

RISCOS E RISCOS LITERÁRIOS

LITERARY RISKS AND TRACES

Josalba Fabiana dos Santos¹

RESUMO: A partir do estudo do romance *Mongólia* (2003), de Bernardo Carvalho, e de algumas das suas declarações, este texto aborda aspectos do seu trabalho literário. A palavra risco é apreendida de diversas maneiras: a escrita no papel, as marcas deixadas pelos veículos no deserto mongol e os perigos. Tais sentidos se interseccionam para a tessitura de uma escrita labiríntica. O labirinto e o risco apontam para a necessidade de busca de salvação. O romance é constituído por três planos narrativos e facilmente se confundem. Dois desses planos são diários de diferentes personagens que, em momento anterior, foram escritos pelo próprio autor durante sua viagem à Mongólia, marcando uma linha tênue entre o real e o ficcional. Para refletir sobre os conceitos de labirinto e o de diário, foram utilizados Peyronie e Lejeune, respectivamente. De um modo geral, no confronto entre o romance e as declarações do autor, percebe-se uma forte conexão entre suas concepções literárias, a realização de seu romance e a ideia de salvação.

PALAVRAS-CHAVE: Literatura; Riscos; Bernardo Carvalho/ Mongólia.

ABSTRACT: This text addresses the work of Bernardo Carvalho, drawing from his novel *Mongólia* (2003) and various interviews. The word risk is positioned in many ways: the dangers, the tire tracks in the Mongolian desert sand, and the traces² in the writing itself. These three connotative meanings are interwoven to create a labyrinthine texture. The labyrinth and risk point to the need for a search for salvation. The three narrative schemas that form the novel are easily confused. Two of these plot devices are diaries of different characters that were written by the author during his previous trip to Mongolia, blurring the line between the real and the fictional. To consider on the concepts of labyrinth and diary, Peyronie and Lejeune, respectively, were used. In general, in the confrontation between the novel and Carvalho's public statements, a strong connection between his literary conceptions, the fulfillment of his novel and the idea of salvation is perceived.

KEYWORDS: Literature; Risks; Bernardo Carvalho; Mongólia.

Introdução

A partir do romance *Mongólia* (2003), de Bernardo Carvalho, traçaremos algumas reflexões sobre os percursos e os percalços da viagem e da escrita: seus riscos – os grafados no papel e os grafados no deserto mongol. Veremos também como tais percursos e percalços são fundamentais na articulação de uma narrativa labiríntica e, portanto, errante – inclusive para o leitor e para a leitora, a quem será negado qualquer conforto. A errância e os riscos configuram um estado de vulnerabilidade que indicam uma constante no romance: a busca pela salvação – como ideia e como palavra, mas não no sentido religioso. Além disso, articularemos uma

¹ Universidade Federal de Sergipe (UFS). ORCID 0000-0003-0843-368X

² In Portuguese, the word "risco" has multiple meanings: risk (as in a hazard or danger), but also marks or tracks

relação entre a viagem ficcional e a viagem real empreendidas por Bernardo Carvalho. E, finalmente, veremos todos esses aspectos como integrantes das suas concepções literárias.

Sobre o autor

Bernardo Carvalho nasceu em 1960 na cidade do Rio de Janeiro, mas vive há muitos anos em São Paulo. Além de escritor, é jornalista, e escreve com frequência para a *Folha de São Paulo*. Ele também foi correspondente em Paris e Nova York do mesmo jornal. E, por algum tempo, manteve um blog no *site* do Instituto Moreira Salles, no qual opinava sobre diversos assuntos: política, racismo e cultura, entre outros. Não é difícil encontrar entrevistas com Bernardo Carvalho na internet. Ele não é um escritor que se furta a tecer longos comentários sobre os próprios livros e os de outros autores e autoras, o que indica seu apreço por pensar a literatura e não apenas por produzi-la – o que já não seria pouco.

Primeiramente, o autor escreveu um livro de contos, *Aberração* (1993), e depois vários romances: *Onze* (1995), *Os bêbados e os sonâmbulos* (1996), *Teatro* (1998), *As iniciais* (1999), *Medo de Sade* (2000), *Nove noites* (2002), *Mongólia* (2003), *O sol se põe em São Paulo* (2007), *O filho da mãe* (2009), *Reprodução* (2013) e o mais recente, *Simpatia pelo demônio* (2016). Desta lista considerável de livros, todos publicados pela Companhia das Letras, *Nove noites* é o que marcou seu estabelecimento como um romancista de peso no quadro da literatura brasileira contemporânea e com o qual obteve o Prêmio Portugal Telecom. Após tal sucesso, Bernardo Carvalho recebeu três vezes o Prêmio Jabuti: um primeiro lugar para *Mongólia*, um segundo para *O sol se põe em São Paulo* e novamente um primeiro, dessa vez para *Reprodução*.

A desterritorialização³ e o deslocamento são constantes na escrita de Bernardo Carvalho. O que tem levado uma considerável parte da crítica literária à investigação de questões como identidade e alteridade. Em *Nove noites*, por exemplo, temos um antropólogo norte-americano que vem ao Brasil estudar uma tribo indígena e termina se suicidando diante do olhar estupefato de alguns índios. Esse romance é baseado em fatos reais e mistura literatura e jornalismo – não por acaso, já que estamos diante de um autor que também é jornalista. Em *O sol se põe em São Paulo*, o protagonista, um publicitário, vai até o Japão para descobrir o final de uma história que move sua curiosidade, transformada em obsessão. Em *O filho da mãe*, somos transportados para a Rússia em uma narrativa vertiginosa na qual o Brasil só participa tangencialmente. *Reprodução* é a história de um estudante brasileiro de chinês tentando ir para a China. Enquanto *Simpatia pelo demônio* não deixa claro para qual país um ex-agente humanitário segue em missão, mas com certeza se trata de algum lugar controlado pelo Estado Islâmico, pois há referências à jihad, a macacões laranja e a decapitações. Note-se que em quase todos esses romances há um deslocamento do oeste para o leste do planeta, do Ocidente para o Oriente.

Na verdade, o próprio Bernardo Carvalho é um escritor, de certa forma, em trânsito. Além de ter vivido algum tempo na França e nos Estados Unidos, também viajou, entre outros lugares,

³ Palavra utilizada por Deleuze e Guattari (1997, p. 104) no sentido inverso ao empregado pelo Estado, que busca a territorialidade, a organização, a demarcação. A desterritorialização é um processo utilizado, entre outros, pelos nômades, “que constitui e estende o próprio território” (1997, p. 40), mas sem método fixo nem estabelecimento de propriedade.

para a Rússia, a China e a Mongólia, países que servem de cenário (ou itinerário) para seus romances. De maneira que, à primeira vista, tendemos a pensar em uma escrita nômade nos seus romances. Todavia, ao menos em *Mongólia*, delinea-se mais uma errância do que um nomadismo, como veremos adiante.

O romance propriamente dito

Mongólia se desenvolve em três capítulos: 1. Pequim – Ulaanbaatar (nome da capital da Mongólia) 2. Os montes Altai e 3. Rio de Janeiro. Três títulos toponímicos, além do título do romance, o que assinala o espaço como notório no romance.

Três também serão os planos narrativos, porque são três os narradores, que se distinguem pela fonte de letra utilizada. Portanto, é como se houvesse um labirinto da escrita, três tipos diferentes de caminhos nos absorvem. Um desses planos narrativos é feito por um diplomata aposentado, outro por um vice-cônsul que vai à Mongólia para tentar salvar⁴ um fotógrafo e um terceiro por este último. O diplomata aposentado é quem, por assim dizer, organiza e, até certo ponto, explica e salva a história do desconhecimento, afinal, é ele quem “sabe de tudo”. É ele quem distribui os relatos dos outros dois e é ele quem seleciona os trechos dos diários que lemos – configurados como relatos de viagem. Esse diploma aposentado poderia ser classificado como narrador-testemunha, no entanto, ele testemunhou muito pouco do que é dito nos diários dos viajantes. De forma que se apresenta sobretudo como um editor, alguém que compila textos dispersos e lhes dá algum sentido – ou possibilita que o leitor e a leitora deem sentidos. Os diários estariam perdidos não fosse a união promovida pelo narrador-editor. É ele quem salva os diários, reunido-os assim num mesmo traço ou risco. No Rio de Janeiro, afastado do cenário ou itinerário onde teria se desenvolvido a maior parte da história, o diplomata aposentado, orquestra os diários em uma simultaneidade: o romance (Brandão, 2013, p. 63).

Sem querer nem poder, em espaço tão limitado como o de um artigo, adentrar os conceitos de liso e estriado propostos por Deleuze e Guattari (1997) de forma aprofundada, tampouco nos furtarmos a uma explicação mínima, diremos que o espaço liso (ou alisado) tem uma configuração mais livre, sem ser necessariamente caótico. Enquanto o estriado seria mais ordenado ou territorializado. Ora, se observarmos o narrador-editor em *Mongólia*, vemos seu papel organizador dos diários, o seu estriamento. Todavia, caberá ao leitor e à leitora identificarem e/ou aceitarem ou não os elementos estriadores (im)postos. É um risco. O uso de diferentes fontes para diferentes diaristas, por exemplo, delimita os territórios da escrita, mas isto pode não ser observado no ato de leitura ou, ainda que observado, pode criar confusões e dúvidas, pois é uma diferenciação relativamente discreta. A narrativa é estriada (ordenada) pelos riscos, que parecerão rabiscos e isso alisará (desordenará) o romance.

Sendo assim, “o espaço romanescos [se configura] como um labirinto de possibilidades” (Peyronie, 2005, p. 578). Afinal, temos três planos narrativos que, mesmo marcados por diferentes fontes de caracteres, muitas vezes nos confundem, abrindo uma multiplicidade de caminhos de leitura. Algumas dessas leituras poderão estar eventualmente erradas, pensaremos ler o diplomata aposentado, quando é o fotógrafo quem escreve, por exemplo. Erramos o/e no texto. E o erro e a errância são típicos do trânsito pelo labirinto. São para o erro e a errância que os labirintos nasceram. Ali nos perdemos, dali nos salvamos – quando nos salvamos.

A ausência de nomeação das personagens principais aumenta ainda mais a desorientação, a nossa errância pelo texto. Por isso temos nos referido a elas como vice-cônsul e fotógrafo, suas ocupações. Entretanto, no decorrer da narrativa somos informados que outras denominações são utilizadas. O vice-cônsul fora apelidado pelos mongóis de Ocidental, e o

⁴ *Resgatar* também seria um verbo bastante adequado neste e em outros casos, no entanto, Bernardo Carvalho normalmente utiliza *salvar*.

fotógrafo, de Desajustado. De novo prevalecem indicações espaciais: o Ocidental é o que vem do Ocidente e o Desajustado é aquele que não se adequa aos caminhos orientados pelos guias, não se ajusta ao itinerário previamente estabelecido. Nessa denominação também é possível observar como os brasileiros e o Brasil parecem exóticos ao povo mongol, pois dizer Ocidental, e por extensão Ocidente, é se referir a toda uma metade do planeta, portanto, uma generalização. Assim como dizer Desajustado equivale a afirmar que o fotógrafo ignora as regras de sobrevivência no deserto. Se por um lado os brasileiros não têm nomes próprios, por outro, os mongóis que circulam pelo romance têm, o que não contribui muito para nossa orientação, pois são nomes completamente alheios à nossa língua. Em *Mongólia*, é o leitor e a leitora quem terão que tecer o fio de Ariadne se não quiserem se perder.

Os diários de viagem

Os diários servem para registrar impressões e pensamentos suscitados durante a trajetória na Mongólia e para nos (des)orientar. Eles perdem e/ou salvam a história, a depender da astúcia do leitor e da leitora em deciframos as pistas que vão sendo largadas pelo labiríntico percurso. Os diários dão maior veracidade ao que é narrado, pois remetem a um gênero não ficcional – o que não significa que não possa ser ficcionalizado. No entanto, entramos no labirinto-livro pensando não se tratar, a *priori*, de um texto baseado em fatos reais, pois desde a capa somos informados de termos às mãos um romance, o que, regra geral, nos coloca no território da ficção, onde a literatura mimetizaria o real: a realidade que ela concretizaria seria feita apenas de palavras.

Ao chegarmos na última página do livro, ficamos sabendo que Bernardo Carvalho recebeu “uma bolsa de criação literária da Fundação Oriente, de Lisboa” (2003, p. 187) para ir à Mongólia. Essa informação pode imprimir uma alteração na nossa leitura e nos colocar em suspeição, em dúvida, em desconfiança. Não nos parece devaneio supor que o romance tem algo de autobiográfico, ou melhor ainda, autoetnográfico⁵. Em um primeiro momento, achamos que seria forçado pensar que o autor seja o Ocidental, tampouco o fotógrafo, mas que provavelmente teria vivido ou visto alguns dos acontecimentos narrados por eles e que, talvez, compartilhasse algumas das suas opiniões. Afinal, não se pode desconsiderar que a escrita de diários de viagem, mesmo ficcionais, encene uma escrita do real. Porém, após terminada a leitura do romance e de posse de novas informações obtidas em outro livro não ficcional, tivemos acesso a um depoimento de Bernardo Carvalho no qual ele “confessa”:

Na verdade, são os meus diários na Mongólia. Como eu já havia definido os personagens, incorporava o estilo de cada um deles, relatando suas experiências ao longo da viagem. Por exemplo, se eu visse uma exposição de artes plásticas, sabia que aquilo era mais próximo de um dos personagens. Se presenciasse algo ligado à religião, sabia que era mais próximo de outro. Fui montando então o livro com essas vozes diferentes, mas que na verdade eram o meu eu dividido. (Carvalho, 2014, p. 88).

Acreditamos que o leitor e a leitora tenderão a tomar essa “confissão” de Bernardo Carvalho como a mais absoluta verdade. Todavia, o que lemos em *Mongólia* não é o diário de viagem nu e cru do seu autor, pois sabemos desde a capa se tratar de um romance. O que lemos são dois diários de viagem postos para nós em uma certa (des)ordem diversa daquela na qual

⁵ Diana Klinger tem um estudo neste sentido sobre *Nove noites* (2001), de Bernardo Carvalho, publicado em *Escritas de si, escritas do outro: o retorno do autor e a virada etnográfica* (2007) e Eline Marques dos Santos dedicou uma dissertação de mestrado ao tema intitulada *Interpretação e subjetividade: uma análise autoetnográfica de Nove noites* (2016).

provavelmente os originais foram dispostos, e atribuídos a diferentes personagens ficcionais, entremeados pela voz de um narrador igualmente ficcional, o diplomata aposentado. Além disso, nunca saberemos se Bernardo Carvalho não modificou o que escreveu na Mongólia. Teria ele vencido a tentação de “dar uma mãozinha”⁶ ao próprio diário? Portanto, não estamos lendo, no rigor do termo, o diário dele. Se pensarmos bem, o escritor pode até ter se escondido atrás da ficção – para o bem ou para o mal, não importa. Ele teria ficcionalizado o próprio diário e assim se livraria de qualquer eventual julgamento sobre (suas) ideias e (talvez) preconceitos, especialmente aqueles que dizem respeito ao povo mongol, se é que de fato lhe pertencem. É um labirinto da escrita que nos enreda.

O caso é que existiram no mínimo dois trabalhos em relação aos diários. O primeiro foi o do relato da viagem de Bernardo Carvalho propriamente dito: tudo aquilo que ele viu e experimentou e que lhe pareceu conveniente escrever – e que não talvez não tivesse a intenção de tornar público nem ficção, não sabemos. O segundo foi a transformação dos diários em matéria literária. Entendemos que outros diários igualmente possam ter um caráter literário, mas o que afirmamos aqui é que relatos de viagem de um escritor foram transformados em romance por ele próprio, foram agregados à escrita romanesca, inclusive se mantendo como diários. Tampouco estamos afirmando que Carvalho é o primeiro a fazê-lo, o que dizemos é que esse trabalho cria o efeito de aumentar as incertezas – se soubermos que os diários do autor foram postos no livro, claro. Afinal, estamos em um labirinto que confunde, além dos três diferentes planos narrativos, também o ficcional e o real.

Se por um lado, os diários resgatados pelo diplomata salvam a história e dão um sério indício de realidade a *Mongólia*, por outro, eles igualmente são – ou podem ser – tortuosos e oblíquos. O diário é um gênero “do qual existem talvez modelos, mas nenhuma regra” (Lejeune, 2008, p. 258). Muita coisa cabe em um diário: relatos do dia, memórias de tempos distantes, reflexões filosóficas, opiniões, imagens, poemas, colagens e muito mais. Na tentativa de definir o que seja diário, Lejeune afirma tratar-se de “uma escrita quotidiana: uma *série de vestígios datados*” (2008, p. 259, grifo do autor). A palavra *vestígios* combina bem com a escrita em risco proposta por *Mongólia*. Pistas são deixadas ao longo do texto para que possamos nos perder/salvar na/da escrita labiríntica. Depois do dia, do mês e do ano, o autor de um diário é livre para escrever o que bem entender (o conteúdo) e da forma como bem entender. No entanto, nem sempre os diários são datados no romance de Carvalho – aliás, em outros casos também não. No avançar do livro, muitas vezes o narrador insere os diários do Ocidental e do fotógrafo sem maiores avisos e sem nenhuma especificação temporal. Um mesmo parágrafo pode conter diferentes vozes, distinguidas apenas pela fonte de impressão das letras. Por esse e outros motivos, precisamos estar atentos, se não quisermos nos perder, desajustados à narrativa como ficou desajustado o fotógrafo no deserto. Sendo assim, uma das poucas características do diário, a datação, se esvai em boa parte de *Mongólia*.

Os diários do Ocidental e do fotógrafo, como são diários de viagem, dão algumas indicações sobre os locais percorridos e são reflexões sobre a vida na Mongólia – e na China, no caso do Ocidental. O diário de viagem é uma forma de localização espacial e temporal para quem escreve e para quem lê. É uma boia, um colete salva-vidas para que diaristas, leitores e leitoras se sintam menos perdidos, menos errantes. É como se a escrita nos desse alguma fixidez – fixidez que é pura ilusão, porque a viagem, sobretudo essa viagem descrita em *Mongólia*, não tem fixidez nenhuma.

O viajante-diarista se torna uma espécie de autoridade naquilo que escreve e descreve, escrita e descrição que nunca serão completamente imparciais. Ele se autoriza a emitir juízos de valor sobre o que vê, a dar sua opinião, pois o gênero diário é do naipe da vivência, da

⁶ Expressão utilizada por Philippe Lejeune (2008, p. 287) ao se referir ao seu diário de adolescente quando foi relido por ele na vida adulta e que evidencia a tentação de melhorar a antiga escrita.

experiência, e dá espaço à sua subjetividade. As pessoas, os costumes, as casas, os governos, a literatura, a religião, tudo na viagem é potencial matéria passível de descrição e de classificação. Às vezes, em *Mongólia*, o julgamento é cruel, outras condescendente, quase paternalista.

Como afirmamos, nem sempre os diários do Ocidental e do fotógrafo são apresentados com datas e nosso acesso a eles é fragmentado, entrecortado pela voz do narrador-editor. Portanto, a própria construção em distintos planos narrativos nos remete a um labirinto. Segundo Peyronie: “Um texto pode [...] esconder outro – ou uma infinidade de outros. Nele o segredo do Verbo acha-se inscrito e nos escapa” (2005, p. 567). O diplomata aposentado só nos mostra dos diários aquilo que deseja – Carvalho também. O leitor e a leitora nunca saberão o que não leram.

Um diário de viagem terminará ao final da viagem porque seu fim, sua finalidade foi completada. A finalização do diário do Ocidental, último a ser citado, não quebra essa regra. Concluída a sua missão, o diário também acaba, mas a história do romance não termina aí. As últimas palavras do diário são pistas para a compreensão da história. Mas, como afirmamos, a história não termina. O leitor precisará do último capítulo – feito pelo narrador-editor – para conseguir sair do labirinto. Aliás, um labirinto *sui generis*, pois, em um certo sentido, já conhecemos o fim, a saída. Logo às primeiras linhas do romance tomamos conhecimento de que o Ocidental faleceu no Rio de Janeiro: “O jornal diz que ele morreu num tiroteio entre a polícia e uma quadrilha de sequestradores, quando ia pagar o resgate do filho menor no morro do Pavãozinho” (Carvalho, 2003, p. 9). No entanto, como temos insistido, o romance é labiríntico e saber que o Ocidental morreu no Rio de Janeiro não implica saber o que aconteceu na Mongólia, pois o percurso ainda está por ser desvendado. Em suma, essa pode ser uma saída falsa. Cada leitor e leitora que entrem no labirinto e descubram e construam a sua própria hipótese de saída ou, como dissemos antes, que tecam o seu próprio fio.

E o Ocidental não está no deserto-labirinto mongol simplesmente procurando uma saída, ele está procurando uma pessoa. Ainda que necessite se manter a salvo durante a viagem, é o fotógrafo que o Ocidental busca resgatar. Portanto, mudanças no itinerário só servem para irritá-lo, como nos descreve o narrador-editor:

Estava impaciente. Lembrou a Purevbaatar que tinha uma missão – encontrar o rapaz desaparecido – e que o desvio para visitar os parentes do guia não estava em seus planos. Mas Purevbaatar, ao perceber a irritação do cliente, não se fez de rogado. Podia estar sendo pago, mas também tinha seus brios e não levava desaforo para casa. “Talvez você não tenha entendido o meu trabalho quando me contratou. Não brinco em serviço. Você me 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, 2003, p. 115)

O desaparecido não está sendo buscado apenas no deserto mongol, de nômade em nômade, como diz o guia em outras palavras. O Ocidental também procura o fotógrafo lendo o seu diário. O resgate se insinua no campo da escrita dentro do romance. Como se um conhecimento sobre as palavras impressas, sobre os traços e riscos, pudesse revelar o local, o ponto exato em que o rapaz está dentro do labirinto. Como se o risco no papel pudesse conduzir o Ocidental ao risco deixado sobre o chão do deserto e assim salvar o Desajustado. A escrita funcionaria como um mapa. Além disso, o diário, como um instrumento subjetivo, contribui para que o Ocidental e nós conheçamos o fotógrafo – ainda que seja Bernardo Carvalho quem esteja se dando a conhecer, sem se dar, claro. O diário e, por extensão, o texto literário é pensado assim como um risco que salva – mesmo que não salve. Nessa medida, é como se o romance mimetizasse o

procedimento da leitura empreendida por nós leitores e leitoras: desvendamos o caminho sem caminhar, apenas lemos.

O labirinto (mencionado implicitamente na epígrafe de Kafka que antecede *Mongólia* e explicitamente algumas vezes logo no seu início) é uma boa imagem para tratar da perdição e da salvação. O Ocidental busca os vestígios, rastros e riscos (no diário) do fotógrafo que ele lê enquanto realiza sua busca, ao mesmo tempo em que vai registrando os seus rastros e riscos no próprio diário. Se observamos a imagem do mapa da Mongólia reproduzido às primeiras páginas do romance, vemos que nele já estava registrada a ideia de que o Ocidental busca reproduzir graficamente com um risco contínuo os traços (vestígios) do desaparecido. Seu método de tentativa de salvação é o mesmo que qualquer motorista na Mongólia utiliza para se orientar: repetir os riscos deixados por outros viajantes para não correr riscos. Após várias dúvidas, é feita uma seleção, e se escolhem quais desses traços e riscos serão seguidos. Mas o risco imposto pelo labirinto não se esvai com a decisão.

Labirinto e literatura: os riscos

Ao mencionar labirintos artificiais, Peyronie inclui o livro como sendo um deles (2005, p. 556). Segundo esse estudioso, o labirinto é uma “construção tortuosa que se destina a desorientar as pessoas” (2005, p. 556). De maneira que, o livro ou o romance ou a literatura, em um sentido ampliado, podem muito bem cumprir esse papel, especialmente quando nos avizinhamos da contemporaneidade: “O relato já não evoca apenas a imagem do labirinto, reproduz-lhe também a estrutura, aspira a transmitir a íntima experiência do mesmo. Entramos na era dos labirintos da escrita” (Peyronie, 2005, p. 576). Quando aproximamos o romance do labirinto, estabelecemos um processo de comparação, ou seja, o romance se torna uma metáfora do labirinto. Ainda nas palavras de Peyronie: “O labirinto é antes de mais nada uma imagem mental, uma figura simbólica que não remete a nenhuma arquitetura exemplar, uma metáfora sem referente” (2005, p. 556). Afinal, o labirinto que originou todos os demais – referimo-nos ao de Dédalo, onde teria vivido o Minotauro – é um mito, não há prova histórica da sua existência, há apenas especulações sobre lugares que sequer correspondem à imagem mental que criamos, pois o que tem sido apontado como o possível labirinto original, nada mais é do que um espaço em ruínas. Sendo assim, o livro, o romance e, por extensão, a literatura seriam metáforas daquilo que por si só já é uma metáfora. Metáfora da metáfora, portanto – o que reafirma o distanciamento da literatura da ideia até certo ponto simplista de representação.

De qualquer forma, o labirinto é um risco, um traçado. Há vários sentidos para a palavra risco, sendo que um deles é o sentido do perigo e o outro é o do traço, do desenho do labirinto:

Visto de cima, à distância (não dentro dos seus corredores de linhas que se cruzam e morrem), é que se conhece o desenho do labirinto (adivinha-se), o risco (nos dois sentidos) de que se escapou. É de longe que se vê: o labirinto é nítido e cristalino. (Dourado, 1974, p. 6)

Essa seria uma proposição mais genérica do risco, porém, no caso específico de *Mongólia*, há ainda os riscos deixados na areia por outros viajantes, o risco como linha guia a ser seguida. Além disso, há o risco da escrita, o traço de tinta. Sem contar que a escrita e a leitura também são gestos de risco, o risco do erro, do equívoco. Parece confuso ter tantos riscos, tantos sentidos para os riscos, mas é assim mesmo que o labirinto funciona, nos confundindo. Criar dúvida sobre qual o risco ou o traço a ser seguido é a principal característica do labirinto. No caso de *Mongólia*, como vimos, esse risco é maior porque os limites entre ficção e não ficção estão borrados. Não sabemos ao certo onde o Ocidental e o Desajustado começam e terminam em relação a Bernardo Carvalho. Quem está falando ali?

Passamos assim a tratar mais de perto dos dois últimos sentidos da palavra risco: os deixados por outros viajantes e os da escrita. Citamos uma longa, mas relevante, passagem do diário do Ocidental para ilustrar nossa proposta de leitura:

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. (Carvalho, 2003, p. 137-138)

Os guias do romance, como quaisquer outros motoristas na Mongólia, usam os riscos impressos no chão do deserto para não se perderem. Não é à toa que itinerário, como caminho a ser seguido, deriva da mesma raiz de iteração e reiteração, palavras que significam repetição. Cada um que repete o itinerário, (re)força e (re)constrói o caminho, a viagem, a história e, de certa forma, o deserto – porque a maneira como é percorrido o forma, o constitui enquanto lugar de riscos, de perigos.

Algo semelhante se dá com a literatura. Não nos parece acaso que na citação acima se diga que as estradas são pistas que o motorista precisa decifrar. Ora, essa é uma metáfora muito comum quando falamos na leitura de textos literários – e Bernardo Carvalho sabe disso como ninguém, pois se vale constantemente do enigma em suas narrativas. Também nós teremos que correr alguns riscos (impressos no papel) para compreendermos o texto, teremos que seguir pistas muitas vezes falsas. A folha de papel torna-se assim uma espécie de grande deserto que vem sendo preenchido pelos riscos de escritores e escritoras ao longo dos séculos, cada um que passa deixa uma marca, um traço, que será percebido mais ou menos conscientemente pelos demais que, afinal, são tão leitores e leitoras quanto nós. Configurando dessa forma uma tradição que, mais do que estabelecida na história da literatura, está sempre por vir, sempre em processo: o risco não acaba nunca.

No depoimento anteriormente mencionado, Bernardo Carvalho repete parte das ideias apresentadas no próprio romance, ou seja, ele reescreve o já escrito:

Na Mongólia, a ideia de ruptura significa a morte. É o caso dos desertos, que eu vi de perto. Eles são grandes planícies, com horizonte por todos os lados, sem nenhum ponto de referência. Quando você entra nesses desertos, imediatamente tem um monte de trilhas de pneu de carro, para todos os lados, e o bom motorista na Mongólia não é o cara que cria a sua própria trilha. Se ele fizer isso, ele morre. Ele tem que pegar alguma das trilhas que já estão lá marcadas na terra. E por que elas estão marcadas? Porque milhares de pessoas passaram por cima daquele negócio até fazer uma trilha, então não tem estrada, mas aquilo acabou formando uma rota. O bom motorista conhece os desertos e já sabe qual trilha ele vai pegar. (Carvalho, 2014, p. 98)

Bernardo Carvalho reafirma em outras palavras basicamente o que lemos no romance. É quase uma cópia. O escritor copia o próprio romance que, por sua vez, constitui-se a partir do seu diário. Algumas linhas depois, no mesmo depoimento, utilizará a ideia de repetição do itinerário para associá-la à da tradição literária: “eu acho que a coisa política mais fascinante é essa possibilidade da arte moderna, desde o século XVIII, de você romper com as tradições e criar um negócio novo” (Carvalho, 2014, p. 99). E conclui: “Na literatura e na arte o que me interessa não é o ofício da palavra, é justamente o defeito da palavra. A boa literatura é a afirmação do seu defeito, do defeito de cada um, que é o defeito que só você tem” (Carvalho, 2014, p. 99). Para Bernardo Carvalho, em termos literários, o que realmente importa é o erro, o risco. Ele despreza a “arte que floresce nos populismos”, pois:

É uma arte sem trepidações, em zona de conforto, ilustrativa e reiterativa daquilo que já se conhece e em que já se acredita (ou se quer acreditar), e que portanto não comporta risco, dúvida ou desvio, elementos fundamentais para a renovação de qualquer arte. (Carvalho, 2017)

É a errância e a possibilidade do erro que tornarão a literatura mais potente e original. Carvalho demonstra isso inclusive na atitude das personagens do seu romance. Errantes que constroem um caminho – ou vários – de escrita e de leitura/s. A crítica Carlinda Nuñez (2008, p. 139) observou que o fotógrafo, não por acaso chamado de Desajustado pelos mongóis, troca o itinerário relativamente seguro que o levaria à fronteira da Rússia para fotografar os tsaatan pela obsessão de seguir a história de um monge e de um velho lama que “teria visto o Antibuda, em 1937” (Carvalho, 2003, p. 96). É por causa desse desvio que o fotógrafo irá se perder e que o vice-cônsul precisará se deslocar para a Mongólia para tentar salvá-lo. E é por causa desse desvio, desse erro, que nós temos uma história, que nós temos um romance.⁷

Considerações finais

Segundo Brandão (2013, p. 36-37), o deserto se opõe ao mundo da cultura letrada tanto da cidade quanto do livro. Todavia, no deserto mongol há riscos que constituem sentidos: de direção, de caminho; de perigo, de salvação; de (in)compreensão; de marca das rodas dos veículos e de analogias possíveis com a palavra riscada/escrita. O deserto se faz ver ou ler ao viajante, letrado ou não, nos seus riscos. Paradoxalmente, o risco (perigo) não está no risco/traço inscrito no chão. O risco está em não encontrar os riscos ou de se perder no seu emaranhado de linhas e traços, como em um labirinto. É preciso saber ler e dar sentido ao risco, senão se torna rabisco, sulco árido na terra desértica.

Bernardo Carvalho foi à Mongólia em busca de uma escrita que não deixa de ser um risco. É uma espécie de viagem-pensamento que se dissemina em livro, em literatura, estria-se (organiza-se) em romance. Ao mesmo tempo, alisa-se (desorganiza-se), pois a produção de sentidos pelo leitor e pela leitora é móvel, transitiva, erra.

Não há escrita nômade em Bernardo Carvalho, porque o nômade faz sempre o mesmo trajeto; como vimos, para não se perder, repete a tradição. O nômade traça sempre o mesmo risco para não se arriscar. Se ele errar o risco, provavelmente morrerá. A escrita em *Mongólia* pode ser errante, pode errar, apresentar defeitos, mas não é nômade, pois nunca volta ao ponto anterior, não segue jamais o mesmo itinerário. Ainda que seu autor possa repetir a tradição, pois ninguém rompe de forma completa, ainda assim ele não voltará exatamente do mesmo modo nem para o mesmo lugar, não trilhará jamais risco idêntico. Sendo assim, diríamos a partir de

⁷ Obviamente temos consciência que esse desvio em particular se constitui ficcionalmente.

Deleuze e Guattari (1997), sua escrita (se) desterritorializa. Trata-se de um fazer literário que se coloca em viagem constante. Chegar não é o principal objetivo. A experiência e o acolhimento do erro é seu foco. Em *Mongólia*, Bernardo Carvalho, metaforicamente, escreve sobre a areia do deserto. Esse movimento é a declaração da sua errância.

Nem por isso ele deixa de estar consciente de um certo isolamento que sua concepção literária implica, pois indaga:

Que lugar resta para uma arte e uma literatura que, ao contrário [da arte populista], apostam na vulnerabilidade como desvio, na crítica e na reflexão? Que lugar pode ter a força do que, por ser desviante, é rejeitado como frágil, imperfeito e inverossímil num mundo sedento por algum tipo de certeza? (Carvalho, 2017)

O tom impotente de Bernardo Carvalho é posto de forma bastante diversa por outro escritor. Nas *Seis propostas para o próximo milênio*, Italo Calvino, tratando do que ele acredita ser o enfraquecimento da literatura nos últimos decênios, reafirma o seu lugar de resistência. Na verdade, é como se o texto literário estivesse imbuído de uma missão:

Às vezes me parece que uma epidemia pestilenta tenha atingido a humanidade inteira em sua faculdade mais característica, ou seja, no uso da palavra [...]. Não me interessa aqui indagar [...] as origens dessa epidemia [...]. O que me interessa são as possibilidades de salvação. A literatura (e talvez somente a literatura) pode criar os anticorpos que coíbam a expansão desse flagelo linguístico. (Calvino, 1998, p. 72)

Para Calvino, mesmo ameaçada, ou por isso mesmo, a literatura salva. É ainda ele quem acrescenta: “A literatura [...] é a Terra Prometida em que a linguagem se torna aquilo que na verdade deveria ser” (Calvino, 1998, p. 72). Dentro dessa concepção, é a literatura que poderá nos conduzir a uma situação mais criativa – ainda que por caminhos desconhecidos e arriscados. Retomando uma última vez Bernardo Carvalho, em literatura, a errância e o erro podem ser a salvação.

Referências

BRANDÃO, Luis Alberto. *Teorias do espaço literário*. São Paulo: Perspectiva; Belo Horizonte: Fapemig, 2013.

CALVINO, Italo. *Seis propostas para o próximo milênio*. Trad. Ivo Barroso. 2. ed. São Paulo: Companhia das Letras, 1998.

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

CARVALHO, Bernardo. Depoimento a GONÇALVES, José Eduardo. *Ofício da palavra*. Belo Horizonte: Autêntica, 2014. p. 80-99.

CARVALHO, Bernardo. Boia de salvação: Que lugar resta para arte e literatura que apostam na vulnerabilidade? *Folha de São Paulo*, São Paulo, 19 fev. 2017. Disponível em: <<http://www1.folha.uol.com.br/colunas/bernardo-carvalho/2017/02/1859990-que-lugar-resta-para-arte-e-literatura-que-apostam-na-vulnerabilidade.shtml>>. Acessado em: 29 mar. 2018.

DELEUZE, Gilles; GUATTARI, Félix. *Mil platôs: capitalismo e esquizofrenia*. Trad. Peter Pál Pelbart e Janice Caiafa. São Paulo: Ed. 34, 1997.

DOURADO, Autran. Proposições sobre o labirinto. *Colóquio/Letras*, Lisboa, n. 20, p. 5-12, jul. 1974.

LEJEUNE, Philippe. *O pacto autobiográfico: De Rousseau à Internet*. Trad. Jovita Maria Gerheim Noronha e Maria Inês Coimbra. Belo Horizonte: Ed. UFMG, 2008.

NUÑEZ, Carlinda Fragale Pate. Mongólia de Bernardo Carvalho: Romance de espaço e imagologia. *Cadernos do CNLF*, 2008, v. 14, n. 4. p. 133-142.

PEYRONIE, André. Labirinto. In: BRUNEL, Pierre (org.). *Dicionário de mitos literários*. Trad. Carlos Sussekind et al. 4. ed. Rio de Janeiro: José Olympio, 2005. p. 555-581.

Submetido em 07/02/2019

Aceito em 10/04/2019