por lo que le sale al encuentro. Está dispuesto a transformarse en una dirección desconocida. Lo que, en relación al texto, acontece, es algo que no puedo reducir a mi medida. Pero es algo de lo que puedo tener una experiencia en tanto que me transforma. (LARROSA, 2003, p.30).

Portanto, na perspectiva da formação como leitura, a leitura é produção de sentido mediante uma escuta, que, por sua vez, pode levar a uma experiência. Jean Luc Nancy, em *À escuta* (2014), explica que escutar é dar ouvidos, isto é, colocar-se nesse estado sensorial de modo tenso, atento ou ansioso, estando assim inclinado para um sentido ressonante, pois:

(...) em todo o dizer (e eu quero dizer em todo o discurso, em toda a cadeia de sentido) há ouvir e, no próprio ouvir, no fundo dele, uma escuta: o que quereria dizer: talvez seja preciso que o sentido não se contente com fazer sentido (ou com ser *logos*), mas além disso ressoe. (NANCY, 2014. p.17)

A escuta seria então “estar inclinado para um sentido possível, e conseqüentemente não imediatamente acessível”, sendo um ato diferente do ouvir que remete à uma compreensão “do esboço de uma situação, um contexto, senão mesmo um texto.” Com efeito, a escuta possibilita uma abertura do sujeito para com o outro ou algo no intuito de que se possa entender, ao deixar-se escutar, o que se quer dizer por meio dessa “ressonância enquanto fundo, enquanto profundidade primeira ou última do próprio “sentido” (ou da verdade).” (2014, p.17). Pois, como ressalta Nancy:

Estar à escuta é estar *ao mesmo tempo* fora e dentro, é estar aberto *de* fora e *de* dentro, de um ao outro, portanto, e de um no outro. A escuta formaria assim a singularidade sensível que portaria, no modo mais ostensivo, a condição sensível ou sensitiva (*aisthética*) como tal: a partilha de um dentro/fora, divisão e participação, desconexão e contágio. (2014, p.30)

É possível pensar, então, que o narrador de *Mongólia* se põe à escuta quando, após ler a notícia no jornal sobre a morte do Ocidental, se inclina com atenção às leituras dos diários, à voz do outro inscrita nos diários. Com isso, podemos dizer que se estabelece uma formação como leitura segundo os argumentos de Larrosa, pois o narrador organiza um entendimento possível do que possa ter acontecido no passado ao estabelecer uma relação com os diários, ou seja, de produzir a partir da leitura deles outro sentido. E é nessa busca de construir um novo sentido da experiência que usa os diários em uma escrita que assume diversas formas, tais como a digressão, a transcrição, a anotação.

Em *Mongólia*, a narrativa é estruturada em três capítulos denominados com títulos de cidades e regiões: “Pequim – Ulaanbaatar”, onde se encontra também um subtítulo chamado “Um palácio no deserto”; em seguida “Os montes Altai” e, por último, “O Rio de Janeiro”. Esses capítulos não seguem a linearidade de um percurso espacial, nem uma cronologia dos fatos narrados, mas, ao contrário, correspondem à fragmentação tanto temporal quanto espacial dos acontecimentos.

Digressão, memória e arquivo

Na primeira parte do romance, “Pequim – Ulaanbaatar”, o narrador começa com digressões sobre si mesmo, o Ocidental e a relação profissional entre ambos no passado, que incidem no desenvolvimento da narrativa. Em relação a sua vida, ficamos sabendo que se trata de um ex-

diplomata aposentado de sessenta e nove anos que vive sozinho e isolado em seu apartamento no Rio de Janeiro. E é nesse ambiente íntimo, onde costuma ler jornais após acordar, que, de forma inesperada, soube do ex-funcionário dos tempos do Itamaraty, notícia que o estimulou a recordar da carreira diplomática e do modo como conheceu e começou a relação com o Ocidental:

Naquela época, o embaixador passava por um momento difícil, enfrentava problemas pessoais que o levaram a deixar a China por uns meses. Eu tive que assumir a embaixada, o cônsul teve que ser deslocado, passou a exercer as minhas antigas funções, e com isso só restou convocar o vice-cônsul em Xangai para assumir o consulado em Pequim. Também não era um momento fácil para ele. Acabava de chegar. A mulher grávida e o filho de dois anos ficaram no Brasil, até que ele arrumasse uma casa e se instalasse. A transferência temporária para Pequim, para substituir o cônsul numa emergência, só dificultava as coisas, deixando a sua vida ainda por mais tempo no ar. Eu não tinha opção. Não dispunha de funcionários. (CARVALHO, 2006, p.12)

Esse fato recordado traz consigo a referência ao princípio de uma tensão na relação entre ambos que será mencionada durante o desenvolvimento da história, agravada ainda mais pela tentativa do Ocidental de recusar cumprir a missão sem dar nenhum esclarecimento aceitável. Incidente ao qual nos remete o narrador ao lembrar da visita inesperada que recebeu em sua sala deste ex-subordinado:

No meio da tarde, ele foi à minha sala, com a expressão transtornada e o dossiê na mão. Eu estava no telefone. Pedi que entrasse e sentasse. Ele estava nervoso. Não conseguia parar quieto. Achei que tinha acontecido alguma coisa terrível. Alguma coisa com a família no Brasil. Me preparei para o pior. Quando desliguei, ele me encarou e disse que não podia cumprir a missão, pedia desculpas, mas não estava em condições de ir à Mongólia. Respirei fundo. Me avisaram que ele não era fácil, mas até então tudo tinha corrido bem. Eu já estava começando a supor que eram intrigas de desafetos do Itamaraty. Até que achava graça nas nossas rusgas intelectuais. Mas aquilo foi mais do que uma decepção. (CARVALHO, 2006, p.15)

Essa digressão sobre as tensões que tinha com o Ocidental também é um elemento que o narrador utiliza para organizar os fatos da história e, assim, estruturar e expandir o relato.⁹

⁹ Nesse sentido, podemos caracterizar essa digressão realizada pelo narrador como uma digressão proliferativa, a qual define María Paz Oliver (2016, p.25), no texto “Una aproximación al concepto de digresión”, como sendo de um tipo que “multiplica el potencial de la narrativa y crea una trama que prolifera hacia una serie de centros transitorios. En este caso, la digresión dispone de manera episódica núcleos que desvían la dirección inicial de la trama, ya sea a través de la construcción de microhistorias (...) de puestas en abismo que multiplican las

Dessa maneira, a experiência vivenciada toma a forma da digressão no ato da escrita, deixando transparecer certos comentários diante do que é contado ao leitor em um tom que tenta definir suas atitudes e opiniões em comparação com as do colega. O que, por outro lado, contribui para a formação de uma imagem de si oposta à do outro. Isso pode ser compreendido no fragmento acima quando o narrador faz comentários sobre sua atitude equilibrada diante dos fatos em oposição a um sujeito descrito como não sendo fácil. Imagem que é construída nessa primeira parte e no decorrer do desenvolvimento do relato, por exemplo, quando comenta sobre o Ocidental ter abandonado a carreira diplomática:

Podia ter seguido uma carreira brilhante, porque era um homem inteligente e mais ambicioso do que eu, pelo menos, mas também não era um sujeito fácil. Não era talhado para obedecer a ordens ou deixar de dizer o que pensava por respeito à hierarquia. Tinha escolhido a profissão errada. E eu sabia bem o que era isso. Era possível que, ao voltar para Xangai, já estivesse decidido a abandonar a carreira, que largou um ano depois, de repente e para o espanto de todo mundo, menos meu. Não tenho dúvidas de que tive um papel determinante na decisão. Ele ficou pouco tempo sob as minhas ordens, mas o bastante para ser posto à prova do equívoco de ter se tornado um diplomata. Procurei ajudá-lo como pude, reconhecia nele alguma coisa de mim, achava que ainda era tempo de salvá-lo, mas até minha paciência tinha limites. (CARVALHO, 2006, p.11-12)

Por mais que mencione qualidades positivas do Ocidental em comparação com as que ele tinha, o narrador não deixa de ressaltar temperamentos e atitudes negativas que não o surpreendem vindas daquele conhecido como, por exemplo, esse abandono repentino da carreira diplomática. Assim, o narrador reconstrói, por meio dessas digressões, a memória da relação profissional entre ambos ocorrida no passado, deixando transparecer um ponto de vista que favorece um interesse por explicar as decisões tomadas para com o Ocidental e, desse modo, amenizar os sentimentos de incompreensão e insensibilidade de sua parte. O que só foi possível, segundo o próprio narrador, graças ao diário do Ocidental que o fez entender por fim que não entendera nada seis anos atrás quando tiveram um atrito por causa da recusa em “acatar uma instrução expressa e extraordinária do Itamaraty.” (CARVALHO, 2006, p.13)

posibilidades narrativas. (...) la acción proliferativa de la digresión puede estar contenida dentro una trama ordenadora en distintos grados, de manera que aunque exista una continua expansión de los núcleos narrativos, éstos pueden estar organizados en torno a ella. Así, la acción proliferativa de la digresión tiende a proponer un contrapunto en cada desvío de la serie y a ponerla en suspenso. (...) la digresión desenfoca el acto de lectura y lo somete a un ritmo de tensiones y distensiones que estimulan al lector a encontrar una posible jerarquía entre esos núcleos.”

Florencia Garramuño, no ensaio “De la memoria a la presencia. Políticas del archivo en la cultura contemporánea” do livro *Mundos en común: ensayos sobre la inespecificidad en el arte*. (2015), estabelece um debate sobre si uma particular noção de arquivo não seria apropriada para pensar nas formas em que restos e vestígios aparecem e são utilizados em algumas obras recentes. Para tanto, propõe pensar a literatura contemporânea como sendo um espaço em que convivem restos de histórias, possibilitando, desse modo, entender uma noção de arquivo como uma operação de recolha de histórias presente em algumas obras, as quais, segundo ela:

(...) insisten en hacer presente, en exhibir, en mostrar la materialidad de esos restos, la obstinada conservación de los vestigios y residuos que en la presentación e insistencia conducen al surgimiento de otras historias, de otras realidades construidas con esos fragmentos del pasado e impulsadas por estos, pero que abandonan el pasado a favor de la *presencia*, la supervivencia de esos restos y el modo en que sus efectos perduran en el presente. (GARRAMUÑO, 2015, p.65, grifo da autora).

Nesse sentido, Garramuño faz referência à algumas obras de Bernardo Carvalho que demonstram essa noção de arquivo como operação de recolha de histórias. Por exemplo, *Nove noites* (2015) em que os restos que compõem esse romance são provindos de fontes diversas como carta, fotografia e diário; *O sol se põe em São Paulo* (2007), onde uma japonesa conta histórias de um triângulo amoroso ao escritor que as escreve; *O filho da mãe* (2009) que apresenta uma história retirada de um blog criado pelo próprio Carvalho quando viajava por São Petersburgo, Rússia; e *Mongólia* (2003), cuja composição do relato tem como base os diários do Ocidental e do fotógrafo desaparecido.

No que pertence à análise da configuração do narrador de *Mongólia* no uso dos arquivos que mobiliza, é possível considerar que os diários, para além de possibilitarem o surgimento da memória, expõem contra essa mesma recordação outras perspectivas que indagam as histórias do passado supostamente conhecidas. Isso porque nesses diários está o ponto de vista do Ocidental sobre os acontecimentos do passado, os quais têm relação com o narrador. Por isso, em alguns trechos do romance, encontramos no discurso do narrador uma tendência a revisar sua postura para com o Ocidental. Por exemplo, nas discussões que tiveram sobre a cidade de Pequim:

Só agora, depois de terminar de ler o diário, entendo o seu interesse pelo Palácio da Pureza Celestial, e percebo que o simplista fui eu. A sua morte, quando ia pagar o resgate do filho, fica ainda mais triste se confrontada com essa

consciência. Transcrevo outros trechos do diário que falam da cidade. (CARVALHO, 2003, p.20)

Essa consciência, que pressupõe uma ideia de culpa, é um dos motivos que faz o narrador revisar suas opiniões e condutas do passado durante a leitura dos diários, cujos conteúdos, assim como os comentários que surgem a partir deles, possibilitam presentificar outras histórias recolhidas deles. O que Garramuño apontou como sendo uma das características presente nas narrativas contemporâneas, como nas obras acima mencionadas de Bernardo Carvalho, que:

(...) va desarrollándose a partir de la exhibición de restos y retazos que no terminan de entrelazarse en una única historia. En muchos de estos relatos, restos de historias que a veces pertenecen a un pasado identificable se muestran como despojos de un relato posible que podría ser reconstruido a partir de ellos, pero otras veces, en cambio, encuentran en el puro presente de su exposición el sentido último de la escritura. (GARRAMUÑO, 2015, p.60)

E é justamente por meio dos restos de história do passado pertencentes as memórias da profissão e os diários de viagem que o narrador de *Mongólia* desenvolve seu relato, pondo em evidência uma prática de escrita que se sustenta nas anotações desses arquivos pessoais. Como explica Garramuño sobre essa ideia de arquivo como presente da escrita, podemos interpretar que o narrador desenvolve “una operación para pensar nuevos modos de reflexionar sobre los hechos y los acontecimientos, históricos o contemporáneos.” (p.74)

Transcrições e tipografias

Em *Mongólia*, estes aspectos discursivos são importantes ao analisarmos o modo como o narrador desenvolve sua escrita, pois ao transcrever o conteúdo do diário e, logo em seguida, fazer anotações, deixa transparecer certo desejo de restituir uma situação mal resolvida com o Ocidental no passado. Como, por exemplo, quando lembra das discussões que envolveram ambos sobre os diversos aspectos da cultura chinesa:

Tivemos mais de uma discussão sobre a cultura na China. Ele acabava de chegar e já estava cheio de ideias. Eu estava acostumado. (...) A realidade é muito mais complexa do que parece. Não compreendemos nada do que vemos na China. Ainda assim, ele prosseguia. É preciso ser ignorante para falar. Quem conhece não precisa sair falando à procura de quem o contrarie. E foi o que demorei a entender. Demorei a perceber que havia humildade na sua aparente arrogância, e que ao fazer as suas asserções levianas, no fundo ele estava apenas tentando

compreender. Suas provocações eram um pedido de ajuda, que alguém lhe esclarecesse o que tentava entender desesperadamente. (...) Discutíamos sobre tudo. Falava cheio de si sobre o que mal conhecia. E a princípio até que gostei do tom peremptório com que defendia o seu ponto de vista e revelava a sua ignorância no meio de tanta apatia diplomática. Pela primeira vez nos últimos anos eu podia conversar com alguém que realmente dizia o que pensava, ainda que fosse uma bobagem. Podia ter ideias equivocadas, mas pelo menos eram próprias, e tinha a coragem ou inconsciência de dizê-las. (CARVALHO, 2006, p.22-23)

Deste modo, ao recordar no diário a opinião do Ocidental sobre a cultura chinesa, o narrador procura amenizar sua posição contrária dizendo que não percebia naquela época que as declarações levianas do colega eram de alguém que não compreendia e, por isso, emitia opiniões sobre tudo na espera de ser confrontado e, desse modo, obter uma explicação. Com isso, o narrador tenta ganhar confiança do leitor ao reparar sua atitude intolerante, ao mesmo tempo que, novamente, constrói uma imagem oposta à do Ocidental. Trata-se de uma atitude que se assemelha ao que descreve Regina Dalcastagnè em “O narrador e suas circunstâncias” (2012) sobre a característica do narrador contemporâneo de ganhar confiança do leitor e, por isso, ser visto como um narrador suspeito por não passar mais a impressão de que é imparcial, pois está envolvido até a alma com a matéria narrada, tendo como objetivo, como argumenta a autora, “nos envolver também, fazer com que nos comprometamos com seu ponto de vista ou, pelo menos, que percebamos que sempre há um ponto de vista com o qual se compromete. Por isso, desdobram-se, multiplicam-se, escondem-se, exibindo o artifício da construção.” (Dalcastagnè, 2012, p.75)

Portanto, os usos dos diários, tanto no que se refere às transcrições dos conteúdos quanto aos tons neles empregados, servem como matéria e material para o narrador compor a sua escrita baseada em anotações. Tal como as define Roland Barthes (2005, p.202), com base na condenação das operações *Notare* e *Formare* dos autores latinos, isto é, o ato de tomar notas para depois redigir mesmo que seja uma primeira versão do texto, ou somente um plano bem detalhado. O que ocorre com o narrador de *Mongólia*, que se aproxima dos diários do Ocidental com certas observações sobre os relatos de viagem desse colega com o propósito de levar adiante seu projeto de escrita. Nesse sentido, é possível pensar que esses arquivos encontrados no apartamento são tomados com o intuito de praticar uma escrita e não com uma preocupação na veracidade de seu conteúdo. Questão que é marcada pelo narrador antes de transcrever os relatos de viagem na Mongólia, quando comenta não confiar no que escreveu o Ocidental:

Não sei até que ponto posso confiar no que escreveu, já que ele mesmo, como acabei entendendo, não confiava nas próprias palavras. Seus olhos distorciam a realidade. Eu já sabia o que ele tinha visto na China, que não correspondia ao que eu via. No que escreveu para a mulher ainda na sala de espera do aeroporto de Pequim, por exemplo, ele comenta, pela primeira vez com alguma auto-ironia, as suas primeiras impressões dos “mongóis”: *A língua falada não é feia como o chinês. As pessoas têm um jeito mais simpático. Aparentemente, são mais educadas e mais simples do que os chineses. Falam mais baixo, não dão a impressão de estar gritando, não tem a boca mole. Fiquei encantado com o primeiro contato com os “mongóis”, mas só até perceber, quando foram chamados pelos alto-falantes, que na realidade eram japoneses que guardavam, na mesma sala de espera, o embarque em outro voo, de volta para casa* (p.34).

Neste trecho, há uma organização da escrita, que percorrerá todo o desenvolvimento do relato, em que o episódio narrado é acompanhado da transcrição de um fragmento retirado do diário para, logo em seguida, ser comentado pelo narrador. Com efeito, é recorrente a interpretação dos fatos recuperados com o intuito de marcar uma posição perante o leitor sobre alguns assuntos tratados antes e também depois das transcrições dos diários. É o que se pode pressupor do trecho acima referido, pois nele ao comentar a desconfiança sobre o que escreve e vê o Ocidental, o narrador transcreve em seguida um trecho, cujo episódio representa uma visão estereotipada do Ocidental para com as pessoas de origem asiática ao confundir mongóis com japoneses, o que corrobora com o comentário antes feito. Portanto, a escrita se configura entre narrações, transcrições e anotações, nem sempre respeitando esta ordem.

Outra questão que merece destaque nas transcrições dos diários, é o estilo tipográfico representado por formatos de fontes diferentes que se mesclam na narrativa e signos de pontuação, como aspas e cursivas, quando são apresentadas as transcrições fragmentarias dos diários do Ocidental e do fotógrafo desaparecido. O que chama a atenção para as diferentes vozes presentes na narrativa, fazendo então parte do enredo ao contribuir para assinalar os conteúdos de cada diário usado.

Ellen Lupton argumenta, em *Pensar con Tipos* (2011), que mesclar tipos é buscar “contrastes em vez de harmonia, diferencias marcadas em vez de transiciones facilonas y efectistas” (p.54). Nesse sentido, podemos dizer que os diferentes estilos tipográficos presentes no romance *Mongólia*, chamam a atenção também para a questão do conteúdo, que são os relatos de viagem do Ocidental e do Fotógrafo desaparecido em Mongólia, e da forma que o narrador encontra de usar os diários para contar sobre esse colega de profissão que faleceu.

É o que ocorre, por exemplo, quando o narrador comenta que o Ocidental questionou uma mentira que havia contado o guia Purevbaatar da polícia de Ulaanbaatar, capital da Mongólia, sobre ter retido os documentos do fotógrafo na tentativa de impedi-lo de seguir viagem sozinho. Na passagem desse comentário podem ser identificados tanto formatos de fontes diferentes e signos de pontuação, como aspas e cursivas que correspondem às transcrições dos diários do Ocidental e do fotógrafo desaparecido feitos pelo narrador:

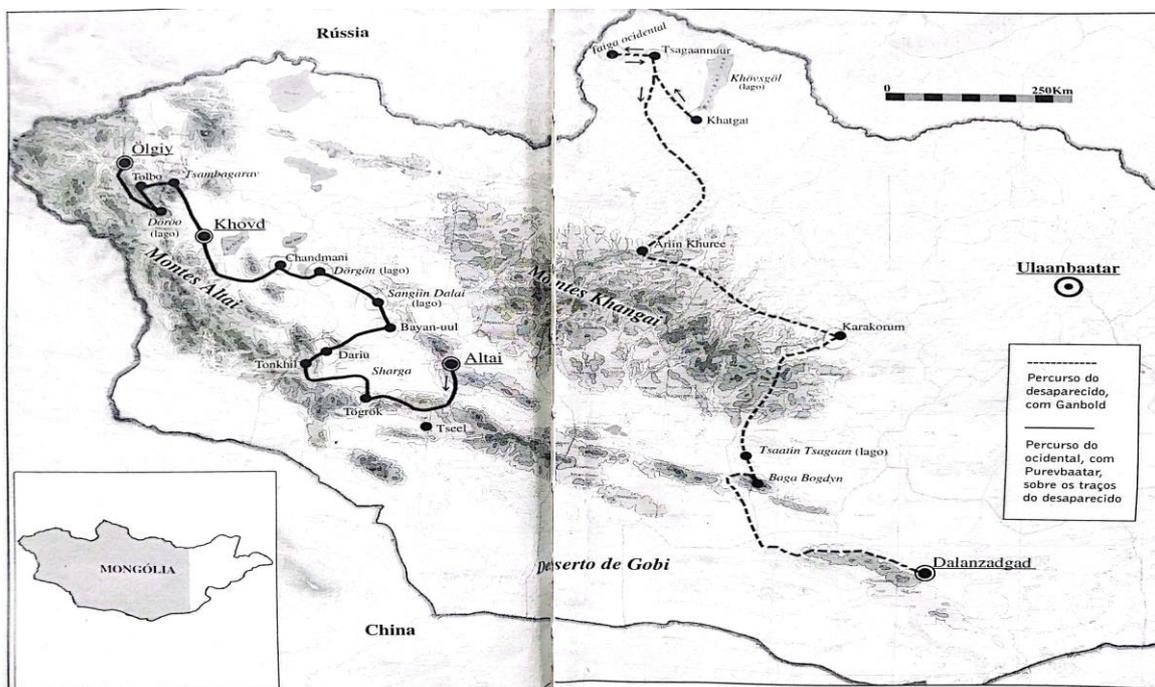
O Ocidental não perdeu tempo: “Então era mentira o que você me contou em Ulaanbatar. Não foi por terem retido os seus documentos em Ölgüy, quando vocês tentaram tirar uma autorização para continuar até Tavanbogd, que você não o seguiu. Você mentiu sobre terem proibido vocês de sair da cidade. Não foi a polícia. Foi você quem pegou o passaporte dele para impedi-lo de voltar sozinho até Ayush”. Purevbaatar olhou para o Ocidental e deu de ombros. *A mentira de uns é o antídoto para a mentira dos outros*, o Ocidental escreveu. E naquela noite, sem conseguir dormir, enquanto o vento sacudia a barraca, leu mais alguns trechos do diário do desaparecido: Hoje é Naadam a festa nacional. Durante dois dias, 11 e 12 de julho, nômades de todas as partes da Mongólia convergem para as cidades e vilarejos, a cavalo, vestidos com as suas melhores roupas, para assistir aos campeonatos de luta, arco-e-flecha ou às corridas de cavalo, ou participar deles. É uma tradição medieval. (CARVALHO, 2006, p.170)

Ao longo do romance, essas vozes diferentes, do narrador, do Ocidental e do fotógrafo desaparecido, se misturam, compondo assim um relato todo mesclado que articula perspectivas diversas, tanto para desenvolvimento dos assuntos tratados, como para a introdução de novos fatos na narrativa, como no trecho citado acima, onde a voz do Ocidental é apresentada de duas maneiras distintas contendo o mesmo assunto. Uma de forma direta e extensa em que a fala se encontra entre parênteses após ser introduzida com dois pontos pelo narrador e outra de forma indireta e transcrita do discurso retirado do diário, sempre apresentada em itálico. Estes estilos da narração, a forma indireta e a transcrição, ocorrem também nos fragmentos retirados do diário do fotógrafo desaparecido, como no fragmento anteriormente mencionado, porém com um tipo gráfico de fonte distinto. Já o narrador representa a voz que revela estas intervenções dos personagens, dando-lhes a palavra de forma indireta, quando faz anotações, e direta ao transcrever aos fragmentos dos diários incorporados em seu discurso escrito.

Estes estilos que demarcam vozes diferentes no romance são os que permitem ao leitor observar as nuances das escritas e, conseqüentemente, dos conteúdos que representam as experiências das viagens, deslocamentos, espaços, culturas e alteridades na Mongólia. Nesse sentido, as distintas passagens transcritas dos relatos contidos nos diários são de paisagens

naturais, cenários urbanos e marcas culturais, sociais e históricas. Portanto, as transcrições dos diários e suas anotações possibilitam identificar os efeitos dos deslocamentos no narrador, o Ocidental e o fotógrafo desaparecido ao entrarem em contato com outras formas de vida que não as suas de origem, pois as escritas de todos se configuram a partir dos relatos de viagem.

Essa situação do cruzamento dos relatos de viagem na narrativa não chega a ser um problema na leitura do romance porque o modo como está estruturado facilita sua compreensão. Os capítulos são divididos e intitulados “Pequim – Ulaanbaatar”, “Os Montes Altai” e “O Rio de Janeiro” que correspondem aos lugares onde estiveram e escreveram seus relatos o narrador, o Ocidental e o fotógrafo desaparecido. Um outro caso que também auxilia no entendimento e distinção dos relatos mesclados no romance é a presença do mapa da Mongólia representando os percursos tanto do fotógrafo desaparecido com o guia Ganbold, quanto do Ocidental com o guia Purevbaatar:



Pequim – Ulaanbaatar: diários como rastros¹⁰ de informação e compreensão

¹⁰ O rastro, seguindo a definição dada por Jaime Ginzburg, em “A interpretação do rastro em Walter Benjamin” (2012, p.109-112), é uma categoria que permite elaborar reflexões sobre variados objetos e inspira a reconstrução constante do ato de narrar conferindo ao detalhe, ao resto, um papel constitutivo do passado, pois observar um rastro no chão, um bilhete de uma viagem feita no passado, uma fotografia, assim como contemplar um espaço em ruína, pode envolver o esforço de pensar na existência à luz das perdas: são situações em que um fragmento, um resto do que existiu pode ajudar a entender o passado de modo amplo e, mais do que isso, entender o tempo como processo, em que o resto é também imagem ambígua do que será o futuro. Nesse sentido, ainda segundo Ginzburg, deve-se entender cada objeto como uma potência latente do que não foi dito, por ter sido silenciado ou por ter havido esquecimento. Com isso, tratar um objeto como rastro implica admitir que ele tem mais de um

Em “Pequim – Ulaanbaatar”, as transcrições dos diários representam momentos distintos das viagens à Mongólia feitas pelo Ocidental, quando se encontrava na capital mongol Ulaanbaatar ao começar a cumprir com a missão, e pelo fotógrafo desaparecido, durante seus deslocamentos por outros territórios mongóis.

Porém, antes de viajar à Mongólia e cumprir com a missão de procurar pelo fotógrafo desaparecido, o Ocidental entra em contato com Pequim ao assumir o consulado. A relação estabelecida com a capital chinesa provoca um sentimento de repulsa e critica alguns aspectos dessa cidade em comparação com Xangai, onde era vice-cônsul:

A convivência entre o conflito, o confronto e a diferença, nem que fosse clandestina, fez de Xangai uma cidade cheia de desigualdades, mas viva. Em Pequim, ao contrário, tentam banir há décadas, provavelmente há séculos, todas as contradições para fora da capital. São grandes espaços, esplanadas e avenidas para cidadãos subjugados e obedientes, ao lado dos últimos resquícios dos velhos hutongs, aglomerações caóticas e labirínticas, favelas de alvenaria e pedra baseadas na antiga disposição dos acampamentos mongóis. Os parques são como ilhas confinadas entre grandes avenidas. Na verdade, são prisões. Os edifícios espalhados, vistos de longe, são torres de uma cidade de ficção científica, um mundo ao mesmo tempo futurista e decadente, sob a opressão das nuvens de poeira e da névoa que, tornando a luz do sol difusa e tênue, fazem do horizonte uma miragem, um desejo cego para quem quer escapar deste lugar sem saídas, um lugar que tenta ser asséptico, em vão, apesar de toda a sujeira mais atávica e dos odores mais variados e fétidos que volta e meia sobem ao nariz. A arquitetura monumental das portas dos antigos muros da cidade e do seu núcleo, a Cidade Proibida, oprime o ser humano pela grandiosidade, reduzindo-o à insignificância. É uma arquitetura avassaladora, ao mesmo tempo majestosa e inóspita, como um palácio que tivesse sido construído no meio do deserto só para impressionar quem passasse por ali morrendo de sede e tentando evitar as miragens. (CARVALHO, 2006, p.17-18)

Vemos aqui que as críticas sobre Pequim se encontram em seu aspecto social por negar aos cidadãos subjugados e obedientes a percepção das diferenças existentes na sociedade. Nos espaços, as arquiteturas grandiosas como esplanadas, avenidas e palácios provocam no indivíduo sentimentos ao mesmo tempo de insignificância, ao estar diante de construções monumentais, e de isolamento ao permanecer nesses lugares como, por exemplo, nos parques

significado possível. Além de sua presença imediata, nele se encontra uma cifra, que pode ser tomada como condição para entender o que houve ou supor o que haverá. Portanto, é preciso que o rastro de alguém seja percebido por outro para que seja feita a conexão entre presente e passado. É, sob essas noções do rastro que entendemos a relação do narrador com os diários do Ocidental e fotógrafo desaparecido.

considerados como “ilhas confinadas” ou “prisões”. Ainda nesse mesmo aspecto, cabe ressaltar os espaços dos excluídos “para fora da capital” ou deixados ao lado como “os últimos resquícios dos velhos hutongs”. Essa questão chama a atenção também para as perspectivas lançadas sobre as marcas históricas presentes em Pequim tanto do período imperial quanto do atual regime político chinês, cuja característica moderna pode ser representada através da imagem dos edifícios espalhados como torres de uma cidade de ficção científica ao serem vistos de longe. Portanto, o olhar do Ocidental lançado sobre alguns aspectos da cidade traz consigo uma imagem que projeta os problemas de um lugar histórico “sem saídas, um lugar que tenta ser asséptico” há anos e, por outro lado, de um espaço moderno, representando “um mundo ao mesmo tempo futurista e decadente”, que faz “do horizonte uma miragem, um desejo cego para quem quer escapar” daquele outro lugar.

Já em Ulaanbatar, o contato que o Ocidental possui com esta cidade não nos é informado por meio das transcrições dos diários, mas sim principalmente pelo narrador de forma indireta em função dos seus apontamentos:

A julgar por essas notas, Ulaanbaatar está cercada de colinas e estepes. É uma incongruência na paisagem, uma pequena cidade poluída (a maior da Mongólia), com usinas de carvão, enormes tubulações à vista, que serpenteiam pela periferia, levando água quente para o centro, e chaminés que soltam nuvens de fumaça preta no ar. (CARVALHO, 2006, p.33)

A imagem de Ulaanbaatar também é apresentada de forma direta ao ceder a voz ao guia Ganbold, um homem de trinta e pouco anos, com um aspecto frágil e ressabiado, que esteve com o Ocidental nessa cidade, explicando para o viajante características do lugar, do país, e, sobretudo, se referindo ao contato que teve com o fotógrafo desaparecido. Por exemplo, quando Ganbold discorre sobre as atrações turísticas da cidade ao desconversar após ser questionado pelo Ocidental do por que o desaparecido decidira ir para os montes Altai fora de estação. Porém, segundo o narrador, Ganbold apenas introduziu, de maneira indireta, o motivo que levou o fotógrafo a decidir partir de uma hora para outra, de forma mais intempestiva, para o oeste:

Este é o maior mosteiro de Ulaanbatar. Foi um dos poucos que os comunistas decidiram manter de pé depois da Revolução de 1921, com a desculpa de que servia de registro histórico do passado do país, junto com Amarbayasgalant, no norte, e partes de Erdene Zuu, em Karakorum. Nós visitamos Amarbayasgalant logo que ele chegou, no primeiro fim de semana. Fomos num dia e voltamos no outro, de carro. Depois, ele visitou Erdene Zuu, quando passamos por

Karakorum, exatamente na metade do caminho entre Khövsgöl e o Gobi. Os comunistas destruíram setecentos e cinquenta mosteiros em toda a Mongólia e mataram trinta mil lamas, mas sabiam muito bem que, se tivessem demolido todos os mosteiros e assassinado todos os monges, não seria possível conter a revolta do povo. Para você ter uma ideia, em 1921, vinte por cento da população eram lamas. Todo mundo tinha pelo menos um monge na família. Os pais eram obrigados a dar pelo menos um dos filhos aos mosteiros. Por que você acha que os chineses ainda não acabaram de uma vez por todas com o budismo no Tibete? (CARVALHO, 2006, p.49)

O Ocidental ao transitar por Ulaanbatar em companhia de Ganbold começa por procurar pistas do paradeiro do fotógrafo desaparecido e, desse modo, tem contatos com lugares, imagens e pessoas que, por sua vez, permitem obter um conhecimento sobre contextos históricos, políticos, sociais e culturais da Mongólia¹¹. Tal como no trecho acima, ao descobrir a história da revolução comunista em território mongol durante um trajeto pela capital em companhia do guia, que revelou, por meio do mosteiro de Gandan, a política de perseguição religiosa com destruições de mosteiros e mortes de lamas. Perspectiva histórica que serviu ainda como pergunta sobre a situação política envolvendo China e Tibete.

Porém, não é somente através da escrita do narrador e da voz dada à Ganbold que ficamos sabendo de Ulaanbatar, mas também do que o Ocidental lê nos diários do fotógrafo desaparecido entregues por Ganbold: “É o diário dele. Quero dizer, o diário da viagem que fez comigo, de Khövsgöl até o Gobi do sul” (p.36); e Purevbaatar: “Ele deixou este diário interrompido. Podia tê-lo entregado a Ganbold, com as outras coisas, mas nos desentendemos e eu preferi guardá-lo” (p.61). Em ambos diários, há anotações de quando o fotógrafo se deslocava entre as cidades da Mongólia como, por exemplo, Ulaanbatar, onde, em companhia de Ganbold, visitaram Gandan, o mesmo mosteiro que este guia apresentou depois ao Ocidental:

No diário, o rapaz comentava: Visita a Gandan. Não há a menor possibilidade de engolir os monges budistas. A estátua de vinte metros de altura no interior

¹¹ Segundo Sandra Regina Goulart Almeida ao escrever um texto sobre o conceito de deslocamento no livro *Viagens, deslocamentos, espaços* (2016, p.52), diz que “refletir sobre o deslocamento na contemporaneidade pressupõe o enfrentamento de vários impulsos críticos e teóricos que marcam de forma indelével nossa era, tais como as noções de lar e pátria, as questões das afiliações nacionais, o exílio e a desterritorialização, o conceito de comunidade e cidadania, o lugar do estrangeiro e do outro, os movimentos midiáticos e virtuais, as identidades e subjetividades móveis e fugidias, os novos espaços do afeto, terror e medo, os muitos cosmopolitismos contemporâneos e, principalmente, a relação entre o espaço transnacional e translocal e as representações e construções identitárias.”

do templo principal foi feita por encomenda do chamado Oitavo Jebtzun Damba, que no começo do século XX foi nomeado Bogd Khaan, o último rei da Mongólia, e era cego por causa da sífilis. A estátua original acabou sendo enviada de presente a Stalin, em 1938, e foi desmembrada pelos russos. Com a queda do comunismo na Mongólia, os lamas mandaram fazer uma nova, graças a doações do Tibete e do Japão. O gesto da mão direita, com o dedo médio curvado sobre a palma da mão esquerda, quer dizer “aquele que desenvolve a consciência e faz ver”. Segundo relato do explorador americano Roy Chapman Andrews, que descobriu várias espécies de dinossauros quando fazia escavações no deserto de Gobi, nos anos 20, o Bogd Khaan, que era considerado um Buda Vivo, a reencarnação da terceira autoridade mais alta a hierarquia do budismo tibetano, tinha um automóvel comprado em Xangai e ligava a bateria a uma corda que ficava pendurada na parede externa do seu Palácio de Inverno, de modo que os súditos e crentes, ao tocá-la em veneração, levavam um choque que lhes confirmava os poderes do soberano e líder espiritual, enquanto ele se divertia lá dentro, em seus aposentos, ao vê-los estrebuchar do lado de fora. Ganbold desconhece a história e a versão de que rei-deus era um depravado sífilítico. Não achava a menor graça. Quando visitamos mais tarde o palácio de Bogd Khaan, vejo que, apesar de descrente no que diz respeito às religiões, ele não admite que um estrangeiro venha achincalhar os mitos nacionais. Fica indignado. Como se eu estivesse falando de sua mãe. (CARVALHO, 2006, p.49-50).

Ao ler os diários do fotógrafo, o Ocidental se depara com outra interpretação da história do mosteiro de Gandan, desta vez a partir da perspectiva de um estrangeiro que põe em dúvida a imagem positiva dos monges budistas. Ao contrário daquele olhar do guia Ganbold, o fotógrafo desaparecido traz consigo um ponto de vista ocidental, cuja percepção da cultura do outro é avaliada a partir de fontes ocidentais como a do relato do explorador americano Roy Chapman Andrews, de quem a versão sobre história de Bogd Khaan desconhece o guia mongol¹².

¹² Situação que pode ser relacionada com o entendimento dado por Edward W. Said, em *Orientalismo: o Oriente como invenção do Ocidente* (2007, p.40-41), do Orientalismo ser uma representação discursiva, pois argumenta que é “(...) uma *distribuição* de consciência geopolítica em texto estéticos, eruditos, econômicos, sociológicos, históricos e filológicos; é a *elaboração* não só de uma distinção geográfica básica (o mundo é composto de duas metades desiguais, o Ocidente e o Oriente), como também de toda uma série de “interesses” que, por meios como a descoberta erudita, a reconstrução filológica, a análise psicológica, a descrição paisagística e sociológica, o Orientalismo não só cria, mas igualmente mantém; é, mais do que expressar, uma certa *vontade* ou *intenção* de compreender, em alguns casos controlar, manipular e até incorporar, o que é um mundo manifestamente diferente (ou alternativo e novo); é sobretudo um discurso que não está absolutamente em relação correspondente direta com o poder político ao natural, mas antes é produzido e existe num intercâmbio desigual com o poder político (como uma ordem colonial ou imperial), o poder intelectual (como as ciências dominantes, por exemplos, a linguística ou a anatomia comparada ou qualquer uma das modernas ciências políticas), o poder cultural (como as ortodoxias e cânones de gosto, textos, valores), o poder moral (como as ideias sobre o que “nós” fazemos e o que “eles” não podem fazer ou compreender como “nós” fazemos e compreendemos).

São esses mesmos diários do desaparecido, entregues pelos guias Ganbold e Purevbaatar, que o narrador menciona ter encontrado na despensa do apartamento dentro de uma pasta junto com os diários do Ocidental. Dois diários que seriam deixados para que fossem extraídos deles alguma compreensão, segundo supõe o narrador:

O Ocidental os deixara em Pequim ao voltar da Mongólia, junto com os outros papéis, provavelmente de propósito, como agora suponho, para que, ao lê-los e compará-los com o que ele mesmo tinha escrito à mulher, eu pudesse por fim montar a imagem do que de fato acontecera. (CARVALHO, 2003, p.33)

Sendo assim, encontramos na escrita do narrador ao utilizar os diários algumas aproximações entre o que vai descobrindo das opiniões do fotógrafo desaparecido sobre a cultura do outro, em comparação com o que diz que pensava o Ocidental:

Parecia que eu estava ouvindo a mesma pessoa. De alguma forma, o desaparecido e o Ocidental tinham uma afinidade sinistra nas suas ideias etnocêntricas. A diferença, como eu acabaria entendendo, era que o desaparecido ainda tentava tratar o mundo como aliado. Era mais ingênuo ou otimista. O Ocidental não fazia esse esforço. O desconforto o levava a assumir com naturalidade o papel de adversário. Debatia-se com o mundo. No final das contas, repetiam os mesmos clichês. Execravam as sociedades orientais pela opressão que atribuíam à religião ou ao partido ou ao que quer que fosse. Na Mongólia era um prato cheio. Com o fim do comunismo, o misticismo, cerceado durante setenta anos, tinha reemergido triunfante, como um fantasma recalcado. (CARVALHO, 2003, p.50-51)

Por meio dessa comparação, percebe-se que o narrador constrói novamente uma imagem desfavorável do Ocidental, dessa vez com relação à outra pessoa considerada mais ingênuo ou otimista por tratar o mundo como aliado. E ainda, por outro lado, não deixando de dar opinião sobre as ideias etnocêntricas e uso de clichês por parte do colega para com a cultura oriental. Nesse sentido, o narrador ao comparar os conteúdos dos diários de ambos possibilita não só saber mais sobre o seu conhecido, mas também ter acesso às informações do fotógrafo desaparecido quando esse estava na Mongólia.

Os Montes Altai: diários como cartografias de deslocamentos

Nessa segunda parte do romance, os diários de viagens do Ocidental na Mongólia são usados pelo narrador como um espaço de deslocamento, onde há a possibilidade de descobrir novos

lugares e outras formas de vida. Nesse sentido, o narrador, ao criar uma escrita baseada nesses diários de viagem, aproxima-se, de certa forma, dos escritores em “trânsito”, cujo trabalho - segundo Luiz Manoel da Silva Oliveira, Maria Aparecida Rodrigues e Fontes Shirley de Souza Gomes Carreira- “é de conectar as diferentes culturas e de criar uma continuidade entre os espaços que são atravessados, uma espécie de continuum entre exterior e interior (o espaço narrado e o espaço social vivido), como a dobra da fita de Möbius. É deste lugar, de valor cultural híbrido e de dimensões temporais diversas, que eles elaboram seus projetos históricos e literários, demonstrando que a cultura como estratégia de sobrevivência é transnacional e traduzível.” (2019.p.1)

Nesse sentido, apesar da cultura contida nos diários que lê o narrador de *Mongólia* não parecer tão facilmente traduzível devido, por exemplo, as limitações de conhecimento e as fragmentações de informações, há, porém, questões de “estratégia de sobrevivência” que leva a operações de tradução cultural que o narrador realiza e reconstrói a partir da leitura dos diários e do processo de escrita que dela se deriva.

Em “Os Montes Altai”, o narrador escreve sobre a viagem feita pelo Ocidental no oeste da Mongólia, onde percorreu outras cidades mongóis a procura do fotógrafo desaparecido, diferente do que ocorreu na parte antecedente “Pequim – Ulaanbaatar” em que ele se concentrou em buscar pistas apenas na capital Ulaanbaatar. Nesse sentido, para continuar a missão e seguir procurando o desaparecido em outros lugares, o Ocidental contrata o guia Purevbaatar, pois “conhecia o caminho que o desaparecido pretendia refazer, em sentido inverso, quando desapareceu.” (p.104). Em sequência disso, o guia combina com um motorista chamado Bauaa para que os acompanhasse na viagem.

Já no começo do relato, o narrador faz menção ao sentimento de desconfiança do Ocidental para com Purevbaatar através de algumas situações entre ambos como, por exemplo, a exigência de um pagamento alto para ser o guia:

Pela expressão consternada dos funcionários do banco em que o Ocidental, sem falar uma palavra de mongol, assinou por fim dezenas de cheques de viagem em favor de Purevbaatar (enquanto o guia, que exigira todo o pagamento à vista, o observava em silêncio), devem ter pensado que o pobre estrangeiro era vítima de um golpe. E o próprio tinha dúvidas quanto a isso. Mas não lhe restava escolha. (CARVALHO, 2006, p.104)

Essa sensação de ser vítima de um golpe persiste durante quase a totalidade da viagem e um dos motivos para que isso ocorra pode também ser encontrado na falta de entendimento dos

códigos culturais e do idioma estrangeiro. É o que se apresenta quando Purevbaatar e Bauaa se comunicam em mongol sobre um problema com o carro. Questão que escreveu o Ocidental em seu diário e transcreve o narrador após comentar sobre a desconfiança do colega para com o guia e o motorista:

O problema é uma peça do carburador. Ficamos parados no meio do deserto, com Bauaa debruçado sobre o motor. De repente, fecha o capô do jipe e diz alguma coisa a Purevbaatar. Pergunto se ele consertou o defeito. Purevbaatar diz que ainda não. Mas, “por sorte”, Bauaa avistou algumas iurtas no caminho e vamos voltar para pedir ajuda. Entramos no carro. Ele dá a partida, como se nada tivesse acontecido, como se não houvesse problema nenhum com o motor. Conseguimos chegar até as iurtas. Para mim, que não entendo uma palavra, é como se tudo estivesse planejado. O chefe da casa conhece Bauaa. Não é uma grande coincidência? (CARVALHO, 2006, p.135-36)

Por desconhecer o idioma mongol, o Ocidental não consegue compreender o conteúdo da conversa entre o guia e o motorista, questão essa que o faz desconfiar de ambos e apenas acreditar no que consegue ver ou interpretar da situação, pois, como escreve em outro trecho de seu diário: “Estou nas mãos de Purevbaatar. Dependendo dele para tudo e não confio no que diz ou traduz.” (p.119). Isso se dá sobretudo na medida em que vai descobrindo que as pistas informadas pelo guia durante a viagem não são confiáveis. O que ocorre quando Purevbaatar desvia o caminho da viagem para visitar o primo na região de Tseel, no vale Ekhen Belchir, a procura deste parente para saber onde poderia achar Shagdarsouren. Sujeito esse que o guia e o desaparecido, como nos relata o narrador, encontraram “seis meses antes, por acaso, quando procuravam alguma pista sobre Dorj Khamba e Suren na região de Tögrök”, e que lhes falou sobre o monge, Ayush, que teria “recolhido os livros e os documentos sagrados do mosteiro de Tonkhil, que também fora destruído em 1937.” (p.121)

Quando o Ocidental e Purevbaatar encontram-se com Ayush em Chadmani, este diz que se lembra do desaparecido, mas não o reviu desde que se encontraram pela primeira vez, nem faz a menor ideia de onde possa estar. E sobre o manuscrito de 1937, diz não ter decifrado e, por isso, não pode confirmar a história da monja careca de Narkhajid Süm, mas que o entregou a um falcoeiro cazaque, a quem deve a vida depois de um acidente de motocicleta, quando voltava de Bayan-Ögiy. Ayush gera certa desconfiança no Ocidental, o qual escreve sobre os indícios de tal sentimento que lhe provoca este monge:

A bem dizer, não pronunciou o nome do seu benfeitor. Como também não o disse a Purevbaatar há seis meses. A história é nebulosa. Não sabe o nome do

falcoeiro. Purevbaatar lhe fala de um homem chamado Baitolda, mas ele balança a cabeça. Não tem mais nada a nos dizer. Suas maneiras são tão sinuosas, que é como se, ao falar, manifestasse corporalmente, até para quem não entende uma palavra de mongol, um discurso escorregadio. Ele é desagradavelmente insinuante, como um eunuco. Peguei-o mais de uma vez a me observar com o canto dos olhos. 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. (CARVALHO, 2006, p.147-48)

Essa impressão de estar avançando numa rede de mentiras é produzida a cada vez que as pistas indicadas por Purevbaatar não se confirmam, pois não garantem a veracidade do que o guia contou antes ao Ocidental. Por exemplo, Ayush não saber o nome do falcoeiro que o salvou a vida e mesmo não contando ao guia, este menciona o nome Baitolda ao monge, que só balança a cabeça sem dizer mais nada sobre o assunto.

O encontro com Baitolda no vilarejo cazaque chamado Tolbo reforça a desconfiança, pois, ao ser questionado por Purevbaatar, esse falcoeiro nega tudo o que disse o monge Ayush, respondendo que, segundo escreveu o Ocidental em seu diário, “nunca recebeu manuscrito nenhum de monge nenhum. Nunca salvou monge nenhum. Diz que nunca tinha dito a ninguém nada nesse sentido.” E após ficar sabendo do caso do fotógrafo e, novamente, ser indagado se lembrava do guia na companhia desse desaparecido há seis meses, Baitolda diz não se lembrar de nada disso também. O que deixou Purevbaatar vermelho de raiva, mas que, segundo o Ocidental, antes de seguirem viagem, o falcoeiro “por fim diz que, no último inverno, um estrangeiro passou sozinho, a cavalo, na direção de Döröo Nuur, pouco antes de uma nevasca.” (p.161) Informação essa que seria mais um motivo de discussão entre o guia e o Ocidental, visto que este último insistia em seguir para o sul, para Döröo Nuur, numa última tentativa de encontrar o desaparecido, já aquele outro gostaria de continuar a viagem até a última cidade chamada Ölgüy.

Essa desconfiança do Ocidental para com Purevbaatar faz com que não compreenda alguns hábitos culturais do nomadismo utilizados por esse guia na procura do fotógrafo desaparecido, tal como a mudança de percurso. Situação que se passa quando Purevbaatar é questionado por desviar do percurso que tinha feito com o fotógrafo no passado e agora segue por outro caminho para encontrar os primos na região de Tseel. O que irritou o Ocidental ao ponto de achar que o guia estivesse se aproveitando da viagem para rever os parentes ou fazer um serviço para a mãe depois de a ter visitado. Com efeito, quando teve uma oportunidade, aproveitou para expressar o sentimento de insatisfação lembrando que tinha a missão de encontrar o desaparecido e que esse desvio para visitar parentes não estava nos planos. Entretanto, argumentou Purevbaatar:

Talvez você não tenha entendido o meu trabalho quando me contratou. Não brinco em serviço. Você pediu para fazer o mesmo percurso que fiz com ele há seis meses. Acontece que esse percurso depende das pessoas que encontramos no caminho. 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. Pois é atrás dela que eu estou indo. (CARVALHO, 2006, p.115)

O Ocidental não observa no desvio do trajeto outra perspectiva sobre o nomadismo que é apontada por Purevbaatar de que os lugares são as pessoas num país de nômades, visto que, conforme as estações, elas nunca estão no mesmo lugar. Por isso é que o percurso a ser seguido depende das pessoas que se encontram pelos caminhos. O que, dessa maneira, pressupõe que elas tiveram uma quantidade maior de contatos com outros indivíduos por onde transitaram, ao contrário do que se fossem sedentárias em um espaço. Uma compreensão do nomadismo mongol por meio da aproximação e conhecimento dos indivíduos que constituem essa forma de vida e não somente através do interesse e perspectiva lançados sobre seus costumes como faz o Ocidental. O que está presente na transcrição de um trecho do diário, onde o Ocidental afirma serem a repetição e a tradição as características que constituem a cultura nômade na Mongólia. Hipótese construída a partir das observações das estradas com as quais mantém contato ao se deslocar, servindo também de metáfora para explicar o nomadismo mongol:

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. Muitas vezes, no deserto, por exemplo, não há nenhum ponto de referência além das trilhas deixadas pelos pneus de outros carros. Os motoristas insistem em segui-las, como quem toma o caminho seguro, tradicional. O bom motorista é aquele que sabe achar a sua pista no deserto. A boa pista. A repetição é a condição de sobrevivência. É essa também a cultura dos nômades. Apesar da aparência de deslocamento e de uma vida em movimento, fazem sempre os mesmos percursos, voltam sempre aos mesmos lugares, repetem sempre os mesmos hábitos. O apego à tradição só pode ser explicado como forma de sobrevivência em condições extremas. A ideia de ruptura não passa pela cabeça de ninguém. As estradas só se tornam estradas pela força do hábito. O caminho só existe pela tradição. É isso na realidade o que define o nomadismo mongol, uma cultura em que não há criação, só repetição. Decidir-se por um caminho novo ou por um desvio é o mesmo que se extraviar. E, no deserto ou na neve, esse é um risco mortal. Daí a imobilidade dos costumes. Os dois motivos (losango ou círculos entrelaçados) que sempre se repetem na decoração das portas, portões, móveis, tapetes etc.,

por toda a Mongólia, representam o infinito e o casamento, o que só confirma a obsessão pela estabilidade e pela tradição numa sociedade que em aparência é completamente móvel, a ponto de não haver espaço para nenhum outro movimento. (CARVALHO, 2006, p.137-138)

Sendo assim, ao definir o nomadismo mongol como uma cultura de hábitos tradicionais sem propor rupturas ou inovações, o Ocidental vai na contramão do que entende Purevbaatar. Deve ser por isso que quando este guia decide seguir por um caminho novo ou por um desvio, logo aquele que o contratou desconfia ao ponto de sentir-se enganado, extraviado do caminho habitual.

Porém, segundo comenta o narrador, antes de transcrever um trecho relativo ao assunto, seu colega poderia ter mudado de ideia se caso “já tivesse decifrado outro trecho do diário do desaparecido”, pois seria possível “que, sob influência da leitura, também passasse a ver as coisas sob outra ótica”, como a do fotógrafo quando escreve algumas reflexões também a respeito do nomadismo no momento em que esteve na Mongólia:

Entre os nômades, o interessante não é o sistema e os costumes, que são sempre os mesmos, mas os indivíduos. A graça de visitar as iurtas é a surpresa do que se vai encontrar, a diversidade dos indivíduos que ali estão fazendo as mesmas coisas. O nomadismo em si não tem nenhuma graça. A mobilidade é só aparente, obedece a regras imutáveis e a um sistema e a uma estrutura fixos. São as pessoas. Talvez por causa da vida dura e isolada, sem surpresas ou novidades, as visitas em geral sejam tão bem-vindas. O nomadismo é uma estrutura regulada pela necessidade e pela sobrevivência nos seus fundamentos mais essenciais. Não há liberdade, pois não é possível escapar a essa regra (em última instância, poderia dizer isso de qualquer outra cultura). É uma vida regrada pelas necessidades básicas da natureza. Uma vida simples, reduzida ao essencial para a sobrevivência. O que conta são os indivíduos, quando não sobra mais nada. (p.138-39)

Para além dessa perspectiva do fotógrafo de que no nomadismo o interessante são as pessoas e não o sistema e os costumes, que são sempre os mesmos, estando assim de acordo com o entendimento de Purevbaatar, a transcrição do conteúdo desse fragmento também demonstra a intenção do narrador de marcar o ponto de vista do Ocidental. Isso porque, antes de transcrever, supõe como provável a mudança do ponto de vista do colega caso tivesse lido o trecho do diário do desaparecido e, após de transcrito, ao afirmar que “o Ocidental não estava interessado nas pessoas. Não tinha tempo a perder. Estava em busca de uma pessoa.” (p.139) Com isso, o narrador distingue o Ocidental do fotógrafo desaparecido com relação aos contatos que tiveram quando se deslocaram pelos territórios da Mongólia. Assim como o fotógrafo percorreu alguns

lugares, entrando em contato com paisagens, climas, grupos étnicos, pessoas e culturas diferentes, quando viajava de Ölgii até Altai, também o Ocidental passa pelas mesmas situações ao refazer a viagem desse desaparecido na companhia de Purevbaatar, só que pelo caminho inverso. Portanto, há, nos diários de ambos, diferenças do que escrevem sobre os nativos e espaços que estabelecem contatos durante seus deslocamentos pela Mongólia.

A razão disso parece estar nas finalidades das viagens que seguem interesses distintos. Se por um lado, o fotógrafo é contratado por uma revista para fotografar uma etnia que vive na Mongólia, por outro, o Ocidental é convocado por seu chefe para cumprir a missão de encontrar este profissional desaparecido nesse país. Propósitos diferentes que tendem a refletir no modo como se relacionam com as pessoas e os lugares dos territórios mongóis, o que é verificado nas escritas dos diários.

O olhar do viajante nas escritas dos diários

Assim é, por exemplo, quando, durante a passagem nos montes Khangai, o fotógrafo começa por analisar os aspectos geográficos desse lugar, dizendo que a “face norte das colinas, que recebe o vento frio da Sibéria, está coberta de florestas. As encostas viradas para o sul, que recebem o ar quente do deserto de Gobi, estão peladas, cobertas de estepe.” E quando decide, junto com o guia Ganbold, parar pelo caminho a fim de almoçar e entra em contato com um camponês e a filha que comem de tudo que é oferecido e, dessa maneira, muda a perspectiva para a condição social e histórica da região:

Vou guardar para sempre a imagem das duas figurinhas descendo para o vale de Ölt, onde no passado o governo explorou uma mina de ouro e hoje os nômades se aglomeram com suas iurtas em torno de um imenso buraco de terra, que ocupa todo o fundo do vale como uma ferida gigantesca aberta na estepe. Todos os dias, os nômades enfiam suas bacias de plástico na água de terra do buraco, na esperança de achar um vestígio de ouro, do que pode ter sobrado, embora não haja mais nada. (CARVALHO, 2006, p.174).

Nesse sentido, o Fotógrafo demonstra, a partir desses contatos em Khangai, um entendimento que abrange diversas perspectivas, geográfica, social e histórica, sobre o que observa na Mongólia. Com isso, possibilita um modo tanto de compreender as situações empíricas experienciadas, quanto de apreender as vivenciadas pelos nativos dos diferentes territórios mongóis percorridos. O que resulta, por meio desses conhecimentos e aproximações,

em uma abertura com relação à alteridade, como o fotógrafo demonstra quando conversa com Ganbold, após camponês e filha irem embora:

Me viro para Ganbold, que está derramando água numa vasilha atrás do carro, e digo: “Eles foram embora”. E ele me responde, sensibilizado: “Essa gente é incrível. Você viu? Não agradeceram, mas nem precisava”. Olho de novo para os dois, que descem a colina, e eles olham para trás, para mim. Entro no carro para enxugar os olhos. Deve ser o cansaço. (CARVALHO, 2006, p.174)

Esse olhar sobre o nativo a ponto de interferir emocionalmente no viajante ocorreu também com o Ocidental, pois, após ler essa passagem do encontro do fotógrafo com o camponês e filha contido no diário deste desaparecido, lembra do contato que teve com Kuidabergen e filho quando os encontraram aos arredores de Döroo Nuur, um lago entre colinas de estepe e picos nevados, conforme escreveu em seu diário:

É um tipo estranho, que me devora com os olhos e aponta para mim enquanto diz coisas a Purevbaatar, aliás, como costumam fazer os nômades mongóis. (...) O filho fica encantado quando Purevbaatar abre o mapa de Bayan-Ölgy no chão para lhes mostrar nosso percurso até aqui. O Ogro nos convida a passar a noite em sua casa. Diz que não podemos dormir acampados de baixo de chuva e que vai voltar a chover. (...) Pergunta se sou fotógrafo. Purevbaatar diz que não. O ogro fica desapontado. Pergunta se somos geólogos e se estamos à procura de ouro. Continua a me olhar, vidrado. (...) Explica onde fica a casa, atrás de outra colina, no caso de mudarmos de ideia. De qualquer jeito, quer que o visitemos de manhã. Pede para levarmos um galão de água. Depois vai embora a pé, coxo. Cedeu o cavalo ao filho. Não deixa de ser comovente a figura de um ogro manco, caminhando pelos campos, subindo as colinas, com seu casacão de veludo e seu boné, enquanto o menino segue na frente, a cavalo. (p.166-167)

Dessa maneira, assim como o fotógrafo se comoveu quando viu o camponês e filha indo embora, também o Ocidental não deixou de sentir certa emoção na partida de Kuidabergen e filho. Assim sendo, a visão do Ocidental sobre os nômades e lugares com os que entra em contato durante seu percurso na Mongólia parece sofrer influência das leituras dos diários do desaparecido. É o que se refere quando compara as paisagens vistas, por exemplo, com as que o fotógrafo relata ter visto: “A paisagem é incrível. É verdade o que ele escreveu sobre as nuvens, no diário.” (p.114)

Além disso, cabe destacar outros pontos interessantes no trecho citado para pensar as diferentes características das relações estabelecidas pelo Ocidental em comparação com as do fotógrafo. Um deles é a perspectiva exótica usada para classificar o nativo como um tipo

estranho, um ogro, ou seja, aquele que é bruto na aparência ou no modo de agir, porém o mesmo olhar é direcionado pelos nômades mongóis ao Ocidental durante sua viagem pela Mongólia, mas diferentemente deste viajante, olham apenas por curiosidade diante de um estrangeiro. Por exemplo, quando encontra um nômade e esposa a caminho de Tseel e é convidado para tomar um chá na iurta deles, onde, segundo escreve o Ocidental, “Os dois me fitam sem o menor constrangimento.” (p.117); e também em Tögrök, assim que desce do carro, os filhos de Mönö, o encarregado da agência dos correios, que “nunca viram um ocidental antes. Olham para mim como se eu fosse um fenômeno da natureza.” (p.122)

Nesse sentido, também chama a atenção para esse assunto o narrador ao comentar a indagação feita pelo Ocidental ao Purevbaatar sobre se o fotógrafo desaparecido passou pelas mesmas situações de observação dos nômades por ter percorrido os mesmos lugares no passado:

O Ocidental logo receberia a resposta, ao ser confrontado com o espanto e a timidez de nômades que o evitavam ou o observavam como a um animal exótico. O desaparecido podia ter passado por ali, ou não, mas certamente não encontrara as mesmas pessoas. E até o final da viagem não lhe faltariam ocasiões para se acostumar com os bêbados e os curiosos que nunca tinham visto um estrangeiro e o devoravam com os olhos ao vê-lo pela primeira vez. (CARVALHO, 2006, p.118)

Essa atitude dos nômades mongóis para com o Ocidental ao observá-lo como um animal exótico é um aspecto que, além de marcar a diferença de seus contatos em relação aos do fotógrafo desaparecido na Mongólia, também o aproxima da experiência vivenciada pelo viajante contemporâneo, o qual se expõe diante dos olhos dos nativos como o turista, o emigrante ou o exilado.

Em “O olhar antropológico ou o fim do exótico”, texto contido em *Além do visível: o olhar da literatura* (2007), Karl Erik Schøllhammer discute o que diferencia o viajante aventureiro e explorador do século XX do viajante atual representado pelas figuras do executivo multinacional, do turista de pacote e do emigrante refugiado. Ele argumenta que a mudança na finalidade da viagem é a principal diferença entre esses dois modelos de viajante. Antes, o viajante clássico era guiado “por uma procura do exótico, isto é, pela experiência do outro e da sua alteridade.” Hoje, o encontro com o exótico já não se oferece mais como uma experiência possível para o viajante contemporâneo, visto que não “há nada que ainda hoje possa ser considerado completamente desconhecido ou inesperado.” (p.174). Ainda segundo Schøllhammer, a questão talvez esteja em compreender o que aconteceu com o exótico e identificar que formas o exotismo incorpora como representação do “outro” no contexto atual.

E isso diz respeito às mudanças do olhar do viajante, pois hoje o objeto do olhar não é mais separado e afastado do observador, como era característico no passado por considerar que o exótico teria ligação “com aquilo que não pertence a quem assim o qualifica, com aquilo que não é seu nem participa do seu mundo, aquilo que é radicalmente diferente e que é, sobretudo, exterior a quem lhe confere tal designação.” (p.176) Um olhar que também não está representado mais através de duas tendências que foram majoritárias no passado recente dos viajantes, como o olhar do científico que almejava uma descoberta na aventura exterior e o do sentimental que seguia buscando uma formação interior por meio das viagens. O que fazia com que o exótico fosse excluído e inalcançável pelo espírito conquistador do viajante ou, por outro lado, fosse incorporado no sistema de conhecimento por meio de exemplificações das semelhanças.

No decorrer dessas mudanças até o contexto contemporâneo, segundo esse autor, o olhar do viajante observa a alteridade não mais a partir de uma periferia identificável ou no centro das trevas de uma selva inexplorada, mas “na superfície do cotidiano iluminado de um mundo conquistado pela civilização.” (p.178) E, assim, argumenta que para o viajante contemporâneo, como o turista, o emigrante e o exilado, o exótico já não é mais um alvo identificável na diferença cultural, mas um desafio constitutivo da sua identidade, pois:

Por onde passa, o viajante do pós-exótico se depara com um *dejá-vu*, pois os meios de comunicação e a indústria do turismo intervêm na viagem de maneira tão invasiva que acabam por eliminar o inédito do encontro com o “outro”. Nada nos parece realmente estranho e nada é, rigorosamente, visto pela primeira vez. (p.179)

Na contramão desse contexto proporcionado pelos meios de comunicação e do turismo, os países, as cidades ou os lugares que não possuem uma estrutura mais desenvolvida com relação a essas indústrias tendem ainda a não enfraquecerem ou, de modo ainda mais radical, a não eliminarem o inédito do encontro com o outro. É o que pode ser constatado na relação de abertura para o desconhecido que os nômades mongóis estabelecem com o Ocidental durante sua viagem pela Mongólia. O que o aproxima de uma característica do viajante contemporâneo, pois segundo Schøllhammer:

(...) o viajante contemporâneo expõe-se ele próprio como elemento exótico diante dos olhos dos nativos, e sua presença pode catalisar a experiência do diferente. Não me refiro aqui apenas à presença do refugiado terceiro-mundista nas capitais europeias, mas à sensação incômoda de ser “olhado”, de ser um

estranho, um estrangeiro, um “gringo”, nem sempre bem-vindo ou incomodamente solicitado até mesmo quando está em casa. (p.179)

Em *Mongólia*, essa questão se faz presente nos contatos do Ocidental com os nômades mongóis como foi apontado em algumas passagens acima e pelo narrador sobre os nômades observarem esse viajante como a um animal exótico. E foi justamente a partir desse contato e abertura para com o outro, mais especificamente com Kuidabergen e filho, ao desviar de seu interesse para atender a um pedido de visita que o Ocidental encontrou, por acaso, com o fotógrafo desaparecido.

No último capítulo do romance intitulado “O Rio de Janeiro”, o narrador conclui sua escrita a partir desse espaço, onde relata ainda sua ida à missa celebrada a pedido da viúva do Ocidental. Nesse sentido, coloca-se agora como protagonista do que escreve sobre a descoberta de que, sem querer, tinha reunido os irmãos, fotógrafo desaparecido e Ocidental, quando enviou este último à missão de procurar por aquele outro na Mongólia.

CAPÍTULO 3 - Territórios do contemporâneo

Nos romances *Mongólia*, de Bernardo Carvalho e *Los incompletos*, de Sergio Chejfec, os narradores, ao conceberem seus projetos de escrita a partir dos relatos de viagem do amigo Félix e do colega Ocidental, exploram os deslocamentos desses conhecidos por territórios no exterior e, dessa maneira, concebem cartografias que vão se fazendo na medida em que praticam uma escrita baseada nas anotações que realizam a partir da leitura de diários, cartões-postais e papéis de hotel.

Nesse sentido, as cartografias que ambos narradores exploram por meio desses objetos arquivados em seus espaços domésticos conferem representações dos territórios do país Mongólia, em *Mongólia*, e da cidade de Moscou, em *Los incompletos*. Cabe assinalar que esses territórios se assemelham pelo marco temporal pós-soviético com influência do regime comunista em seus espaços, culturas, história e relações sociais.

Com isso, as anotações traçam mapas, que orientam os narradores a não somente localizarem os deslocamentos de Félix e Ocidental, mas também a entenderem os espaços percorridos e, neles, os acontecimentos narrados. Portanto, os narradores ao reconstruírem simbolicamente os deslocamentos desses conhecidos por meio das informações contidas nos diários e cartões-postais nos permitem, também, nos deslocarmos por outros territórios, descobrirmos as implicações que recaem nos sujeitos dessas ações em territórios estrangeiros e, em um sentido amplo, indagarmos sobre os territórios em que vivemos ou nascemos.

No atual contexto contemporâneo de migrações intensas e variadas de pessoas, objetos, informações e imagens, abordar o tema do deslocamento parece ser relevante, visto que hoje muitos dos territórios não são mais as mesmas referências do que eram no passado e, cada vez mais, mudam com os processos históricos como o da atual globalização, que tendem a problematizar de maneira intensa as fronteiras nacionais.

A Moscou e a Mongólia pós-soviéticas

A Moscou representada em *Los incompletos* surge das anotações dos cartões-postais, dos papéis do hotel Salgado e, sobretudo, das imaginações relacionadas às possíveis experiências de Félix ao se deslocar por essa cidade. Segundo o narrador conjectura:

Nunca como en ciertas ciudades Félix tuvo la sensación de recorrer un cuerpo muerto hecho de repetición y cansancio, de postergación forzada y decrepitud.

El efecto destructivo que en Moscú tenían la lluvia, el deshielo y el frío sobre la solidez de las edificaciones, en otro lugar lo podían tener la humedad, el calor o el viento. Esto si hablaba de las condiciones físicas, porque el sentimiento inspirado era muchas veces similar. (CHEJFEC, 2003, p.137)

Uma cidade representada pelo abandono que se intensifica por meio dos efeitos naturais, como a chuva, o degelo e o frio, ganhando protagonismo aos olhos de quem, como Félix, percorre seus espaços caracterizados pelo vazio:

Había tardes sin señales de vida, u otras que solamente se destacaban por el paso furtivo de un trineo que resbalaba por las esquinas desiertas, como si los animales huyeran de un miedo profundo. De este modo, la ciudad vacía le pareció un mundo entero sin fisuras, pero ficticio, que mostraba su argumento de funcionamiento, lo que era visible a primera vista, o sea los distintos elementos organizados según su papel y jerarquía, y a la vez la inutilidad práctica de esa disposición. Las calles, rectas y vacías de manera exagerada, pertenecían al orden de lo evidente, nada era más claro, pero también al orden de lo artificial, como el diagrama de un juego a la espera de que las piezas se desplieguen. La “falta de uso” que mostraba Moscú, un vacío para Félix espontáneo, le parecía consecuencia del olvido de ciertas palabras. En este caso, de la palabra “gente”, o la menos radical, “persona”. Cosas que ya no se veían, como si de un momento para otro palabra e idea hubieran sido erradicadas de los pensamientos. (CHEJFEC, 2003, p.151)

Espaços vazios que Félix considera “sentimiento inspirado” porque neles encontra uma relação entre o seu íntimo e essa característica do vazio, a qual, segundo o narrador, “pertencía por derecho propio al paisaje de la realidad”, pois:

(...) pensaba que la suya era una condición universal: olvidado, difuso, inexistente. Así, la idea de un país propio y de una ciudad natal remitía para Félix al orden de lo documental o lo facultativo, una especie de acto de fe; era posible verificar el recorrido, se podía pertenecer a un lugar, pero ello no se traducía a la esfera de la realidad, porque los países representaban geografías cada vez más inasibles, apelaciones que habían elegido expresarse en voz baja y en un nuevo idioma. (CHEJFEC, 2003, p.62)

Nesse sentido, Félix ocupa um “lugar protagónico de lo abandonado” em que as condições de esquecimento, indeterminação, inexistência fazem parte de uma realidade que evidencia um caminho rumo a destruição das coisas e lugares. Por isso, a ideia de pertencer a um país e cidade próprios só se traduz através de uma ordem facultativa ou documental, isso porque:

Félix lo sentía como algo propio de la condición de las ciudades. Le parecía evidente que cuanto más construido, el mundo estaba más cerca de desmoronarse, y que el efecto de estiramiento era simplemente un correlato más o menos desviado, como si uno dijera distractivo, pero en todo caso pesadillesco, de esa destrucción. Las caminatas por las ciudades y los suburbios progresaban escalonadamente (esquinas, canales, plazas, luces, puentes, semáforos, etc.), mientras tanto uno se olvidaba de sí mismo de tal modo que surgían dos personajes, ignorantes de su mutua existencia: el estiramiento del paisaje (la proliferación) y la destrucción (la defeción o retroceso material de lo construido). (CHEJFEC, 2003, p.137)

Portanto, o progresso material do mundo que as cidades e seus espaços diversos representam tende a distrair seus habitantes de perceberem a condição inevitável e presente de destruição na medida em que proliferam novas paisagens construídas.

Segundo Berg (2021), as cidades representadas ou aludidas nos romances de Chejfec, como Buenos Aires, Carmelo, Caracas, Manchester, Moscou ou Nova York entre outras, configuram um mapa urbano propenso à indeterminação de espaços conhecidos e caracterizados por tempos sobrepostos, visto serem construídas sobre as ruínas da cidade moderna em articulação com novas arquiteturas urbanas:

La ciudad o los fragmentos que se describen en las novelas de Chejfec, recuerdan, muchas veces, la imagen de la ciudad moderna sugerida por Sigmund Freud en su libro *El malestar de la cultura* (1930) en correlación con la vida psíquica. Ahí, Freud afirmaba que una metrópolis renacentista podía contener los restos de una Roma antigua; y a pesar de las demoliciones, los incendios y las reconstrucciones, una ciudad puede habitar fragmentos mnémicos, estados previos y fases pasadas que se yuxtaponen sobre el espacio del presente. La ciudad, en Freud, más que un espacio homogéneo era una capa geológica. La imagen de la ciudad transmoderna que surge de los textos de Chejfec, abre un campo problemático en torno a su propia configuración, en el sentido que se presenta como un espacio en permanente transformación y mudanza de sus límites y tendiendo, muchas veces, a la homologación, a la “gemelización” y a los falsos parecidos en sus espacios y contornos. (BERG, 2021, p. 155-156)

Essa característica das cidades como um espaço em permanente transformação e mudança de seus limites representada por Chejfec pode ser relacionada à condição do território de Moscou, presente em *Los incompletos*. Segundo Paloma Vidal, em “Viagem e experiência na narrativa argentina contemporânea” (2009), a Rússia representada em *Los incompletos* nos permite repensar a relação entre a literatura e o espaço nacional. Pois este país esvaziado de seu sentido político é, assim como a Argentina, característico de uma abstração, visto não se tratar

mais de um país dos sonhos dos viajantes políticos do século XX onde tinham a possibilidade de ser testemunhas de uma realidade e depois dar conta através da escrita de uma experiência que podia servir para modificar sua própria realidade. O que podemos verificar nas passagens do romance onde a relação entre Félix e Moscou é de “indefinição permanente”, termo empregado pela autora ao se referir às condições espaciais e temporais representadas no romance.

Em *Los incompletos*, a Moscou apresentada possui essa “indefinição permanente” nas imagens que representam as transformações do espaço urbano e os limites amplos da natureza, as quais são reveladas por meio das caminhadas de Félix que imagina o narrador. Uma delas é quando sem ter o que fazer em uma manhã decidiu seguir Masha que deixa o hotel Salgado para ir ao supermercado. Nesse percurso, ele percorre por espaços externos da cidade e estabelece contatos com ruas “estrechas e intrincadas”, avenidas “de dimensiones inauditas, escenarios de una desconcertante belleza abisal en contraste con el afán miniatúresco de las manzanas aledañas”, pessoas que “llenaba los espacios en proporciones y flujos desiguales, cada persona similar a las otras, lo cual las hacía parecer más numerosas”. Contatos com aspectos de dimensões amplas que, segundo o narrador, “volcaba el ánimo de Félix a la desorientación y el retraimiento” (p.115). Um retraimento que o leva a pensar no tipo de impacto que um lugar como esse poderia produzir no espírito de seus habitantes como o produzido no íntimo dele ao olhar para algumas das situações proporcionadas pela cidade quando caminha e encontra, por exemplo, objetos inutilizados, retirando deles pensamentos sobre a relação entre as pessoas e Moscou. Isso ocorre quando vê o corpo incompleto de um herói de plástico “hundido hasta la cintura en la tierra congelada de un antiguo jardín”:

Por un momento se imaginó a sí mismo como el hombre mutilado que pide auxilio en medio del naufragio, y quizá porque ese juguete era lo más parecido a una persona que pudiera encontrar en aquel entorno, si bien un tipo de persona particular y hacía mucho tiempo olvidada, tuvo hacia el muñeco un sentimiento de simpatía y de confusa e inexplicable nostalgia. Quizá el juguete no solo quería salvarse (la salvación era un deseo demasiado básico, que no garantizaba mejores resultados luego de tantos esfuerzos evidentes), sino recuperar alguna vida prestada. La sonrisa afable y medida, que quizá en su etapa de ídolo de niños quería inspirar buenos sentimientos, como templanza, optimismo o ecuanimidad, ahora en el trance por el que pasaba se convertía en una mueca fuera de lugar. Félix pensó en la gente que se derrumba y está contenta, en los momentos de apreciación que uno puede vivir en medio de la debacle. Esclavo de su sonrisa, el muñeco no tenía forma de expresar la desesperación, y recibía entonces la catástrofe imbuido de un fatalismo feliz, que sin embargo se ponía en evidencia como una impostura. Quién sabe qué fuerza le había arrancado el

otro brazo, pensó Félix, en cuyo lugar ahora se veía un muñón con forma de muesca. (CHEJFEC, 2003, p.139)

Félix associa a condição de vulnerabilidade com a do boneco mutilado e perdido em meio as ruínas de um espaço. Aproximação de empatia que o leva também a pensar, segundo o narrador, sobre as condições vivenciadas por um migrante: “Félix comparó la presencia del muñeco con la vida insegura o clandestina de los perseguidos, que al final de la vida resultan también los más olvidados: el migrante pobre, el evadido, los segregados en general” (p.153).

Outra situação que chama a atenção de Félix ao entrar em contato com o entorno do conjunto habitacional está relacionada à descoberta de um “confin”, um lugar fronteiro no qual “No solo la profundidad, sino también la distancia inaudita a lo largo de la cual la superficie mineral no presentaba obstáculo alguno, producían un ruido parecido al de los vacíos, una succión voraz y silenciosa que no admitía la interrupción” (p.156). Diante dessa fronteira, mais uma vez vivencia a experiência do vazio e pensa na condição de uma existência a partir da paisagem e do contato com esse lugar, como comenta o narrador:

Ese paisaje misterioso, demasiado literal en la medida en que era demasiado mudo, le pareció el reverso complementario del otro, la realidad que habitaba a sus espaldas, la ciudad de Moscú, pero también toda la red de ciudades y lugares que allí comenzaba y se extendía saltando los mares. El mundo le pareció aplanado, extinguido y hueco como el mar vacío que ahora miraba. Dio unos pasos entre la rala vegetación, a cuyos pies la tierra se veía pulverizada como si un ejército de organismos invisibles la hubiera digerido hasta convertirla en un polvo indefinido y oscuro. De cuando en cuando se descubría algún resto menor de actividad humana, por ejemplo un trozo de alambre delgado, bollos de antiguo papel o pedazos de vidrio. Estas cosas, como si a través de lo mínimo admitieran su definitiva impotencia, no alcanzaban para aludir a un clima o a un pasado, digamos, de comunidad; sin embargo tampoco de olvido o abandono: era un desamparo elemental, las huellas de una comunidad abolida. (CHEJFEC, 2003, p.144)

O abandono parece ser visto como algo constitutivo da realidade e os objetos fragmentados e inúteis encontrados representam um sinal dessa condição do lugar, o qual se apresenta sem passado nem história, sem comunidade. É, nesse sentido, que o narrador declara que os objetos para Félix eram vistos como prova exemplar do que ocorria em um lugar, visto que para esse amigo:

(...) las cosas en general le parecen más elocuentes que las personas, o en todo caso de una elocuencia perdurable; prefiere ver las marcas de los objetos, las

huellas que deja la gente, siempre materiales. Porque al fin de cuentas cada persona es una entelequia, quién sabe la destreza o la verdad que la acompaña, para no hablar de sus emociones y pensamientos.” (CHEJFEC, 2003, p.117)

Assim, para Berg (2021), em *Los incompletos*, Chejfec se detém sobre os restos da paisagem urbana como se uma catástrofe tivesse deixado seus rastros. Isso, a modo de uma paisagem pós-industrial, característico da ciência de ficção contemporânea, pois “Moscú se ha convertido en una ciudad sin contornos ni límites precisos; y más que un espacio citadino parece una capa geológica”. Ou seja, trata-se de acontecimentos passados que deixaram restos como uma espécie de camada representativa das ações ocorridas nos lugares e nas estruturas materiais de Moscou onde se podem perceber as alterações sofridas ao longo do tempo. Segundo Berg, essa Moscou caracteriza-se por:

Espacios vacíos y amorfos que pierden sus coordenadas espacio-temporales y olvidan sus límites, bajo el estado incivil de la vegetación y la presencia inerte de los cuerpos inorgánicos. Félix recorre una ciudad que se ha vuelto salvaje, que actualiza como inscripción su pasado y preanuncia con los desechos su propia ruina (...). (BERG, 2021, p. 190)

Em situação semelhante, a Mongólia representada no romance homônimo de Bernardo Carvalho também contém referências de acontecimentos passados que dizem respeito à influência da antiga União Soviética, que deixou através do regime comunista resquícios representativos das ações ocorridas nos lugares que percorreram o Ocidental e o Fotógrafo desaparecido. Por exemplo, quando o narrador relata o vôo de Ulaanbaatar até Altai que realizaram juntos Ocidental e o guia Purevbaatar sobrevoando os montes Khangai. No avião, durante o percurso da viagem, o Ocidental lê a notícia sobre a privatização da terra no *Mongol Messenger*, um jornal em inglês que alguém havia deixado na viagem anterior:

A principal manchete era a privatização da terra, algo muito pouco compreensível num país de nômades. Era o assunto do momento em Ulaanbaatar. Havia manifestações de protesto diante da sede do ex-Partido Comunista, de volta ao poder desde as últimas eleições. Era muito estranho pensar em privatizações da terra num país povoado por nômades há milênios. O jornal dizia que haveria um sistema proporcional, cada indivíduo teria direito a zero vírgula tanto de um hectare, mas ainda assim era difícil entender o que aconteceria com os nômades. Das duas, uma: ou deixariam de ser nômades, ou a privatização não era de fato uma privatização. Não passava pela cabeça do Ocidental que o governo estivesse justamente pensando em erradicar o nomadismo da Mongólia. Para complicar as coisas, tudo estava sendo decidido

a portas fechadas. E ninguém do lado de fora, nem mesmo o jornal, podia saber ao certo do que estava falando, e se era contra ou a favor. (CARVALHO, 2003, p.107)

Essa notícia de uma provável privatização da terra mongol revela a incompreensão por parte do Ocidental com relação à nova tendência de ocupação dos territórios mongóis. Uma mudança que assinala o enfraquecimento da representação política do antigo-regime, uma vez que o próprio governo representado pelo ex-Partido Comunista é quem está conduzindo esse projeto de privatização e, por outro lado, o fortalecimento de uma nova tendência de configuração sociocultural da ocupação do território.

Em sua viagem pela Mongólia, o Ocidental também entra em contato com alguns vestígios do regime comunista ao se deslocar por territórios mongóis como o de Chandmani, um vilarejo de poucos prédios principais (a prefeitura, o correio, o dispensário, a escola etc.) que foram construídos no passado durante o antigo regime comunista, dentro do projeto de criação de centros administrativos regionais. Tinham uma arquitetura que reproduziam a estética soviética de caixotões de dois andares separados uns dos outros por ruas poeirentas e rodeado por iurtas na periferia. Ocidental e Purevbaatar ao chegarem nesse vilarejo vão ao prédio do centro de cultura procurar por Davaajav, célebre cantor da região e primo de Ayush, um monge que poderia revelar pistas sobre o fotógrafo desaparecido:

Havia uma grande movimentação na porta do prédio. Homens de botas, vestidos com seus *dels*, entravam e saíam sem parar. Dois sujeitos mal-encarados controlam a entrada principal, no alto de uma pequena escada. A presença do Ocidental os deixou sem ação. Um deles ainda perguntou a Purevbaatar o que queria, mas só quando o Ocidental já estava dentro do prédio, depois de ultrapassar a cortina de cetim vermelho que separava o exterior do interior. Na ante-sala, as paredes eram pintadas de cores vivas e tons pastel, com desenhos de astros celestes e motivos revolucionários e folclóricos estilizados. Duas mesas de bilhar tinham sido instaladas no meio da sala, e os homens jogavam e faziam suas apostas. Não havia janelas. Era uma cena e tanto. O centro cultural fora convertido numa espécie de cassino. Purevbaatar queria falar com o secretário de Cultura ou com o prefeito. Um dos mal-encarados fez sinal ao outro, que saiu às pressas para chamar o secretário. O centro era um resquício soviético. Tinha sido desativado como espaço de difusão cultural. Enquanto esperavam, o Ocidental sacou a polaróide de Purevbaatar, mas logo provocou um grande alvoroço. Ninguém queria ser fotografado. Ou lhe davam as costas ou saíam resmungando da sala para outra ao lado. O secretário chegou correndo, a tempo de impedir que o Ocidental tirasse foto. Era um homem alto e forte, a voz da autoridade e o típico político do interior. Estava encantado com a visita de um estrangeiro. Fez Purevbaatar pedir ao Ocidental que guardasse a câmera e os conduziu até o seu escritório nos fundos do prédio, depois de atravessarem

uma sala de teatro abandonada, da qual restava apenas o palco vazio e escuro ao fundo. As filas de cadeiras foram removidas e estavam amontoadas e encostadas às paredes pintadas de azul até a altura dos olhos e de branco até o teto. O chão era de ripas de madeira empenadas e empoeiradas. Já no escritório exíguo e sombrio do secretário, ele lhes explicou por que não podiam fotografar ali dentro: as mesas de bilhar não deviam ter sido instaladas num prédio público, mas o secretário não tinha escolha, afinal estava ali para atender as necessidades da população, e as pessoas precisavam de dinheiro e por isso iam jogar. Era como se o Ocidental tivesse finalmente vencido a barreira das aparências e descoberto um espaço secreto – e ao mesmo tempo onírico – no meio da paisagem árida e inóspita. A cultura oficial havia sido convertida em crime. (CARVALHO, 2003, p.143-44)

Aqui, encontramos outro resquício pós-soviético, como o próprio narrador menciona, deixado dessa vez no espaço que representava a cultura e, agora, constitui um cassino. Recinto que demonstra a nova situação cultural e que podem perceber ao conseguirem passar além da barreira de sua aparência oficial. Uma cena que também chama a atenção, até esse ponto da narrativa, para a mudança do hábito cultural de algumas pessoas quando se encantam com a visita de um estrangeiro ao ponto de pedir para serem fotografadas ao lado dele, porém nesse espaço e situação hesitam a aparecer na foto.

Por outro lado, o Ocidental ao procurar e entrar em contato com Shagdarsouren, um criador-campeão de carneiro da Mongólia, título dado pelo governo comunista que havia “instituído a distribuição de prêmios anuais no intuito de incentivar os nômades a trabalharem durante a coletivização”, também descobre que não há só o enfraquecimento da influência cultural do comunismo em algumas regiões, mas certa permanência de práticas “mesmo depois da queda do comunismo e de os animais serem privatizados.” (p.128) Mesmo assim, a permanência do comunismo apresenta-se apenas como vestígio, aspecto preponderante na maior parte dos lugares com os quais o Ocidental entra em contato na Mongólia. Por exemplo, a marca histórica do conflito entre os mencheviques (ou russos brancos) e bolcheviques (ou russos vermelhos) no território mongol chamado Tolbo, onde chegam o Ocidental, o guia Purevbaatar e o motorista Bauaa a procura de Baitolda, um cazaque falcoeiro que poderia ter visto o fotógrafo desaparecido:

Tolbo é um vilarejo miserável nos arredores de um grande lago de água doce. Há tantos mosquitos, que parece natural não terem construído as casas às margens do lago. Ficam um pouco mais afastadas, na planície árida. Dá para ver de longe que é um vilarejo cazaque. As construções são de adobe e pedra, e há uma pequena mesquita caiada, com o domo e a cúpula de dois minaretes baixos pintados de azul-claro. À distância, o vilarejo parece um paliteiro, um

aglomerado de barracos espetado por postes de madeira tortos e interligados por fios bambos de eletricidade. Tolbo foi cenário de uma batalha decisiva e sangrenta entre os Russos Brancos, que lutavam pela monarquia czarista, e os bolcheviques, aos quais se aliaram os mongóis em 1921. (CARVALHO, 2003, p.159)

Os aspectos degradados dos lugares percorridos pelo Ocidental na Mongólia possuem semelhanças com as características de destruição dos espaços de Moscou, por onde caminhou Félix, como assinalamos acima. Nesse sentido, os narradores tanto de *Mongólia* quanto de *Los incompletos*, ao representarem os deslocamentos desses conhecidos, expõem uma experiência através de paisagens residuais, as quais chamam a atenção para a permanência -sob a figura dos vestígios- dos efeitos sentidos na contemporaneidade de um marco histórico não mais existente.

Denis Cosgrove, em “A geografia está em toda parte: cultura e simbolismo nas paisagens humanas” (2014), argumenta que todo lugar é altamente complexo, com múltiplos patamares de significados e, por isso, é também simbólico, onde muitas culturas se encontram e, talvez, entrem em conflito. Nesse sentido, a paisagem estaria intimamente ligada, na geografia humana, com a cultura, com a ideia de formas culturais visíveis sobre a superfície da Terra. Por isso, diz esse autor, revelar os significados na paisagem cultural exige a habilidade imaginativa de entrar no mundo dos outros de maneira autoconsciente e, então, *re*-presentar essa paisagem em um nível no qual seus significados possam ser expostos. Para compreender as expressões impressas por uma cultura em sua paisagem, portanto, necessitamos de um conhecimento da “linguagem” empregada: os símbolos e seu significado nessa cultura, pois, segundo esse geógrafo cultural britânico, todas as paisagens possuem significados simbólicos porque são o produto da apropriação e da transformação do meio ambiente pelo homem. Assim, os múltiplos significados das paisagens simbólicas aguardam uma decodificação geográfica que atenda às culturas dominantes, residuais, emergentes e excluídas, cada uma tendo um impacto diferente sobre a paisagem humana. Um exemplo, apontado por Cosgrove, é a paisagem da cultura alternativa residual, a qual é menos visível na paisagem do que as dominantes, pois pouco há de seu significado original na paisagem do lugar. É o que parece se apresentar nas paisagens da Moscou em ruínas que transita Félix e nos lugares degradados que percorre Ocidental na Mongólia, pois as imagens resultantes de ambas as viagens remetem a mudanças nas paisagens desses territórios, nos quais a cultura soviética deixou de ser predominante.

Duas paisagens da mesma Moscou

A Moscou de *Los incompletos* apresenta duas paisagens. Por um lado, o cenário urbano caracterizado pelo abandono e destruição de seus elementos materiais e, por outro, a natureza que apresenta o aspecto ilimitado do território da capital russa. O que sabemos sobre ambas as paisagens é o que o narrador imagina dos deslocamentos de Félix, quem em um momento se encontra na fronteira entre esses lugares que compõem as paisagens da cidade.

Quizá por efecto de la planificación estatal, es conocido que la ciudad de Moscú termina de manera abrupta. Félix encontraba una suerte de fascinación en estos hechos. Es posible identificar el punto del mapa, y en el terreno el grano de polvo o la brizna de vegetación que se ubican más allá del límite, de manera de poder decir sin posibilidad de error “esto es la ciudad, de aquí en adelante ya no lo es”. Así, cada observador interesado reproduce sin querer el gesto, aunque por supuesto no siempre la voluntad, del poblador clandestino, del fundador de pueblos, de todo el que delimita una tierra y dictamina lo interno y lo exterior. (CHEJFEC, 2003, p.171-72)

Ante essa fronteira, que marca de maneira abrupta o término do espaço urbano planejado e o começo da natureza, Félix demonstra um fascínio pela paisagem externa à cidade que descobriu durante sua caminhada por uma área escondida do conjunto habitacional, onde observa, como comenta o narrador, um panorama aberto, “una gran hondonada cuyos límites se pierden en el horizonte”:

Félix observa en silencio. No sabe muy bien, pero precisa unos momentos para reponerse y recapitular (dónde está, qué hace, etc.). Busca el sentimiento que pueda ser inspirado por este paisaje, pero siempre han sido las vistas mudas, las que no dicen nada, calladas o invisibles, las despojadas, ausentes y vacías, las que tiene más en consideración. No registra nada fuera de esa extensa y solitaria depresión, donde la vida no es capaz de nacer, y si lo hiciera, piensa, estaría demasiado pronto condenada a extinguirse sin dejar rastros. Sin embargo se siente emocionado ante esa muestra de grandeza, como si el paisaje lo hubiera elegido para ponerse de manifiesto. Él mismo, que siempre tuvo la impresión de ser el último (no de ocupar el último lugar, sino de ser el último en asistir a las cosas), ahora tiene la intolerable sospecha de ser el primer testigo de esa vastedad. Algo parecido a un sueño, pero a la inversa, ya que no rescata ningún rastro de recuerdo o afinidad, le dicta que ahora está ocupando, al borde del cráter, un lugar no solo vacío sino también ignoto, y que con toda probabilidad acaso sea el primero de una serie de visitantes silenciosos. Curiosamente, frente al paisaje desolado y de algún modo final, porque sería difícil creer que representa el comienzo de algo (...). (CHEJFEC, 2003, p.141-42)

Diante dessa paisagem, Félix sente que não somente ocupa um lugar vazio, sentimento esse que se assemelha ao que foi evidenciado nos espaços urbanos de Moscou, mas, sobretudo, um lugar não conhecido, de dimensões extensas, que o interpela ao ponto de não lembrar onde se encontrava nem conseguir nomear o sentimento diante do que vê, porém mesmo assim não deixa de sentir uma emoção diante dessa “muestra de grandeza”, que virou motivo de visita todas as tardes quando caminhava perto desse conjunto habitacional, onde:

Se detenía frente a la inmensidad y se sentía dueño de ella, contemplaba el vacío, la lejana y ambigua luz del horizonte durante unos momentos sin pensar en nada, hasta que volvía sobre sus pasos con una rara satisfacción, como si hubiera revalidado un título único. (CHEJFEC, 2003, p.156-57)

E, por meio dessas vistas e contemplações, estando novamente na fronteira entre o urbano e a natureza, Félix observa a ocorrência de “una succión voraz y silenciosa” que sinaliza a ação natural existente sobre o espaço urbano, representando assim “la indiferente carrera hacia la destrucción”.

Na fronteira entre esses dois espaços distintos, pode-se verificar uma tensão provocada por essa ação da natureza que resulta no desgaste do espaço urbano ao passar do tempo, desgaste metaforizado pela imagem dos edifícios como “un frente de fantasmas decrepitos, carentes de objeto, convertidos en algo equívocamente ornamental” que chama a atenção de Félix quando olha para trás em direção da cidade. Nesse sentido, essa fronteira parece assinalar a mudança que sofre o espaço urbano pelo abandono e suas consequências como desgaste, destruição e ruína. Mudança também nos é apresentada por meio das caminhadas que Félix realiza no centro de Moscou:

Observaba los carteles de algunos comercios, pero lo que más llamaba su atención era cuán pequeños podían ser los locales, y junto con ello las estrechas vidrieras y puertas. Más hacia la zona de las avenidas principales comenzaban a verse los grandes negocios, casi todos prácticamente vacíos, exhibiendo hacia la calle piezas sueltas de mercadería envejecida como sólo un humilde y abandonado museo podría hacerlo. Félix encontraba retazos de tela pálida, objetos de cocina manchados por su eterna falta de uso, cintas y botones descoloridos, adornos del hogar negados al anticipo de felicidad que prometían. Cada objeto estaba a considerable distancia de otro, creando en las tablas o anaqueles verdaderas lagunas de vacío y poniendo en evidencia la ineficacia general de la vitrina, como un compromiso hueco del que se conserva la mera fórmula. Por un momento pensó que esa mercadería en apariencia menor, o muerta, silenciosa e irrecuperable, excluida del mundo de los objetos antes de

cumplir el ciclo que se esperaba de ella, era sin embargo la prueba ejemplar de cuanto allí ocurría. (CHEJFEC, 2003, p.116-17)

Aqui, a imagem do abandono rumo à ruína não é somente encontrada no espaço externo de Moscou, mas também no ambiente particular e vazio das lojas de comércio através de suas fachadas e vitrines que exibem “hacia la calle piezas sueltas de mercadería envejecida.” Mercadorias que representam, por exemplo, ao estarem “manchados por su eterna falta de uso” e “descoloridos”, o momento presente dessas condições precárias que se estabeleceu sobre a cidade com o passar do tempo. Por isso, para o narrador, Félix vê na “apariencia menor, o muerta, silenciosa e irrecoverable” de uma mercadoria a prova exemplar do que ocorria em Moscou, visto que:

Muchas veces se piensa en las cosas como abandonadas al paso del tiempo: objetos, lugares, hasta plantas y animales olvidados o extinguidos mientras el mundo sigue su marcha en cualquiera de sus formas, como una máquina suicida o como una serie de ciclos naturales autorregulados; (...). (CHEJFEC, 2003, p.61)

Nesse sentido, as paisagens e imagens dessas coisas que Félix percebe como abandonadas podem-se imaginar como limites entre o que existiu e existe de um mundo residual, o da cidade de Moscou.

Entre paisagens lidas e escritas sobre Mongólia

As paisagens da Mongólia são descritas pelo narrador a partir de dois momentos da viagem do Ocidental. Um deles ocorre quando esse colega se encontra na capital Ulaanbatar e a outra quando procura pelo fotógrafo desaparecido em outros lugares desse país.

Em Ulaanbatar, as paisagens com as quais o Ocidental mantém contato são influenciadas pela leitura dos diários do fotógrafo escrito um ano antes de desaparecer:

De volta ao hotel no meio da tarde, o Ocidental começou a ler o segundo diário, que recebera de Purevbaatar. No alto da primeira página, estampado em letras de imprensa, havia um nome: Narkhajid. Era como um título que tivesse sido acrescentado no espaço exíguo que sobrava acima da primeira linha e que retrospectivamente desse sentido a todo o resto. (CARVALHO, 2006, p.65)

Dessa maneira, o que sabemos sobre as paisagens de Mongólia, em um primeiro momento, correspondem às leituras feitas pelo Ocidental na busca de informações que localizem o

desaparecido. No diário do fotógrafo, Narkhajid é descrita como uma deusa vermelha que bebe sangue de um crânio em forma de cuia, cuja imagem foi vista pela primeira vez em uma pintura quando visitava o Museu de Belas-Artes em Ulaanbaatar. O segundo encontro com a mesma imagem da deusa é com uma pintura sobre um tecido gastado, desta vez em Karakorum, no templo Erdene Zuu, onde era conhecida como uma entidade demoníaca chamada de Naro Hajodma. Segundo descreve o fotógrafo, a deusa tinha

(...) uma coroa e um colar de cinquenta crânios, que tenho a pachorra de contar. Tem o sexo exposto e entreaberto. Numa das mãos, traz o tampo de um crânio meio cheio de sangue, como uma cuia da qual ela bebe. Na outra, segura um cutelo. Com o pé direito pisa num corpo vermelho e com o pé esquerdo, num corpo negro. Dois esqueletos dançam entrelaçados entre suas pernas abertas. (CARVALHO, 2006, p.59)

Ao voltar a Ulaanbaatar, depois de cumprir a missão para a revista de turismo quando viajou com Ganbold de Khövsgöl ao deserto de Gobi, o fotógrafo recebe uma proposta desse guia de visitar e fotografar o templo Narkhajid Süm. Desse modo, para sua surpresa, vê outra vez Narkhajid mais em forma de estátua diante do altar deste templo de monjas budistas. A mesma deusa que tinha visto, segundo ele, “no Museu de Belas Artes e em Erdene Zuu. Naro Hajodma é Narkhajidma ou Narkhajid. E este é o seu templo.” (p.67)

Com isso, ao se deparar com o título Narkhajid no segundo diário do desaparecido e, depois, voltar “ao início do primeiro diário, à procura do trecho em que o rapaz descrevia a visita que fez ao Museu de Belas-Artes” (p.68), o Ocidental, segundo o narrador, “ficava cada vez mais intrigado com a história que ia montando aos poucos, com os dois diários, como um quebra-cabeça” (p.69), antes de deixar Ulaanbaatar e viajar no cumprimento da missão por outros lugares da Mongólia, assim como o fez o fotógrafo desaparecido ao saber sobre a história dessa deusa. Como escreve o narrador:

(...) a ideia tomou conta do brasileiro. O fato é que, dois dias depois de ouvir a história de Suren e Dorj Khamba, ele já tinha mudado de planos e tentava convencer Ganbold a levá-lo aos montes Altai. Estava obcecado pela ideia de descobrir e fotografar o lugar exato em que o velho lama teria visto o Antibuda, em 1937, enquanto tentava fugir dos comunistas. Achava que podia fazer um livro com uma série de fotos de paisagens. Já tinha até o título – O Antibuda, justamente –, mas nenhuma outra pista além do que dissera a monja. (CARVALHO, 2006, p.96)

Portanto, ao ler os diários, o Ocidental começa a entrar numa paisagem da Mongólia que o fotógrafo descreve e não a partir de um olhar externo sobre o que vê. Nesse sentido, é influenciado pelos olhos do desaparecido que se encontrava nesse mesmo lugar um tempo antes.

Não obstante, ao começar a procurar pelo fotógrafo em outros territórios mongóis, as paisagens visualizadas correspondem aos lugares por onde se desloca e interage o Ocidental, não sendo mais influenciadas pela escrita do diário do desaparecido, mas sim interpretadas pelo próprio ponto de vista que as compara com outras já observadas. Por exemplo, quando Ocidental segue viagem pelas redondezas dos montes Altai após ter visitado os pais de Purevbaatar e, depois, seguir caminho a procura dos parentes desse guia, tal como comenta o narrador:

Logo começaram a subir as montanhas, uma cadeia secundária dos montes Altai. A paisagem era extraordinária, um tanto extraterrestre, e continuaria assim até o anoitecer, quando chegariam por fim ao vale de Ekhen Belchir, onde deviam estar acampados os parentes de Purevbaatar, segundo as indicações do primo. (...). Do alto da primeira montanha, eles avistaram a geleira de Burkhan Buundai Uul, assombrosa no horizonte, depois de uma série de colinas e depressões, desertos que de longe eram apenas manchas enevoadas a se alternar com as montanhas azuis. Não havia ninguém em lugar nenhum. Não havia nenhuma árvore. O caminho era uma sucessão de vales e montanhas, com gargantas que cortavam as montanhas até os vales seguintes. Por volta do meio dia, antes de descerem para a primeira faixa de deserto, Purevbaatar disse alguma coisa a Bauaa, e o motorista saiu da pista. “Vamos almoçar por aqui”, falou o guia. Enquanto Bauaa e Purevbaatar preparavam a comida, o Ocidental caminhou pelas redondezas e escreveu: A paisagem é incrível. É verdade o que ele escreveu sobre as nuvens, no diário. (...). As nuvens correm pelas estepes. Não há árvores em lugar nenhum. Mas, ao contrário do que acontece em Pequim, dá vontade de sair andando e não parar nunca mais, não há obstáculos, e as grandes distâncias, por se assemelharem a um gramado imenso, convidam ao movimento, às andanças e cavalgadas sem fim. (CARVALHO, 2006, p.114-15)

Esse trecho mostra o movimento presente na forma como são vistas as paisagens pelo Ocidental, o que evidencia, para além dos deslocamentos, os limites que toda paisagem possui em função da relação do sujeito para com as pessoas e outros elementos que compõem os territórios observados:

Passamos por cáfilas de camelos magros e maltratados. A paisagem é formada por camadas de cores diferentes. Conforme nos aproximamos, começo a

entender melhor o que vejo. O deserto cinza e plano termina num lago azul, que termina, por sua vez, numa faixa de vegetação verde, que antecede uma sequencia amarela de imensas dunas. Nessa região, além da infestação de moscas, há um inseto que não podia ser mais atemorizante, apesar de me garantirem que é inofensivo. Parece desenho animado. É uma espécie de vespa. Lembra um minibeija-flor, com um ferrão no lugar do bico. O ferrão tem o mesmo comprimento que o corpo. O inseto fica zumbindo com o ferrão apontado para a sua cara. Se é tão inofensivo, para que o ferrão? O pequeno templo isolado na planície que fica antes do lago me deixa com uma sensação estranha. É que idêntico ao outro. É como se as construções também fossem nômades e se movimentassem pelas planícies – para completar, na Mongólia, lugares diferentes têm o mesmo nome, como se o próprio terreno fosse movediço. A parede do templo é ocre, o prédio é quadrado e também tem uma pequena torre no meio, formando um mezanino central. Do lado de fora, há uma única estupa, ao lado de um ovoio, protegidos por um cercado de arame. Bauaa pára o jipe a cinquenta metros do templo. Purevbaatar e eu vamos da uma olhada. Está vazio, como o outro, mas pela janela dá para ver que ao menos tem um altar com objetos de culto e alguns móveis. O interior está decorado, mas não há ninguém. A porta e as janelas estão trancadas. (CARVALHO, 2006, p.133-34)

Nesse deslocamento de jipe feito pelo Ocidental nos arredores da vila de Bayan-uul, observa-se os limites da percepção da paisagem através das ideias de distância e aproximação que podem ser exemplificadas na comparação de um inseto desconhecido com algo conhecido no Brasil, como vespa e beija-flor, afim de se aproximar de um entendimento da realidade observada, a qual o deixa com uma sensação de estranhamento.

Portanto, as paisagens recriadas pelos narradores através dos relatos de viagem contidos nos diários do Ocidental em *Mongólia* e cartões-postais de Félix em *Los incompletos* tendem a representar manifestações e transformações ocorridas internamente nesses sujeitos, provocadas pelas paisagens dos países por onde transitam. Cabe lembrar, nesse sentido, que um dos lugares privilegiados da constituição e revelação da expressão do sujeito no contato com o mundo e com os outros é, segundo Michel Collot (2013), a paisagem, pois é “um espaço percebido e/ ou concebido, logo, irredutivelmente subjetivo”, assim:

A experiência da paisagem não é, portanto, unicamente visual, e o próprio panorama comporta uma parte de invisibilidade cujo limite é marcado pelo horizonte, e que convida a preencher as lacunas do olhar pelo trabalho da imaginação ou pelo impulso do movimento. Longe de ficar estática como uma imagem, a paisagem é um espaço a percorrer, a pé, num veículo ou em sonho, porque sonhar é vagabundear (*re-extravagare*). (COLLOT, 2013, p.51-52)

Relatos de viagens: deslocamento e experiência

A imagem da viagem que se agrega em ambos relatos pode ser caracterizada pelo deslocamento, uma vez que o mais importante nas viagens realizadas e representadas são os caminhos percorridos por Félix e Ocidental. Isto os aproximaria da noção de viajantes pós-modernos formulada por Guacira Lopes Louro (2004), quem argumenta que o mais importante para esse viajante é o andar e não o chegar em algum lugar. Ao contrário dos relatos clássicos, para o viajante pós-moderno, diz Louro, não há um lugar de chegada nem um destino pré-fixado, o que interessa é o movimento e as mudanças que se dão ao longo do trajeto, pois:

(...) o motivo da viagem se altera no meio do caminho; uma vez alcançado, o objetivo deixa de ser importante e se converte em outro; os sujeitos podem até voltar ao ponto de partida, mas são, em alguma medida, “outros” sujeitos, tocados que foram pela viagem. Por certo também há, aqui, formação e transformação, mas num processo que, ao invés de cumulativo e linear, caracteriza-se por constantes desvios e retornos sobre si mesmo, um processo que provoca desarranjos e desajustes, de modo tal que só o movimento é capaz de garantir algum equilíbrio ao viajante. (LOURO, 2004, p.13)

Tanto a escolha de Félix de se distanciar dos laços próprios que o fazem pertencer à Argentina para assumir outros pelo mundo, quanto a missão que se impôs ao Ocidental de procurar por um fotógrafo brasileiro desaparecido na Mongólia e, de modo inesperado, descobrir que se tratava de seu irmão não visto desde a infância, são motivos de viagens que põem em cena uma experiência que se faz pelos caminhos percorridos. Do mesmo modo, é o que acontece com os narradores dos romances ao recriarem os deslocamentos contidos nos relatos de viagens desses conhecidos.

Essa perspectiva pode ser posta em diálogo com a produção da escrita do narrador de *Los incompletos*, cuja prática de anotação a partir das poucas frases e imagens fragmentadas contidas nos cartões-postais e papéis do hotel servem de passagens por novos territórios que vão sendo ampliados na medida que imagina os deslocamentos de Félix. Por exemplo, quando comenta sobre o papel do hotel Salgado enviado pelo amigo desde Moscou, onde se encontrava hospedado:

En otra ocasión me llegó desde Moscú un opaco y rugoso papel con membrete de hotel. El sitio se llamaba “Salgado”, y me pareció otro ejemplo del típico arrebató de Félix, cuando considera venturoso cualquier hecho extravagante. Me sorprendió la leyenda, impresa también en cirílico, cuando lo raro habría

sido que no la tuviera. Figuraba el nombre, la palabra “Hotel”, sin duda la dirección, y no sé por qué se me ocurrió asociar la escritura duplicada de esa hoja con las equivalencias de magnitudes, distancias o temperaturas, y pensé que si en el espacio de una hoja había dos formas de escribir era para que una expusiera lo inútil o redundante de la otra, y de ese modo su propia limitación y en cierto sentido su misma arrogancia. Imaginé a Félix en el frío exagerado de Moscú; un frío, pensé, tan mensurable como todos, pero distinto en lo sustancial. En la parte derecha de la carta estaba impreso el emblema del establecimiento: en lugar de recurrir a una heráldica quizá sin mucho abolengo, habían optado por la figura de una puerta entreabierta. Años atrás Félix había admitido en otra de sus breves líneas que, al llegar a un hotel, siempre tenía la idea de que estaría cerrado o completo, o en todo caso que por cualquier otro motivo le impedirían quedarse. Supuse entonces que en esta ocasión Félix había encontrado un signo promisorio, porque gracias a su dibujo el hotel Salgado, como bastión, prometía no ser del todo infranqueable. (CHEJFEC, 2004: p.21-22)

Nesse papel do hotel Salgado, há um movimento de ampliação das informações, só que não direcionado a uma imagem, mas sim a esses textos impressos, em que o narrador ao percebê-los vai ampliando o entendimento através dos atos de pensar e, logo em seguida, imaginar. Essas ações fazem com que sua compreensão do que possivelmente vivencia o amigo em Moscou não seja circunscrita apenas aos conteúdos apresentados no papel do hotel, mas que alcance outros espaços e situações para além do que esteja sendo representado nesse objeto. É o que percebemos ao considerar que Félix possa passar por um frio exagerado nessa cidade, mas, a partir da figura da porta entreaberta, que também esteja vivenciado uma situação acolhedora. Portanto, essa porta entreaberta pode ser entendida também como emblema da passagem de tempo e espaço outros que deseja percorrer o narrador, permitindo-lhe se deslocar dos limites aos que está condicionado.

O que é possível ser observado quando o narrador imagina através desse símbolo uma situação externa de perigo que o amigo ou outra pessoa pode enfrentar na condição de estrangeiro ao não encontrar acesso em muitos lugares por onde transita:

Debo decir que el icono del hotel Salgado [la figura de una puerta entreabierta] me pareció una muestra del peligro aleatorio al que nos somete el mundo. A ese peligro a veces nos plegamos con entusiasmo, otras con inconciencia, con temor o hasta con resignada anuencia. El hotel Salgado invitaba a pasar; no era un compromiso ineludible ni obligatorio, pero se supone que en Rusia, como en casi todos los países, un extranjero no encuentra muchas puertas abiertas. (CHEJFEC, 2004, p.23)

Essa preocupação para com Félix projeta um olhar associativo para com o outro, o estrangeiro, revelando assim um entendimento do que imagina que ocorre com o amigo ao se deslocar por outros países.

No romance *Mongólia*, o principal sentido de experiência que se realizou no narrador ao recriar os deslocamentos do Ocidental foi justamente proporcionado pelo caminho que percorreu através da leitura e escrita sobre a missão desse colega, pois somente assim compreendeu que ao enviá-lo à Mongólia tinha proporcionado um reencontro de irmãos que não se viam há vinte anos. Lembremos da cena dessa descoberta:

A fila avançava, já estávamos a poucos metros da viúva, e, de repente, quando olhei de novo para o homem que a apoiava à sua direita, senti uma vergonha imensa. Da minha ignorância, da minha insensibilidade, de tudo o que fiz e de tudo o que não disse a ele enquanto estava vivo. Lembrei do retrato do desaparecido. Senti vergonha de não ter compreendido antes e de não ter pedido desculpas ao Ocidental. 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. (...) Quando chegou a minha vez na fila, já havia me recomposto. Me apresentei e entreguei a pasta à viúva. Tínhamos nos visto poucas vezes na China. Ele a apoiava, enquanto ela recebia os pêsames. Alguma coisa no rosto ou na expressão daquele homem de fato lembrava o irmão morto. Eu lhe estendi a mão e lhe devolvi os dois diários que ele escrevera antes de desaparecer na Mongólia. Não sei se me reconheceu de Pequim, se entendeu quem eu era. Não faz mal. No táxi, de volta para casa, tentei me convencer que, de alguma maneira, apesar da minha incompreensão e da minha estupidez, sem querer, eu os tinha reunido, sem querer, ao enviar o Ocidental à Mongólia, eu o obrigara a fazer o que devia ser feito.
(CARVALHO, 2003, p.184-85).

Há, portanto, a realização de uma experiência no narrador ao ter se deslocado tanto de seu mundo ao prestar atenção nos diários do Ocidental, quanto pelos caminhos da Mongólia contidos nesse relato de viagem. Assim, tanto o Ocidental em trânsito, quanto o narrador em contato com os arquivos, colocaram-se diante de novos lugares que possibilitaram obter outras compreensões ao se deslocarem cada um em suas diferentes experiências de viagem.

Pode-se afirmar que as anotações tanto dos diários quanto dos cartões-postais e papéis de hotel expõem perspectivas que expandem os variados significados integrados a esses objetos. Nesse sentido, os narradores conseguem por meio da ampliação de imagens e escritos não só acessarem as possíveis experiências dos deslocamentos de Félix e Ocidental, como explorá-las através dessa prática de escrita com intuito de extrair delas um conhecimento outro que constitui um saber por meio da imaginação.

Leonor Arfuch (2005), em “Cronotopías de la intimidad”, aborda a importância de se pensar a intimidade no contexto contemporâneo, visto que este período, marcado pelo caráter migrante da cultura¹³, tende a propor uma constante “refiguración” das esferas íntimas, as quais a autora indaga por meio de:

(...) ciertos objetos, rincones, imágenes, escrituras, ciertos ritos cotidianos, ciertos derroteros, que forman parte inadvertidamente de la naturalidad con que vivimos ese espacio – espacio y cuerpo, cuerpo en el espacio -, pero cuya investidura simbólica los hace sin embargo indisociables de la idea de hogar, de identidad, de pertenencia, ideas que el carácter migrante de la cultura contemporánea – desde los flujos migratorios “reales” a los tecnológicos y al imaginario mismo de la globalización – somete a constante refiguración. Es esa escena íntima contemporánea, sus transformaciones, ambivalencias y desafíos, lo que nos proponemos atisbar. (ARFUCH, 2005, p.229)

Para isso, Arfuch utiliza o conceito “cronotopo” criado por Mikhail Bakhtin, que faz alusão à correlação essencial das relações espaço temporais, em que o tempo se condensa, enquanto que o espaço se intensifica e ambos são inseparáveis de um valor emocional. O que possibilita compreender novos e diversos aspectos da intimidade neste cenário cultural migratório da globalização contemporânea. Por exemplo, a ideia de um espaço familiar, *el hogar*, que merece, segundo a autora, ser redefinida teoricamente por sua importância diante do panorama contemporâneo, visto ser um poderoso motor do mercado¹⁴, pois:

¹³ Esse caráter migrante da cultura na contemporaneidade também é analisado por Carlos Monsiváis no texto “Las migraciones culturales” de *Aires de familia. Cultura y sociedad en America Latina* (2000). Monsiváis diz que “en América Latina estas migraciones han sido a tal punto radicales que, en distintos períodos, inventan o legitiman (corroen o rectifican) apariencias urbanas, jerarquías y comportamientos familiares, estilos del consumo, escuelas del sentimiento y el sentimentalismo, idolatrías frenéticas que, las más de las veces, nadie recuerda a los cinco años de su apogeo.” Diante desse cenário, de “las metamorfosis inevitables y en los desplazamientos de hábitos, costumbres y creencias, los migrantes culturales son vanguardias a su manera, que al adoptar modas y actitudes de ruptura abandonan lecturas, devociones, gustos, usos del tiempo libre, convicciones estéticas y religiosas, apetencias musicales, cruzadas del nacionalismo, concepciones juzgadas inmodificables de lo masculino y lo femenino. Estas migraciones son, en síntesis, otro de los grandes paisajes de nuestro tiempo. (MONSIVÁIS, 2000, p.155-56)

¹⁴ Denise Almeida Silva (2016) aponta diferenças entre os conceitos de lar e casa. Casa contém um significado semântico pensado como um tipo de cenário, construção, edificação que provê moradia e abrigo, denotando algo concreto. Já lar corresponde as conotações de bem-estar, estabilidade, controle, segurança, aconchego e pertencimento, não se reduzindo a significado fixo e unívoco. O lar, segundo Silva, como parte da experiência do habitar, conota uma relação ativa do indivíduo com o espaço físico, social e psicológico, apontando para uma maneira habitual de tecer a vida em um espaço geográfico específico e para as formas de apego a tal lugar. No contexto de um mundo em mudança, as categorias de sentido tradicionalmente atribuídas ao conceito sofrem

nunca antes había alcanzado tal envergadura la maquinaria simbólica del “hogar”, asociada al gigantismo del consumo, a espacios desmesurados donde hay *todo* lo imaginable para poblar rincones, ensoñaciones, desplegar nuevas sofisticaciones, llevar al infinito la potencialidad – cada vez más temporaria y renovable – del *confort*, un registro primigenio en la configuración burguesa de los espacios de la intimidad. (ARFUCH, 2005, p.235)

Arfuch, contudo, também faz uma ressalva dizendo que mesmo vivendo sob essas características da contemporaneidade e outras onde somos submetidos ao movimento, a velocidade, a variação de identidade, a “desterritorialização” por causa de inovações constantes das tecnologias de comunicação e, portanto, das mudanças nos modos de estar no mundo, a memória parece ser cada vez mais convocada pelos “viejos anclajes cronotópicos”. São eles, por exemplo, o álbum de família, as cartas, os cartões-postais, os diários íntimos, as agendas, as anotações que “constituyen el “núcleo duro” de la intimidad” em que se pode encontrar uma “recolección de vivencias y memorias” que

(...) trae al presente de la enunciación el percutir de un tiempo ido – la infancia, por ejemplo – o genealogías, remembranzas de épocas donde se articulan lo personal y lo colectivo. Los objetos – íntimos pero también públicos, ligados a consumos, hábitos, acontecimientos – aparecen así como verdaderos cronotopos, capaces de suscitar un fuerte efecto de identificación. (ARFUCH, 2005, p.242-43)

Nesse sentido, caberia perguntar, como argumenta Arfuch, se na utilização dessas ancoragens cronotópicas há um retorno a algum ponto de origem ou desenharam outros caminhos em um novo espaço e tempo. Caso positiva essa última indagação, o retorno ao íntimo estaria direcionado à fragmentação da experiência, ou seja, “esa fractura, esa multiplicidad, esos *yo como otros*”, vivenciada pelo sujeito contemporâneo no contexto cultural migratório da atual globalização. O que demonstraria, por conseguinte, a relevância dessa “búsqueda de anclajes más o menos “seguros” – localizaciones, geografías, objetos y memorias –, en su despliegue íntimo y global” (p.237).

redefinição. Por isso, Silva argumenta que na “dinâmica da contemporaneidade, em que a mobilidade se faz crescente, problematizando a associação entre pertencimento e fixidez, a compreensão de lar como ponto fixo de ancoragem no mundo vem a ser desessencializada. Entre migrantes, refugiados e viajantes a noção de lar é negociada na dinâmica das restrições e possibilidades associadas a diferentes locais: ao contrário do apego ao aqui ou ao lá, o lar é concebido como pertencendo a mais de uma localidade simultaneamente.” (SILVA, 2016, p.39)

Sendo assim, tanto a memória de Félix e os cartões-postais desse amigo da adolescência utilizados pelo narrador de *Los incompletos*, quanto a lembrança do Ocidental e os diários desse colega morto e de seu irmão fotógrafo usados pelo narrador de *Mongólia*, podem ser considerados como ancoragens cronotrópicas da intimidade que tornam possível o ato de escrita.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Nesta dissertação o propósito foi indagar as configurações dos narradores em *Mongólia*, de Bernardo Carvalho e *Los incompletos*, de Sergio Chejfec, uma vez que essa instância nas narrativas dizem respeito a uma experiência de escritura com base nas anotações que surgem da leitura dos relatos de viagem de outrem contidos em diários, cartões-postais e papéis de hotel e que, por outro lado, exercem um papel central de protagonistas dos deslocamentos que desestabilizam as relações de língua, espaço geográfico e identidade nacional ou cultural. Desse modo, trata-se de um ato de escrita que põe em cena um fazer narrativo, em que os narradores tentam indagar, por meio do gesto da anotação, o sentido dos deslocamentos vivenciados pelos amigos e colegas do passado. O que foi possível ao transformarem em ficção a pouca realidade que conheciam dos amigos e, disso, obterem um sentido. Tarefa essa necessária ao pensarmos no contexto contemporâneo em que há mais a informação do que a busca pelo conhecimento ou o sentido da experiência.

Nesse sentido, os narradores nos colocam diante do cenário problemático contemporâneo, onde a circulação e o intercâmbio de culturas criam diversas manifestações a respeito da identidade. Por isso, foi indispensável a análise centrando a reflexão não apenas nas instâncias dos narradores, mas também na relação dos personagens com os espaços geográficos no intuito de compreendermos os efeitos do deslocamento que desestabiliza as diversas relações entre sujeito e território, sujeito e língua, sujeito e identidade nacional ou cultural, visto que os espaços na contemporaneidade tendem a ganhar importância significativa ao analisá-los como fornecedores de identidades e de novos valores culturais, pois é por meio deles que as relações entre os sujeitos deslocados e os grupos nativos se constituem.

Portanto, o trabalho explora, no contexto contemporâneo, certas considerações sobre o narrador, sobre as novas formas históricas de narrar, tendo como referência a noção de desintegração da identidade da experiência e o real como construção discursiva que serão utilizados para pensar os narradores em ambos os romances. Assim, entendemos adequada a ideia de um ato de escrita que procura o que está perdido, faltando ou inacabado por parte dos narradores dos romances no sentido de inscrever e especular sobre as lacunas e ausências deixadas no passado.

BIBLIOGRAFIA

AGAMBEN, Giorgio. “O Amigo”. In: *O que é o contemporâneo?* e outros ensaios. Nicastro Honesco. Chapecó, SC: Argos, 2009.

ARFUCH, Leonor. “Cronotopías de la intimidad”. In: *Pensar este tiempo. Espacios, afectos, pertenencias*. Buenos Aires: Paidós, 2005.

ALMEIDA, Sandra Regina Goulart. (2016). “Deslocamento”. In: COSER, Stelamaris. (Org.). *Viagens, deslocamentos, espaços: conceitos críticos*. Vitória: EDUFES. p.48-53.

APPADURAI, Arjun. *Dimensões culturais da globalização*. Lisboa: Editorial Teorema, 2004.

ARRIGUCI JR, Davi. “Teoria da narrativa: posições do narrador.” In: *Jornal de Psicanálise*. São Paulo. 31(57): 9-43. set. 1998.

AUGÉ, Marc. *Não lugares: introdução a uma antropologia da supermodernidade*. Campinas: Papyrus, 2012.

AUGÉ, Marc. "No lugares y espacio público". In: Seminario Viviendo al Margen II". Vivienda popular. 2009: pp.3-9

AUGÉ, Marc e Hopenhayn Silvia. *¿Qué es el tiempo?* Ciudad Autónoma de Buenos Aires : Libros del CCK. Sistema Federal de Medios y Contenidos Públicos de Argentina, 2018.

AZEVEDO, Luciene. “A inespecificidade do romance e a anotação”. In: PINHO, Davi et al.(Orgs.). *Conversas sobre literatura em tempos de crise*. Rio de Janeiro: EdiçõesMakunaima, 2017.

BARTHES, Roland. *A preparação do romance I*. São Paulo: Martins Fontes, 2005.

_____. *A preparação do romance II*. São Paulo: Martins Fontes, 2005.

_____. “Da leitura” (1976). In: *O rumor da língua*. São Paulo: WMF Martins Fontes, 2012. p. 30-42.

BERG, Edgardo Horacio. *Signo de extranjería: memoria, paseo y experiencia narrativa en Sergio Chejfec*. Ciudad Autónoma de Buenos Aires, 2021.

BAXANDALL, Michael. “Linguagem e explicação”. In: *Padrões de intenção: a explicação histórica dos quadros*. São Paulo: Companhia das letras, 2006.

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

_____. *O mundo fora dos eixos*. São Paulo: Publifolha, 2005.

_____. *O sol se põe em São Paulo*. São Paulo: Companhia das Letras, 2007.

CARVALHO, Bernardo. (2018). Angelo Venosa/Bernardo Carvalho. In: Dias, Tania; Sússekind, Flora. (Orgs.). *Cultura brasileira hoje: diálogos* Rio de Janeiro: Fundação Casa de Rui Barbosa, v. 1

CHEJFEC, Sergio. *Los incompletos*. Buenos Aires: Aguilar, Altea, Taurus, Alfaguara, 2004.

_____. *El punto vacilante. Literatura, ideas y mundo privado*. Buenos Aires: Norma. 2005

COLLOT, Michel. "Paisagem e literatura". In: *Poética e filosofia da paisagem*. Rio de Janeiro: Editora Oficina Raque UERJ, 2012

COSGROVE, Denis. "A geografia está em toda parte: cultura e simbolismo nas paisagens humanas" In: *Geografia cultural: uma antologia*. Rio de Janeiro: EdUERJ, 2012.

DALCASTAGNÈ, Regina. "O narrador e suas circunstâncias". In: *Literatura brasileira contemporânea um território contestado*. Editora Horizonte. Rio de Janeiro, 2012.

GARRAMUÑO, Florencia. *Mundos en común: ensayos sobre la inespecificidad en el arte*. Ciudad Autónoma de Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica, 2015.

GIORDANO, Alberto. *Una posibilidad de vida: escrituras íntimas*. Rosario: Beatriz Viterbo Editora, 2006.

GINZBURG, Jaime. "A interpretação do rastro em Walter Benjamin" In: SEDLMAYER, Sabrina e GINZBURG, Jaime (Org.). *Walter Benjamin: rastro, aura e história*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2012. p. 107-132.

GRIMSON, Alejandro. *Interculturalidad y comunicación*. Grupo Editorial Norma, Colombia: 2001.

JORGE, Gerardo. "Debemos escribir libros tontos? La forma o la vida: un dilema en el arte de nuestro tiempo". In: *Deslindes: ensayos sobre la literatura y sus límites en el siglo XX*. Rosario: Beatriz Viterbo Editora, 2006.

KOSSOY, Boris. "O cartão-postal: entre a nostalgia e a memória". In: *Realidades e ficções na trama fotográfica*. Cotia: Ateliê Editorial, 2002.

LARROSA, Jorge. *La experiencia de la lectura. Estudios sobre literatura y formación*. México: Fondo de Cultura Económica, 2003.

LOURO, Guacira Lopes. *Um corpo estranho - ensaios sobre sexualidade e teoria queer*. Belo Horizonte: Autêntica, 2004.

LUDMER, Josefina. *Aqui América latina: uma especulação*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2013.

MITCHELL, W.J.T. “La écfrasis y el otro”, In: *Teoría de la imagen. Ensayos sobre representación verbal y visual*. Madrid: Akal, 2009.

MONSIVÁIS, Carlos. Aires de familia. Cultura y sociedad en America Latina. Barcelona: Anagrama, 2000.

NANCY, Jean-Luc. *À escuta*. Belo Horizonte: Chão da Feira, 2014.

OLIVEIRA, Luiz Manoel da Silva, et al. "Poéticas em transito: espaços, deslocamentos e temporalidades múltiplas." *Soletras*, vol. 19, no. 38, pp. 1-7, Julho-dezembro, 2019.

OLIVER, María Paz. “Una aproximación al concepto de digresión”. *El arte de irse por las ramas: la digresión en la novela latinoamericana contemporánea*. Boston: Brill/Rodopi, 2016.

OLMOS, Ana, Cecilia. “Literaturas entrânsito(sobre la narrativa de sergiochejfec)”. *Olho d’água*, São José do Rio Preto, v. 5, n. 1, p. 74-83, 2013.

ONFRAY, Michel. *Teoria del viaje: poética de la geografía*. México: Taurus, 2016.

PEDROSA, Celia; CÁMARA, Mário; KLINGER, Diana; WOLFF, Jorge. (Orgs). “Arquivo”. In: *Indicionário do contemporâneo*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2018, p.15-53

PIGLIA, Ricardo. *Las tres vanguardias: Saer, Puig, Walsh*. Ciudad Autónoma de Buenos Aires: Eterna Cadencia, 2016.

_____. *O último leitor*. São Paulo: Companhia das letras, 2006.

PIMENTEL, Luz Aurora. “Ecfrasis y lecturasiconotextuales” en *Poligrafías: Revista de literatura comparada*. Núm 4. 2003: p.205-215.

RIFFATERRE, Michael. “La ilusión de Écfrasis” In: *Literatura y pintura*. España: Arco Libros, 2000.

SAID, Edward. W. *Orientalismo: o Oriente como invenção do Ocidente* São Paulo: Companhia das Letras, 2007.

SCHØLLHAMMER, Karl Erik. *Além do visível: o olhar da literatura*. Rio de Janeiro: 7 Letras, 2007.

SILVA, Denise Almeida. “Casa, Lar.” In: Stelamaris Coser. (Org.). *Viagens, deslocamentos, espaços: conceitos críticos*. Vitória: Edufes, 2016, p. 34-41.

TAVARES, Gonçalo M. *Atlas do corpo e da imaginação*. Lisboa: Editorial Caminho, 2013.

THOMAZ, Paulo Cesar. *O dilaceramento da experiência. As poéticas da desolação de Bernardo Carvalho e Sergio Chejfec*. 2009. Tese (Doutorado) – Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2009.

SANTIAGO, Silvino. “O narrador Pós-moderno”. In: *Nas malhas da letra*. Rio de Janeiro: Rocco, 2002.