



Universidade de Brasília – UnB  
Instituto de Letras  
Curso de Graduação em Letras Português e Respectiva Literatura

JUDITH DIOGO ALVAREZ DOS SANTOS

**MONGÓLIA: o romance em deserto-labirinto e a  
mensagem do narrador**

**Brasília/DF**

**2014**

**JUDITH DIOGO ALVAREZ DOS SANTOS**

**MONGÓLIA: o romance em deserto-labirinto e a  
mensagem do narrador**

Monografia apresentada a Universidade de Brasília (UnB) como requisito para obtenção do grau de Graduação do Curso de Graduação em Letras Português e Respectiva Literatura.

Professora Orientadora: Dra. Maria Isabel Edom Pires.

**Brasília/DF**

**2014**

Santos, Judith Diogo Alvarez

Mongólia: o romance em deserto-labirinto e a mensagem do narrador / Judith Diogo Alvarez dos Santos. – Brasília, 2014.

16 fl. il.

Monografia (graduação) –Universidade Brasília, Instituto de Letras, 2014.

Orientadora: Prof<sup>a</sup>Dra. Maria Isabel Edom Pires

1- Romance. 2 – Narrador. 3 – Labirinto. 4 – Deserto. 5 - Mensagem

**Resumo:** A partir da investigação do narrador e das narrativas que compõem *Mongólia*, este artigo analisa o deserto-labirinto, efeito do romance que avança por círculos que não se completam, por desertos em cidades, pelo sumiço do só e pela mensagem hermética<sup>1</sup>. Trata-se do exercício de narrar, papel assumido pelo embaixador aposentado, vivido em sua premissa de que “contar histórias sempre foi a arte de contá-las de novo” (BENJAMIN, 2012, p. 221). Andando pelas trilhas deixadas pelo narrador, vê-se a feição do mensageiro do imperador a espreitar quem tenta chegar ao fim, que se trata de morte como o início.

**Palavras-chave:** Romance. Narrador. Labirinto. Deserto. Mensagem.

---

<sup>1</sup> O só é como Franz Kafka chama “o súdito lastimável”, destinatário do imperador morto e busca vã do mensageiro em missão.

## Sumário

INTRODUÇÃO .....	<b>Erro! Indicador não definido.</b>
CAPÍTULO 1 - O narrador – Mongólia .....	7
CAPÍTULO 2 - As narrativas - Um Palácio no deserto.....	<b>Erro! Indicador não definido.</b>
CONSIDERAÇÕES FINAIS.....	15
BIBLIOGRAFIA.....	16

## INTRODUÇÃO

Com a notícia do assassinato do Ocidental, o embaixador lembrou-se dos documentos que o morto havia deixado em sua mesa, em Pequim, anos atrás. Eram diários, que relatavam viagens à China e à Mongólia, de dois brasileiros: o Ocidental e o Fotógrafo desaparecido, separados no tempo e no espaço, mas unidos no destino. O Embaixador, aposentado, morando no Rio de Janeiro, vê nesses documentos uma oportunidade de realizar seu projeto de ser escritor. Por isso, faz todo um trabalho técnico e ajuizado, porém uma mistura de formas gráficas e semânticas, de narradores, de pontos de vista, de espaços e tempos diferentes, de nomes e climas, de idiomas e rotinas, cidades e desertos; uma estrutura que se propõe a contar a história do Ocidental, recorrendo a si (memória, impressões, pesquisa) e aos diários como fontes. Seu livro é também, ao se concretizar na re-contação da história, uma retratação, um pedido de desculpas a seu colega que não conhecia muito bem. Então, como Narrador Principal, o Embaixador apresenta características de Editor, selecionando trechos dos diários para compor seu texto, e de Escritor, função que lhe agrega potência estética e de intervenção, soberanas ao papel do editor. A partir da investigação do trabalho do narrador, este artigo analisa como se constrói o grande labirinto vazio do livro e como são feitas as relações entre os diários, a escrita íntima do narrador e a mensagem imperial de Kafka na epígrafe.

## CAPÍTULO 1 - O narrador – Mongólia

O ponto de referência desta análise é o texto *O narrador – Considerações sobre a obra de Nikolai Leskov*, de Walter Benjamin, que estuda e mostra as faces, as características e as sustentações do Narrador e da Narrativa. O autor explica o ato de narrar; o porquê de a Narrativa estar morrendo; o exercício do narrador; como é produzido o efeito catártico da memorização e transmissão das narrativas; como o narrador se movimenta em tipos fundamentais e ângulos de observação para comunicar a experiência, enfim, trabalho denso, que pede cautela ao se pisar e colher em suas férteis terras. Além disso, há de se considerar o aviso de Jaime Ginzburg, que observa a posição descentrada do narrador na literatura contemporânea brasileira, ou seja, o narrar em condições inéditas na história do Brasil, com conexões textuais entre formas e temas que tornam possível a narrativa fragmentária, que se sustenta na potência de memórias (p. 203). E é isso o que faz o narrador de Mongólia recorrendo ao hibridismo de gêneros – literário e não-literário (diários) – que se alimentam da rememoração, para compor sua narrativa. Trata-se de um “texto polifônico” que “explora a radicalidade do diverso”, do “possível extraordinário, cuja diferença amplia o potencial do ser”, nas palavras de Rita Godet (p. 242).

Para Benjamin, o ato narrativo está na oralidade, ligado ao trabalho manual, a momentos de distensão (tédio), além de ter uma utilidade prática e um conselho. Assim, faz uma distinção clara entre Narrativa, íntima do artesanato e da tradição oral, e Romance, essencialmente vinculado ao livro (à escrita):

*O narrador retira o que ele conta da experiência de sua própria experiência ou da relatada por outros. E incorpora, por sua vez, as coisas narradas à experiência dos seus ouvintes. O romancista segrega-se. A origem do romance é o indivíduo isolado, que não pode mais falar exemplarmente sobre suas preocupações mais importantes e que não recebe conselhos nem sabe dá-los. Escrever um romance significa, na descrição da vida humana, levar o incomensurável a seus últimos limites. Em meio à plenitude dessa vida e na descrição dessa plenitude, o romance anuncia a profunda perplexidade de quem vive. (BENJAMIN, 2012, p. 217).*

E tal perplexidade apresenta o narrador de Mongólia. Sua sensibilidade com a violência do Rio de Janeiro, seu desencanto e seu desleixo, sua aposentadoria, por onde puderam escorrer seu engenho e literatura. Fala do ato

de ser escritor com certa distância e descompromisso, mas seu “projeto” vai provando o contrário. Segrega-se como romancista, se distancia de todos e passa a fazer parte de uma dimensão de observadores praticamente sem limites, nem mesmo para o pensamento do Outro. Através dos estudos de Ligia Chiappini Moraes Leite em *O Foco Narrativo* (2002), é possível classificar o narrador de Mongólia, a partir da tipologia de Norman Friedman, como “Autor onisciente intruso”, pois assume as várias posições descritas:

*Esse tipo de narrador tem a liberdade de narrar à vontade, de colocar-se acima, ou, como que J. Pouillon, por trás, adotando um Ponto de Vista divino, como diria Sartre, para além dos limites de tempo e espaço. Pode também narrar da periferia dos acontecimentos ou do centro deles, ou ainda limitar-se e narrar como se estivesse de fora, ou de frente, podendo, ainda, mudar e adotar sucessivamente várias posições. Como canais de informação, predominam suas próprias palavras, pensamentos e percepções. Seu traço característico é a intrusão, ou seja, seus comentários sobre a vida, os costumes, os caracteres, a moral, que podem ou não estar entrosados com a história narrada. (LEITE, 2002, p. 26 e 27).*

Mesmo com os diversos trechos dos diários que aparecem pelo livro, é o Embaixador que tem o total controle pela narrativa e pelo o que aparece nela. A epígrafe enigmática de Kafka, o mapa da Mongólia na apresentação e até mesmo um rodapé com uma explicação sobre a fonética do idioma mongol, denunciam que o escritor estudou, viu imagens, ultrapassou os documentos deixados para criar sua experiência. Dessa forma, depõe e se retrata com o morto, recontando sua história, por não ter sabido, até então, toda sua densidade, e faz sua própria história “como elemento interno da forma” (GINZBURG, p. 209).

*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. (CARVALHO, 2003, p.13).*

*Não me resta muito a fazer senão protelar mais uma vez o projeto de escritor que venho adiando desde que entrei para o Itamaraty aos vinte e cinco anos, sendo agora, aos sessenta e nove, já não tenho nem mesmo a desculpa esfarrapada das obrigações do trabalho ou o pudor de me ver comparado com os verdadeiros escritores. A literatura já não tem importância. Bastaria começar a escrever. Ninguém vai prestar atenção no que eu faço. Já não tenho nenhuma desculpa para a mais simples e evidente falta de vontade e de talento. (...) Foi pensando nisso que, de repente, lembrei que ainda deviam estar comigo as coisas que ele tinha deixado na embaixada de Pequim antes de voltar para Xangai e retomar as funções de vice-cônsul, não por muito tempo. (CARVALHO, 2003, p.11).*

Apesar das distinções apresentadas por Benjamin, o Embaixador é chamado de Narrador não somente pela tradição da crítica literária, mas porque



apresenta os movimentos previstos pelo pensador. Um deles é a sua associação íntima com a história a ser contada para logo em seguida ausentar-se. Após um pequeno trecho em que apresenta o Ocidental, o Embaixador atrela-se à história: “Sua volta intempestiva coincidiu com a eclosão da crise da pneumonia atípica na Ásia, o que pode ter servido de explicação para alguns, mas não para mim.” (CARVALHO, 2003 p.9), e logo depois se distancia: “O enterro foi na manhã seguinte. Quando li a notícia, já tinha perdido a hora.” (Idem, p.10). A partir daí, empreende um longo trecho falando de si, suas razões, seus sentimentos, sua rotina: “Aonde é que eu vim morrer?” (Idem, p.11). Esse processo faz parte da composição da Narrativa:

*Ela (narrativa) mergulha a coisa (narrada) na vida do narrador para em seguida retirá-la dele. Assim, imprime-se na narrativa a marca do narrador. É uma inclinação dos narradores começar sua história com a descrição das circunstâncias em que foram informados dos fatos que vão contar, isso quando não atribuem essa história simplesmente a uma vivência própria. (BENJAMIN, 2012, p.221)*

“A descrição das circunstâncias” em que o Embaixador teve acesso ao seu material acontece sempre<sup>2</sup>, assim como o mergulho e retirada da coisa narrada de sua vida. Todo o livro apresenta procedimentos que se repetem, círculos que se fundem a outros, diversas vezes, como o Ocidental que se encontrava mais uma vez em situação de resgate quando foi morto. O romance adquire a aparência de um caldeirão, onde se jogam os ingredientes, água, tempero, e se misturam. Todos se encontram e reencontram o tempo todo, na verdade é um labirinto sem paredes, justamente o efeito estético, resultado do descentramento e da constante mudança de foco narrativo, de modo gráfico, de regime sintático, ou como diz Ginzburg, de Eixo (p. 210).

Ainda caminhando com Benjamin, encontra-se na estrutura do romance a “Permissão” para contar a história, que só é concedida pela morte:

*Na origem da Narrativa está essa autoridade. (...) A morte é a sanção de tudo o que o narrador pode relatar. É da morte que ele deriva sua autoridade. Em outras palavras suas histórias remetem à história natural. (BENJAMIN, 2012, p. 224)*

Apenas foi possível ao Embaixador tornar-se escritor com o assassinato do Ocidental. O romance começa pela morte, pelo pretérito perfeito: “Foi chamado de

---

<sup>2</sup>As citações do romance, acima, constatam este instante.

Ocidental por nômades que não conseguiam dizer o seu nome quando viajou pelos confins da Mongólia.” (CARVALHO, 2003, p. 9) Empenha-se a contar a história de quem já se foi, apresentando-o de forma íntima, relatando o caso e contando como ele era, com sua autoridade de narrador. Realiza o mesmo trabalho que o morto de “decifrar os rabiscos desses diários”<sup>3</sup>. Os dois com o mesmo enigma, mas visto de ângulos diferentes. Então, o narrador narra “se não na qualidade de quem as viveu (coisas narradas), ao menos na de quem as relata” (BENJAMIN, 2012, p. 222). Da mesma forma, a mensagem do imperador de Kafka apenas surge com sua morte iminente, e o mensageiro ganha a responsabilidade de transmiti-la ao súdito mais distante e solitário do império chinês. Porém, por mais que seja forte e ágil, jamais conseguirá alcançar seu dever (KAFKA, 2009, p. 65).

Há três vozes no livro, diferenciadas graficamente. Três capítulos carregam os nomes de cidades e deserto: 1-Pequim - Ulaanbaatar, 2-Montes Altai e 3-O Rio de Janeiro<sup>4</sup>, assim como o próprio nome do livro “Mongólia”. Esta separação espacial, ou geográfica, contribui para a inserção da História natural no livro pois são campos de conflitos e históricos e diferentes dos aceitáveis pelo controle social, como descrito mais acima por Benjamin, e para o efeito labiríntico, pois não há lugar melhor que a Mongólia para se falar de deserto. Os dois primeiros capítulos são extensos em relação ao terceiro e último, que é apenas um fechamento, revelando as faces do narrador. Este movimento de nomeação dos capítulos acentua sua distância, pois parecem se tratar de lugares e não pessoas, e abre mais espaço para o deslocamento constante de pontos de vista no sentido mais literal, de espaços de visão.

---

<sup>3</sup> Trecho escrito pelo Ocidental, já envolvido no mistério.

<sup>4</sup> Mongólia. p. 9, 104 e 182

## CAPÍTULO 2 - As narrativas - Um Palácio no deserto

O narrador toma muitos cuidados em sua composição. Não diz os nomes oficiais dos envolvidos nem dele mesmo, estabelecendo um jogo com a veracidade, pois os discursos correntes são de pessoas públicas, dois políticos e um jornalista, mas apesar disso o narrador preferiu o anonimato. O modo como separa os diários de seus personagens pela fonte da letra também é parte estruturante. A expressão do Ocidental é em itálico, suas cartas são ensaios sobre a arte e a sociedade chinesa, sua gente. A expressão do Fotógrafo é mais reta, quadrada, seu diário descreve exatamente o que fez, aos moldes do jornalismo, e traz informações adicionais sobre tudo, históricas ou curiosas. Os autores dos diários são narradores secundários, pois contribuem, sem saberem, para a composição do romance.

O Embaixador tem o auxílio e garantia dessas escritas para provar a realidade dos fatos que narra, ao mesmo tempo em que transforma os viajantes em seus personagens, movimento característico da ficção. Trabalha com a rememoração através do resgate de trechos dos diários, que não são apresentados de maneira cronológica, mas à sua conveniência. A partir do momento em que o Ocidental deixa Pequim e vai em missão à Mongólia, o Embaixador começa a ganhar onisciência e passa a narrar o que não viu, mas o que leu, pois da mesma forma, tem autoridade de narrador, de recontador de histórias. Em alguns momentos, se envolve na história como se tivesse participado e estabelece um jogo com a realidade e a verossimilhança, transformando personagens reais em fictícios. Através de sua onisciência, as falas dos personagens (além dos dois brasileiros, os guias mongóis envolvidos) aparecem em discurso indireto e o narrador tem acesso aos sentimentos e pensamentos dos personagens:

*Ganbold não conseguia disfarçar a própria perturbação. Por mais que não conseguisse ter nenhuma responsabilidade, e por mais que de fato não fosse diretamente responsável pelo o que acontecera, ainda assim se sentia de alguma forma comprometido com o desaparecimento do rapaz. “Purevbaatar deve ter uma explicação”, repetia a propósito do outro guia, sempre que o Ocidental lhe fazia uma pergunta. (CARVALHO, p. 48)*

Os primeiros trechos de diário que aparecem no livro são do Ocidental e revelam sua inclinação e sensibilidade estéticas. O Embaixador lida inicialmente com o escrito como uma carta à mulher, pois pequenas evidências aparecem: “e você é a única pessoa do mundo que pode entender do que estou falando” “e já posso ouvi-la a me chamar de equivocado e preconceituoso”<sup>5</sup> (CARVALHO, 2003, p.19 e 22). Parecem ensaios de um desajustado<sup>6</sup>, de alguém que no fundo “estava apenas tentando compreender”<sup>7</sup> (Idem, p. 23), e assim, analisa a dinâmica chinesa. A impressão do Ocidental sobre os orientais é decisiva para o efeito do livro. Suas ideias se associam diretamente com a epígrafe de Kafka, mote poético do romance:

*... como são vãos os seus esforços; continua a forçar a passagem pelos aposentos do palácio mais interior; nunca conseguirá vencê-los; e mesmo se o conseguisse, ainda assim nada teria alcançado; teria que lutar para descer as escadas; e se o conseguisse, nada teria alcançado; ainda teria os pátios para atravessar; e depois dos pátios o segundo palácio que os circunda; e outra vez escadas e pátios; e mais um palácio; e assim por diante, por milênios...*<sup>8</sup>

O Ocidental associa a imagem do vazio com a da confusão e faz suas considerações sobre a Cidade Proibida. Chama atenção para o atraso, sente os esforços vãos e traz a ideia paradoxal do labirinto deserto que identifica até mesmo no idioma chinês.

*(...) 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. Os espaços enormes e as esplanadas esvaziadas de árvores ou vegetação são as bases de uma cidade concebida segundo a ideia do labirinto (uma muralha após a outra): mesmo quando não há nada erguido, nenhuma construção, é difícil avançar, como se um peso obrigasse à imobilidade, como se qualquer movimento levasse ao descaminho. Pequim é a materialização arquitetônica da sensação labiríntica do deserto. (...) A ideia do labirinto está entranhada até nos subterrâneos da cidade. Não há como escapar. Como se o labirinto tivesse contaminado a própria geografia: está no chão, no solo, e permanecerá neste lugar mesmo que algum dia não haja mais cidade. O labirinto é o vazio. Pequim é uma cidade feita para não deixar entrar e que acaba por não deixar sair. (CARVALHO, 2003, p. 18).*

---

<sup>5</sup> Diário do Ocidental

<sup>6</sup>Buruunomton foi o nome dado ao Fotógrafo desaparecido por um mongol, e significa “aquele que não segue os costumes e não cumpre as regras, o que vocês chamam de desajustado no ocidente” (p.61)

<sup>7</sup>Fala do narrador, já buscando sua retratação com o morto.

<sup>8</sup>Epígrafe, “Uma mensagem do imperador” de Franz Kafka, que vem logo após o catálogo do livro.

O diário de campo é um gênero de notas, de observações de um viajante ou pesquisador e assim ganha um caráter de intimidade, torna-se um refúgio, um amigo. Há, por qualquer razão, a “necessidade de realização de relatos” que acabam se constituindo em “discurso narrativo” (GINZBURG, p. 210). É um material biográfico em que o autor narra a si mesmo e por isso a linguagem está associada às suas vivências e em “descontinuidade com as expectativas de referências habituais” (Idem, p. 212). Em seus estudos sobre os livros manuscritos dos séculos XVII e XVIII, Madeleine Foisil apresenta os diários como “as expressões essenciais da escritura privada” daquela época (p.331), escritos sem a preocupação com o erudito, porém com a comunicação e linguagem diretas (p. 335). Da mesma forma, tratam-se os materiais utilizados pelo embaixador, que por serem também de linguagem direta, são mais próximos da oralidade e assim narrativas, pela classificação de Benjamin.

Os escritos do Fotógrafo, Buruunomton, são relatos de um jornalista em campo, informações históricas ou curiosas com sua opinião. Assim, os diários do desajustado contribuem para a História natural. Apresentam muitas palavras mongóis, com explicações da cultura, da paisagem, das tradições, um interesse e conhecimento profundo da história e da cultura mongóis. Na mesma posição de crítico que assume o Ocidental em relação à estética chinesa, o Fotógrafo apresenta a banalização do exótico, confronta realidades e observa relações fazendo um trabalho etnográfico. Mostra-se, também, desiludido com o Oriente e especialmente com o Budismo e é nessa impressão também se inicia o mistério.

*Autoritária e repressiva, a igreja budista, como a católica ou qualquer outra, pode ser moralista e hipócrita em extremo. Por que seriam diferentes do resto dos homens? Ao contrário do que se pensa, no budismo também há representação do inferno para os pecadores. Noutro templo de ErdeneZuu, deparo com uma pintura sobre um tecido roto. É uma tanka em que reconheço a mesma deusa vermelha sobre a qual uma guia passou horas discorrendo, no Museu de Belas-Artes de UB, sem que eu tivesse lhe perguntado nada. É uma entidade demoníaca, com 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 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. (...) E o que mais me espanta é que, na etiqueta informativa, logo abaixo do nome, seja definida como “deusa-guardiã do Tantra”. (CARVALHO, 2003, p. 59).*

Os dois brasileiros sofrem um processo de exotização inverso, pois eles são os estrangeiros. Não é a toa que um é chamado de Ocidental e o outro de

desajustado, apelidos estereotipados de estrangeiros em terras estrangeiras. “O sujeito ocidental é o objeto do olhar do Outro”, segundo Rita Olivieri-Godet, que analisa a descrição ótica dos referentes estrangeiros de *Mongólia* como um “questionamento sobre as formas de percepção e de representação do real”, “o abismo entre as palavras e as coisas, o eu e o Outro, a dificuldade de dizer o Outro, de traduzir culturas” (p. 242). Há durante todo o romance uma intensa troca de olhares e o Outro também mostra o seu. E assim também sentem como é vão o avanço por essas e por todas as terras.

Desde o começo do livro, o leitor é envolvido pelo mistério. Todos querem saber a história do Ocidental e por que o Fotógrafo sumiu. Com o passar do romance, o mistério vai ganhando mais profundidade e novas facetas. Além da deusa estranha aos parâmetros ocidentais, a história que a monja careca contou a Buruunomton sobre um lama que fugiu do comunismo até o Tibet com a ajuda da monja que ele violou, vão formando uma relação com o nada. Pois, após tantos caminhos percorridos, tantos trechos de diários lidos, tantos encontros com o exótico e o diferente, ao encontrar o Desaparecido, nada é desvendado. O Ocidental jogou-se nos mundos físico e mental do Fotógrafo, à procura de uma mente esquecida, numa conexão psíquica de mistérios, em arquétipos marcados pela ocidentalidade brasileira dos dois. E assim como não chegou ao narrador, o mensageiro não chega ao leitor e o mistério não é revelado, pois não foi a revelação que fez o Ocidental encontrar o Fotógrafo, foi o destino que permanece misterioso.

No último capítulo, a distância do narrador é desmascarada, pois, ele e o leitor descobrem, juntos, o parentesco dos desajustados. E mesmo assim, após escrever “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”, o Embaixador não faz edições nem altera o livro. O seu desconhecimento da história real faz parte do efeito do romance e constata seu descentramento.

## CONSIDERAÇÕES FINAIS

Em *Uma mensagem imperial*, a alusão do pronome “você” ao súdito destinatário permite ao leitor perceber-se também como alvo na mensagem (KAFKA, 2009, p.67). O mesmo acontece em *Mongólia*, em que o leitor encaminha-se também a desvendar um segredo que nunca deixa de sê-lo, pois o mensageiro caminha em vão. E assim, o leitor avança por um labirinto com feição de deserto, que nunca termina, por milênios, e nunca encontra o segredo que fez ser possível toda essa história. Este efeito pode ser explicado pela “redução da comunicabilidade da experiência” a prova da morte da Narrativa (BENJAMIN, 2012, p.223). Mas, diferente do texto de Kafka, e, *Mongólia* “o só” não é o procurado e sim quem procura, o Ocidental que se viu parado na porta, perdido de suas origens e exausto de não ser.

Vários fatores permitem inferir este livro na Literatura Brasileira Contemporânea, o mais notório deles é o explicitado por Jaime Ginzburg, o narrador descentralizado. O romance foi constituído “num senso de precariedade e negatividade, em que o olho se desloca de modo a ver o que não vê” (GINZBURG, p. 219). A distância em que o narrador constantemente se mantém é sentida não só no deslocamento do ponto de vista da enunciação, mas nas frequentes quebras com a tradição e com as expectativas. É o que não foi dito o que importa, algo que jamais será sabido, a mensagem que nunca chega, mas que sustenta a contemporaneidade.

## BIBLIOGRAFIA

ADORNO, Theodor. Posição do narrador no romance contemporâneo. In: *Os pensadores. Textos escolhidos*. São Paulo. Abril Cultural, 2ª ed., 1983.

BENJAMIN, Walter. O narrador. Considerações sobre a obra de Nikolai Leskov. In: *Magia e técnica, arte e política*. São Paulo, Brasiliense, 2012.

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

FOISIL, Madeleine. A escritura do foro privado. In: *História da Vida Privada 3, da Renascença ao século das Luzes*. São Paulo, Companhia das Letras, 1997.

GINZBURG, Jaime. O narrador na literatura brasileira contemporânea. Disponível em:

[http://www.academia.edu/7882802/O\\_narrador\\_na\\_literatura\\_brasileira\\_contempor%C3%A2nea](http://www.academia.edu/7882802/O_narrador_na_literatura_brasileira_contempor%C3%A2nea) Acesso em 02/10/2014 às 23:03

KAFKA, Franz. Uma mensagem imperial, In: *Essencial*, 2009. Disponível em: <https://joacamillopenna.files.wordpress.com/2014/02/kafka-essencial-franz-kafka.pdf> Acesso em 20/11/2014, 19:58

LEITE, Ligia Chiappini Moraes. *O Foco Narrativo*. São Paulo, Editora Ática. 2002.

OLIVIERI-GODET, Rita. Estranhos estrangeiros: poética da alteridade na narrativa contemporânea brasileira. Disponível em: [file:///C:/Users/User/Downloads/Dialnet-EstranhosEstrangeiros-4846114%20\(1\).pdf](file:///C:/Users/User/Downloads/Dialnet-EstranhosEstrangeiros-4846114%20(1).pdf) Acesso em 02/10/2014 às 22:50