

RESUMO/ABSTRACT

ESPAÇOS DE ENFRENTAMENTO: REFLEXÕES SOBRE O ESPAÇO EM MONGÓLIA, DE BERNARDO CARVALHO

Neste estudo pretendemos refletir sobre o espaço. O livro a partir do qual serão desenvolvidas tais reflexões intitula-se *Mongólia* (2003), do jornalista e escritor Bernardo Carvalho, e apresenta constituição estético-temática que permite e inspira as reflexões referidas, bem como suscita investigações sobre procedimentos freqüentemente associados à cultura pós-moderna como, por exemplo, identidades cambiantes e o afastamento em relação aos impulsos totalizadores que caracterizam a modernidade, sempre através de fundamentação teórica contemporânea, auferida sobretudo em Bauman, Lévi-Strauss e Abdala Junior.

Palavras-chave: Hibridismo, Multiculturalismo, Bricolagem, Espaço, Pós-moderno.

CONFRONTING SPACES: REFLECTION ABOUT SPACE IN MONGÓLIA, A NOVEL BY BERNARDO CARVALHO

In the present study the aim is to reflect about space. The book that was the base of the present work is *Mongólia* (2003), by Bernardo Carvalho and presents an aesthetic theme constitution that not only allows but inspires the previously mentioned reflections, as well as it rises investigations about procedures frequently associated with the postmodern culture, for instance, changing identities and the detachment towards the totalizator impulses that characterize modernity, always through theoretical fundaments, received above all in Bauman, Lévi-Strauss and Abdala Junior.

Keywords: Hybridism, Multiculturalism, Bricolage, Space, Postmodern.

ESPAÇOS DE ENFRENTAMENTO:

REFLEXÕES SOBRE O ESPAÇO EM *MONGÓLIA*, DE BERNARDO CARVALHO

Marcílio Gomes Júnior

Mestre pela UNESP, campus de Araraquara, SP, Brasil
jsananda@uol.com.br

***Mongólia*: apresentação**

Publicado em 2003 e vencedor do Prêmio Jabuti em 2004, o romance *Mongólia*, de Bernardo Carvalho, nosso objeto de estudo, apresenta constituição estética que possibilita investigações e reflexões sobre o hibridismo de gêneros literários, sobre a solvência do sujeito e sobre a constituição do narrador. Em sua estrutura ocorre uma interação entre os gêneros: 1) diário; 2) carta; 3) crônica de viagem; e 4) policial investigativo, que se articulam e se intercambiam, continuamente, transformando o eixo da narrativa (a viagem de um diplomata em busca de um fotógrafo desaparecido) numa espécie de arquitetura híbrida, fenômeno que parece ser, pelo menos até o presente momento, uma tendência na produção literária do autor, assim como também se verifica em outros dois de seus livros: *Nove noites*, 2002, e *O sol se põe em São Paulo*, 2007.

Bernardo Carvalho estreou na literatura em 1993 com o livro *Aberração*, uma antologia de contos, e, desde então, tem produzido continuamente. Além deste, figuram oito romances em quinze anos de produção (inclui-se aqui o recém-publicado *O sol se põe em São Paulo*), uma boa média para um autor cuja fortuna crítica é ainda um tanto acanhada, não obstante a qualidade literária que nele se vislumbra. Entre suas obras, destacam-se os romances *Onze*, 1995, *Nove noites*, 2002, e *Mongólia*, 2003, tríptico que constitui, por assim dizer, um considerável portfólio literário.

Para melhor compreendermos a arquitetura do romance *Mongólia* e das vozes e dos espaços que em seu interior se entrecruzam, apresentamos a seguir uma breve síntese diegética do livro, que será ponto de partida para nossas reflexões.

Síntese Diegética

Um diplomata brasileiro, recém-chegado à China, é enviado ao extremo oeste da Mongólia, em busca de um jovem fotógrafo que desaparecera no ano anterior, na região dos montes Altai. Ambos, o fotógrafo desaparecido e o diplomata que segue seus passos, deixam sinais de sua viagem: são diários nos quais registram impressões de ambientes, captam movimentos de tipos humanos, expressam opiniões sobre usos e costumes (opiniões contundentes, na maioria das vezes), e registram sua solidão e suas angústias diante de uma realidade cultural diferente daquela que estão acostumados a vivenciar.

Ambos encontram tipos humanos estranhos: nômades no deserto de Gobi e nas estepes; criadores de renas, na fronteira com a Rússia; criadores de camelos, no deserto de Sharga; um cantor difônico; um estranho monge budista; um falcoeiro cazaque; além da recorrência a Narkhajid, a deusa vermelha, ou entidade demoníaca, cuja estátua a revela bebendo sangue de um crânio em forma de cuia.

O fotógrafo e o Ocidental são tocados em seu íntimo, continuamente, pelas ações e pelas palavras dessas criaturas que conhecem e com as quais interagem, tornando-se, eles próprios, novas possibilidades ontológicas, isto é, as experiências e as interações que têm na Mongólia, transformam-nos em protagonistas de um ininterrupto processo de construção da própria identidade, um processo cujo atributo central é a plurivocalidade.

Depois de semanas de frustrações e irritações sucessivas com os guias mongóis, que parecem querer enganá-lo, depois de receber informações desencontradas e prestes a desistir da missão a que fora determinado pelo Itamaraty, o Ocidental finalmente encontra o fotógrafo. Mas o encontro entre ambos acontece de forma inesperada, porque ocorre no momento em que o Ocidental, como dissemos, quase desistia de continuar sua busca. Além de inesperado, o mesmo encontro é um tanto irônico e paradoxal, porque, no decorrer de toda a ação, é o próprio Ocidental quem está em movimento e em busca do outro, mas no instante do encontro é o fotógrafo que vem a ele, assim como ele mesmo deixa registrado em seu diário.

Mantivemos os itálicos originais como são apresentados no livro. O autor recorreu a três tipos de fontes (letras), a fim de diferenciar as intervenções do diplomata-narrador, do Ocidental e do fotógrafo desaparecido, personagens que constituem o tríptico da obra:

Todos os olhos estão voltados para fora, e quando me viro, também vejo o seu vulto na soleira da porta. É uma sensação estranha. Não era o que eu esperava. Não era o que tinha imaginado. Não era assim que eu o via. Estou há dias sem me ver, há dias sem me olhar no espelho, e, de repente, é como se me visse sujo, magro, barbado, com o cabelo comprido, esfarrapado. Sou eu na porta, fora de mim. É o meu rosto em outro corpo, que se assusta ao nos ver. (CARVALHO, 2005, p. 176).

Após esses eventos e já de volta ao Brasil, o Ocidental abandonou a carreira diplomática e protagonizou outro drama: seu filho foi seqüestrado e, movido pela impaciência e pelo mesmo impulso de busca, o então ex-diplomata tentou resolver a situação sozinho, pagando o resgate diretamente aos seqüestradores. Mas foi morto por alguns policiais que estariam supostamente envolvidos no seqüestro.

Neste ponto, inicia-se a narrativa de *Mongólia*. Ao saber, pelo jornal, de sua morte, uma terceira personagem, identificada como “diplomata”, e que fora chefe hierárquico do falecido, resgata papéis que ele tinha deixado e que, até então, estavam esquecidos em pastas velhas e empoeiradas. O “diplomata” encontra nesses papéis os diários do Ocidental e do fotógrafo desaparecido. “Se eu não os lera até então”, diz ele, “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.” (CARVALHO, 2005, p. 13).

A partir de então, o diplomata põe em prática o projeto de escritor que vinha adiando desde que entrara para o Itamaraty. Usa as informações contidas nesses diários e, com elas, constrói o relato da experiência vivida pelo Ocidental e pelo fotógrafo nos espaços gelados da Mongólia. O diplomata, que se alça à condição de narrador, articula fragmentos desses diários, estabelecendo, entre eles, movimentos interativos que vão transmutando suas vozes originais.

No movimento cambiante desses diários, no instante em que suas vozes se entrecruzam e começam a produzir sentidos, pois são articuladas por um narrador que as reúne como se construísse um mosaico, emerge um relato híbrido, porque constituído de instâncias narrativas e de gêneros literários diferentes que emprestam a esse mesmo relato suas percepções e suas características culturalmente condicionadas. Além de híbrido, o relato revela-se também fraturado, porque só se torna possível a partir do instante em que, desprovido de uma tecnologia discursiva, o diplomata apropria-se de aparelhos discursivos alheios, a fim de consumir seu projeto de escritor.

Do fotógrafo desaparecido e do Ocidental que o procura afloram expectativas em relação ao que realmente buscam, em relação às suas incertezas diante de uma realidade que pode ser tão cambiante quanto são contundentes sua imaginação e seus desejos. Deparam-se com situações que os instigam, que os impulsionam em direção a algo que eles próprios desconhecem, mas que os atrai, misteriosa

e obstinadamente, como se atendessem a um chamado oculto que só eles ouvem, que só a eles se manifesta, um chamado interior, cuja voz não pode ser ignorada, porque os conduz em direção a eles próprios e, de alguma maneira, fomenta, entre eles e neles, o confronto contínuo de suas criações, de suas ilusões e de seus temores, promovendo o enfrentamento de seus valores com os valores de tipos humanos diferentes que, no decorrer da viagem, surgem diante de seus olhos como se saíssem de um campo onírico e se manifestassem nesta realidade espaço-temporal, dissolvendo seus limites já bem tênues, já bem esgarçados.

Enquanto empreendem sua demanda, enquanto perseguem seu *graal*, seguindo pistas que, para eles, nem sempre fazem sentido, também parecem perseguir um ao outro, ainda que inconscientemente, como se andassem em círculo, construindo um movimento contínuo, do qual emergem contrastes e diferenças não apenas pessoais, mas, antes de tudo, humanas, diferenças que vão se transformando, elas próprias, em elementos constitutivos de sagas e de viagens pessoais, viagens que todos empreendemos, ininterruptamente, e cuja conclusão, se houver alguma, pode ser um encontro, uma possibilidade.

Espaços de enfrentamento

Em seus livros, Bernardo Carvalho movimentava certas linhas de força que, consciente ou não de seus desdobramentos estéticos, sintonizam-no a algumas das tendências mais frequentemente cultuadas na literatura contemporânea, quais sejam: 1) a alternância constante de narradores que constroem um eixo narrativo fraturado, isto é, marcado por interstícios, por entre-lugares, nos quais esses narradores se encaixam, preenchendo-os com fragmentos discursivos alheios, amalgamados (e confundidos) aos seus, como acontece em *Mongólia*; 2) estranhas simetrias que trespagam personagens e contextos culturais, aleatoriamente, pondo em questão o próprio fazer narrativo, como é o caso de *Onze*; 3) a exploração de camadas soterradas da consciência como ponto de partida para a reflexão sobre o sujeito, assim como se verifica em *Nove noites* e também nos dois livros já referidos; 4) tramas com investigações detetivescas, outro atributo de *Mongólia*; e, acima de tudo, 5) a exploração de identidades instáveis, linha temática que perpassa toda a produção literária de Bernardo Carvalho e que se converte num instigante objeto de reflexões.

Essa última característica, a exploração de identidades instáveis, confirmada, aliás, pelo próprio autor (CARVALHO, 2006) e que se torna coluna de sustentação de sua produção ficcional, configura-se como um evento de proporções significativas a que suas personagens se entregam, completa e obstinadamente, como se, ao final de sua demanda, elas se deparassem com um tipo muito particular

de *graal*, que não é senão a tentativa de compreenderem a si mesmas, através da dissolução dos entraves pessoais e da exploração das próprias inquietudes.

Nessa busca-exploração de identidades, as personagens de Bernardo Carvalho abandonam estados anteriores de imobilismo, em que se encontravam, e ingressam num plano de movimentação contínua, envolvendo-se em viagens longas, sagas exaustivas, nas quais descrevem trajetórias irregulares e labirínticas, deslocando-se de um lugar a outro sem haver um início e um fim concretamente estabelecidos. Muito embora esses espaços sejam, algumas vezes, indicados através de referências materiais cartográficas, assim como mapas, informações de guias turísticos, indicações deixadas em diários, cartas e fragmentos de textos pessoais (o que, para qualquer viajante, poderia servir como segurança e suporte logístico), para as personagens bernardianas pouca ou nenhuma importância têm, pois, no processo de busca-exploração de identidades em que estão mergulhadas, a própria realidade circundante parece estar em constante processo de dissolução.

Semelhante fenômeno, que pode ser identificado como desreferencialização, acontece porque ainda que tais personagens empreendam viagens motivadas por compromissos profissionais ou por obsessões pessoais, “seus percursos reconduzem sempre ao núcleo oculto das aberrações afetivas, ao teatro em que convivem diferentes versões do vivido, gerando uma desconfiança em relação ao outro, a si mesmo e à própria literatura”, conforme propõe Manuel da Costa Pinto (2004, p. 134-135).

Com a dissolução da realidade circundante e de seus limites, fenômeno que acabamos de apontar e de caracterizar como desreferencialização, os percursos das personagens bernardianas projetam-se, não há dúvida, para um núcleo emocional, assim como acertadamente observa Manuel da Costa Pinto. Não obstante, ao mesmo tempo em que testemunhamos a dissolução dos espaços físico e afetivo, um terceiro emerge dessa dupla degradação, um espaço que acomoda as ruínas dos dois anteriores, entrecruzando seus perfis e suas vozes. Este é o espaço da escrita, que se converte num legítimo campo de enfrentamentos e de interação de vozes, um espaço plurilingüístico capaz de reunir discursos e promover sua interação contínua, sempre dando ênfase ao ato mesmo de combiná-los mais que propriamente aos resultados que dessas combinações possam advir.

É importante nos lembrarmos de que não se trata aqui de um ato irrefletido que, sem dosagem ou critérios, pretende abarcar e misturar inúmeros discursos numa espécie de caldeirão heteroglóstico e inconseqüente em cujo interior explodem fragmentos plurivocais, resultando em formas discursivas algo lisérgicas; também não se trata de um caso de extrema intervenção racional, produto de longas reflexões estéticas que têm como fim a elaboração de um corpus literário revolucionário.

Estamos possivelmente diante de uma produção literária intersticial que, se não contempla construções delirantes, tampouco reivindica compromissos estéticos transformadores. Em tempos de veículos de comunicação de massa, de multiplicação hiperbólica de tecnologias interativas que exigem competência conectiva do sujeito, relativizando valores e limites relacionados à arte e suas manifestações, a literatura bernardiana adquire um *status* curioso que inspira reflexão: ela transita no campo fronteiro, e tênue, entre o risco de se caracterizar como um mosaico de textos cujas combinações podem levar, por conta do excesso e da repetição, a um esvaziamento de sentidos, assim como vem ocorrendo com a profusão de signos e de informações em nossa contemporaneidade, e a possibilidade de protagonizar uma condição formal não revolucionária, mas inovadora, tanto no plano estético, pela mesma combinação de vozes e de gêneros consagrados, quanto no plano temático, pela permanente investigação de identidades, um dos temas dominantes em nossa sociedade, que se caracteriza também pela combinação hiperbólica de tecnologia e violência.

Posto isto, e concluída esta pequena digressão a respeito do campo fronteiro e cambiante no qual transita a literatura de Bernardo Carvalho, retornemos às questões ligadas às personagens e suas obsessões.

Impelidas por impulsos interiores e por forças que elas próprias desconhecem, as personagens bernardianas (e mais especificamente as de *Mongólia*) deparam-se com espaços estranhos que surgem repentinamente e nos quais se manifestam perturbações emocionais, problemas afetivos, homossexualidades reprimidas, solidões prolongadas e isolamentos que põem o ser diante de suas falibilidades e de seus temores. São espaços de enfrentamento dos próprios recalques, de depuração dos próprios dramas pessoais.

Em Bernardo Carvalho, a exploração de identidades recebe um tratamento especial. Ela é elaborada como uma investigação, propriamente dita, como um mistério a ser desvendado, um enigma cujas partes constitutivas vão sendo, gradativamente, conectadas, umas nas outras, não propriamente como um quebra-cabeça, mas como uma bricolagem.

A respeito dessa importante questão que envolve a bricolagem e sua diferença em relação ao quebra-cabeça, inserimos, neste ponto, umas poucas palavras que podem identificar a atuação do narrador de *Mongólia* e, de modo mais abrangente, tornar compreensível o processo de busca de identidades, bem como estabelecer um nexo entre a dicção desse mesmo narrador e a maneira de ser do brasileiro.

No caso do quebra-cabeça, tem-se algo completo, tem-se um destino previamente conhecido, estabelecido pela imagem que será reproduzida com o encaixe das peças. Zygmunt Bauman propõe que, para um quebra-cabeça, começa-se “da linha de chegada, da imagem final conhecida de antemão” e,

uma a uma, encaixam-se as peças: “ao final, com o devido esforço, o lugar certo de cada peça e a peça certa para cada lugar serão encontrados. O ajustamento mútuo das peças e a completude do conjunto estão assegurados desde o início.” (BAUMAN, 2005, p. 55).

Quanto à bricolagem, e ao contrário do anterior, “o trabalho é direcionado para os meios”, atua-se com as peças de que se dispõe, a fim de montar com elas imagens possíveis. Montar, neste caso, adquire o mesmo sentido de agrupar peças ou de experimentar com o que se tem, considerando sempre os pontos que podem ser alcançados. Ao propor que, na bricolagem, o trabalho é direcionado para os meios, Bauman reitera a idéia de que, para a construção das identidades, não importa propriamente o fim a que se vai chegar ou a completude do conjunto (isto é, o produto final que se obtém), mas sim o processo de construção, enquanto tal, a inusitabilidade lúdica do movimento de combinação das peças de que se dispõe.

O fazer literário, propriamente dito, que assimilamos como atividade vital no processo de construção das identidades em qualquer cultura, e mais especificamente na produção literária de Bernardo Carvalho, evoca e reivindica o *status* da bricolagem, pois, como temos proposto, em *Mongólia* o diplomata-narrador combina fragmentos de textos, extraídos de fontes diferentes e, portanto, irregulares entre si, construindo com eles uma instalação textual também irregular e plurivocal, cujo corpus é, por isso mesmo, transformado num espaço instável de interações de vozes, de conexões acústicas, de enfrentamentos de perspectivas culturais que travam entre si diálogos contínuos.

Conseqüentemente, sua originalidade reside menos em seu produto final (incapaz de nos dar uma imagem completa, acabada ou rigidamente definida) que no ato mesmo de produzir a bricolagem. Os objetivos que podem ser atingidos, sejam eles quais forem, tornam-se mais atraentes e instigantes quando consideramos os recursos disponíveis com os quais podemos alcançá-los.

A construção da identidade é guiada pela lógica da racionalidade do *objetivo* (descobrir o quão atraentes são os objetivos que podem ser atingidos com os meios que se possui). A tarefa de um construtor de identidade é, como diria Lévi-Strauss, a de um *bricoleur*, que constrói todo tipo de coisas com o material que tem à mão. (BAUMAN, 2005, p. 55).

Seguimos a sugestão de Bauman e deparamo-nos com os estudos de Claude Lévi-Strauss, sobre o pensamento mítico, que oferece informações pertinentes às nossas reflexões, além de ampliar nosso horizonte de referências. Em seu livro *O pensamento selvagem*, encontra-se uma definição do *bricoleur*, creditada aos tradutores da primeira edição da obra no Brasil, e que abaixo se transcreve:

O *bricoleur* é o que executa um trabalho usando meios e expedientes que denunciam a ausência de um plano preconcebido e se afastam dos processos e normas adotados pela técnica. Caracteriza-o especialmente o fato de operar com materiais fragmentários já elaborados, ao contrário, por exemplo, do engenheiro que, para dar execução ao seu trabalho, necessita de matéria-prima. (Nota de Almir de Oliveira Aguiar e M. Celeste da Costa e Souza, tradutores da 1ª edição pela Ed. Nacional.) (LÉVI-STRAUSS, 1997, p. 32).

O antropólogo conecta o *modus operandi* do *bricoleur* ao do poeta (ou narrador), quando propõe que o primeiro não se limita a combinar fragmentos de forma indiferente e imune aos sentidos. O mesmo se verifica com o poeta, que fala com coisas, mas também através das coisas, através das escolhas que faz. “Sem jamais completar seu projeto, o *bricoleur* sempre coloca nele alguma coisa de si.” (LÉVI-STRAUSS, 1997, p. 36-37).

Alcançamos aqui o ponto para o qual converge nossa argumentação, assim como convergem também as vozes de *Mongólia*: no espaço da escrita, o jogo heteroglóstico envolve as vozes do fotógrafo desaparecido e do Ocidental. Entretanto, tais vozes só se cruzam a partir das intervenções de uma terceira instância, o diplomata-narrador. Sob os cuidados de sua sensibilidade estética e de suas escolhas, o mesmo espaço da escrita transforma-se num campo de enfrentamentos e de interconexões lingüísticas, em cujo interior não há necessariamente uma voz predominante ou de maior importância, mas todas têm sua representatividade, todas estão igualmente comprometidas com a estrutura do projeto, com seu processo de elaboração e com seus resultados, sejam eles quais forem.

A convergência a que nos referimos contempla também uma relação metonímica que se verifica entre o *modus operandi* do narrador de *Mongólia* e a maneira de ser da cultura latino-americana, mais especificamente da brasileira, que se formou, historicamente, pela incorporação de elementos heterogêneos. Semelhante configuração, de assimilar a experiência alheia, tornou-se parte da maneira de ser do brasileiro, que acumula matéria cultural híbrida e, conseqüentemente, tende a devorar a hegemonia da unidade e de qualquer inscrição cultural unilateral. As palavras de Benjamin Abdala Junior atestam nossa argumentação:

O Brasil, como a América Latina, formou-se através da incorporação de matérias heterogêneas. Os uniformes impostos ou sonhados, em muitos campos de nossa vida cultural, acabaram por se metamorfosear de maneira não unívoca com a prática da bricolagem. Justapor o contraditório, o diferente, tornou-se parte da maneira de ser de nossa cultura. (ABDALA JUNIOR, 2002, p. 127).

A partir das sugestões de Claude Lévi-Strauss e, depois de refletirmos sobre suas palavras, podemos vislumbrar como a arte se insere no complexo entrecruzamento de linhas e de perspectivas culturais, sejam elas sociais, históricas, míticas ou científicas. É que o artista, como propõe o antropólogo, “tem algo do cientista e do *bricoleur*: com meios artesanais, ele elabora um objeto material que é também um objeto de conhecimento”. Aquele cria fatos através de estruturas; este cria estruturas através de fatos. (LÉVI-STRAUSS, 1997, p. 38).

Essa extrema e não-mensurável versatilidade da arte e do artista, que implode as linhas de sustentação de um paradigma normativo, é um sinal de repúdio às epistemes monocórdicas e ao conhecimento iluminista, que sempre pretenderam limitar a verdade à dimensão racional. Ao contrário dessa percepção parcimoniosa e, portanto, de horizontes culturais acanhados, o multiculturalismo e a plurivocalidade, que costumam constituir o *zeitgeist* pós-moderno, redescobrem a emoção e a intuição e as reivindicam como eixos renovados à criação artística e à contínua construção do sujeito e da realidade circundante, através de um diálogo contínuo, que, no entanto, não condena a razão ao esquecimento, mas converte-a em mais um dentre seus possíveis referenciais.

Vislumbramos aqui alguns atributos do artista-bricoleur, que, como se vê, deve ter à sua disposição uma totalidade de meios disponíveis, “implicitamente inventariada ou concebida, para que se possa definir um resultado que sempre será um compromisso entre a estrutura do conjunto e a do projeto.” (LÉVI-STRAUSS, 1997, p. 36).

Esse é também o *modus operandi* do narrador-bricoleur de *Mongólia*, que, ao reunir e combinar fragmentos de textos, dando-lhes um sentido, também encontra neles, e no ato propriamente dito de combiná-los, um sentido para a busca pessoal que empreende e para a própria arte que elabora. Não resta dúvida de que se trata de uma demanda, de uma busca interior que se explica, adquire um corpus e ganha forças ao refletir-se nas buscas pessoais do fotógrafo desaparecido e do Ocidental e com elas dialogar continuamente.

Numa palavra, este é o sentido real do contorno investigativo que se instala ao longo da narrativa de *Mongólia*: a construção de identidades que estão em contínuo movimento e, portanto, cambiantes que são, em contínuo processo de elaboração, processo este que só se torna possível quando uma instância se confronta com outra e nela se reconhece ou reconhece atributos de si mesmo (semelhanças-diferenças). Esse confronto tem lugar no espaço da escrita, que se converte não apenas num campo de interconexões ontológicas, mas também de interconexões lingüísticas, isto é, o fazer novo é a descoberta e a ressignificação das próprias entranhas, da própria constituição interior, através de um surpreendente e inusitado ato de autoconsciência estética.

Decorrem daí, dessa transformação da busca interior numa aventura investigativa, os climas de mistério e suspense, as atmosferas detetivescas que resgatam o gênero policial, ressignificado através da inserção de personagens que se alternam na projeção de vozes no interior da narrativa, através da exploração de camadas da consciência e, principalmente, como já referido, através do questionamento de identidades cambiantes, características que alçam a produção literária de Bernardo Carvalho àquilo que, neste início de século, tem-se identificado como ficção brasileira pós-moderna.

Essas atmosferas detetivescas e misteriosas geram ambigüidades, a exemplo das dúvidas do Ocidental em relação ao comportamento do guia mongol, quando ele diz: “Era impossível saber onde terminava a ingenuidade e começava a ironia do guia, e mesmo se havia alguma ironia.” (CARVALHO, 2005, p. 111). Geram também imagens oníricas e extremamente subjetivadas que resultam em percepções confusas, como quando o diplomata-narrador caracteriza as paisagens da Mongólia sem, na verdade, tê-las conhecido, e apoiando-se apenas nas impressões dos textos dos diários do fotógrafo e do Ocidental: “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 [...]” (CARVALHO, 2005, p. 114).

Ao contrário da expectativa que tais atmosferas costumam instalar nas narrativas, em *Mongólia* não acontecem prisões heróicas e espetaculares, não se desdobram desvendamentos inteligentes de enigmas, ao estilo, por exemplo, de um Conan Doyle, mas, e antes de tudo, resultam na exposição de angústias pessoais, de dúvidas e incertezas que as personagens têm em relação a si mesmas, de sentimentos patentes de insegurança e de enfrentamentos íntimos e praticamente iniciáticos.

No decorrer do processo de reflexão sobre identidades instáveis que, a cada instante, adquirem novas configurações e, por isso mesmo, não permitem definições acabadas, emerge a presença espectral, quase aterradora, do espaço e dos vazios que nele se manifestam. Na produção literária de Bernardo Carvalho, esses espaços, como dissemos, são lugares de enfrentamentos, arenas de confrontos com o próprio eu, espaços labirínticos nos quais as personagens se deslocam em busca de algo que desejam obsessivamente encontrar.

As amplidões, os vastos espaços abertos, as grandes construções e, às vezes, a aparição de monumentos silenciosos, como é possível verificar nas páginas da obra em questão, contrastam, desproporcionalmente, com as personagens, caracterizadas como pequenos seres atormentados por suas angústias e inquietudes, perambulando por corredores extensos e vazios, por ruas e avenidas que atravessam seu campo de visão e que não têm, a rigor, nem começo nem fim. São projeções geométricas que integram uma construção descomunal, uma arquitetura hiperbólica representativa do próprio espaço interior.

Os monumentos silenciosos, acima aludidos, que, vez ou outra, surgem como figuras espectrais, são expressões tardias (rastros ou vestígios) de sistemas sociais autoritários. Neste caso, especificamente, tais monumentos são construções representativas do comunismo, que, durante anos, promoveu o constrangimento da Mongólia e de seus cidadãos¹.

No entanto, em *Mongólia* esses monumentos são deslocados do plano histórico para o plano literário, isto é, são como que descontextualizados, ainda que não completamente, de sua significação histórica e recontextualizados na busca-exploração de identidades, tornando-se, eles próprios, ruínas de um sistema social autoritário e, ao mesmo tempo, fragmentos constituintes de uma cenografia na qual as mesmas identidades são cambiantes e indefinidas, porque estão em trânsito.

Em outras palavras, deparamo-nos com a seguinte articulação: desprendidos de sua original significação ideológica, como símbolos do comunismo (sem, no entanto, afastarem-se completamente dessas referências históricas), e, por outro lado, inseridos no plano literário como possíveis imagens de buscas interiores (sem também se converterem exclusivamente em signos literários ou psicológicos), os monumentos em *Mongólia* assumem um papel cambiante e habitam, por assim dizer, zonas híbridas, fronteiriças, nas quais manifestam tanto sua exaustão histórico-ideológica, quanto uma ressignificação literária.

Acomodam em si camadas de sentido que produzem seu esvaziamento pelo excesso, pela sobreposição de conteúdos político-ideológicos, históricos, psicológicos e literários. Atuam, portanto, como figuras representativas das ruínas da modernidade e da fixidez da racionalidade moderna que, sem seu vigor de outrora, contempla o próprio vazio, a própria impotência². Dito de outro modo, são monumentos cujo papel é, paradoxal e ironicamente, apontar a desmonumentalização das narrativas da modernidade e, conseqüentemente, oferecer-nos uma oportunidade vital (da qual não podemos prescindir), de reflexão sobre a solvência dos limites e das linhas de definição da cultura moderna.

Possivelmente seja este o mais contundente atributo pós-moderno da produção literária de Bernardo Carvalho: não apenas apontar os destroços de uma cultura e de um tempo, mas, além disso,

¹ Sobre essa questão dos monumentos e de uma estética monumentalista, consultar o estudo esclarecedor de Néstor Garcia Canclini, (2006), intitulado *Culturas híbridas, estratégias para entrar e sair da modernidade*.

² Na literatura bernardiana, os monumentos se convertem em temas recorrentes, vinculados de algum modo ao universo onírico (inconsciente) das personagens. Em *O sol se põe em São Paulo*, por exemplo, o narrador diz: “Só fui entender que São Paulo era uma cidade de monumentos – mas onde os monumentos não existiam; eram por assim dizer invisíveis – no dia em que sonhei que dirigia um carro, de monumento em monumento, pelas ruas vazias de uma tarde de domingo, no inverno, uma estação que aqui também não existe. Eram monumentos que eu nunca tinha visto antes, e que só existiam no meu sonho, em lugares onde na realidade se erguem os prédios mais decrepitos ou as fantasias arquitetônicas mais tolas e não menos pavorosas.” (CARVALHO, 2007, p. 13-14).

propor uma reflexão sobre essa mesma cultura, sobre os entre-lugares que se formam em meio aos seus destroços, entre-lugares que se configuram, para nós, como novas possibilidades de percepção, de assimilação e de representação de nós mesmos e da realidade circundante que se manifesta em contínuo processo de construção-desconstrução.

Num plano ontológico e mais intimista, esses monumentos podem atuar como entidades representativas de inquietudes, de suscetibilidades emocionais e de perturbações de ordem sexual. A respeito desta questão, não é difícil perceber que a sexualidade das personagens de *Mongólia* e, de forma mais abrangente, de diversas personagens de Bernardo Carvalho, é tratada ambigualmente. É o que se verifica, por exemplo, com o antropólogo Buell Quain, personagem enigmática de *Nove noites*, cuja sexualidade é reprimida e vagamente sugerida; ou então o caso de Setsuko, Jokichi e Masukichi, que protagonizam um nebuloso e estranho triângulo erótico-passional em *O sol se põe em São Paulo*³.

Conectam-se a essas projeções de espaço, as referências a Kafka, a começar pela epígrafe de *Mon-gólia*, extraída de *Uma mensagem do imperador*, cujo teor remete-nos a um labirinto do qual parece ser impossível sair; e a Borges, que é mencionado a propósito de uma descrição labiríntica de Pequim.

...como são vão 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...

Franz Kafka, “Uma mensagem do imperador”

Os espaços enormes e as esplanadas esvaziadas de árvores ou vegetação são as bases de uma cidade concebida segundo a idéia 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 dos desertos. Quando não há paredes e muros a serem transpostos, são espaços imensos que fazem o homem pensar duas vezes antes de dar o primeiro passo. A idéia de muralha, e de um muro após o outro, que tanto fascinou Kafka e Borges, está representada na planta baixa da capital, mesmo quando já não há construções, mesmo onde os edifícios e os velhos hutongs foram derrubados para dar lugar às largas avenidas e esplanadas vazias e à aparência de uma paisagem suburbana. (CARVALHO, 2005, p. 18).

³ A respeito das formas alternativas e ambivalentes de sexualidade na produção literária de Bernardo Carvalho, ver artigo de Anderson Luís Nunes da Mata (2005).

Por conta dessa forte e hipnótica projeção do espaço, o tempo fica a ele subordinado e sob ele se turva e se desfigura. Tal proposição pode ser demonstrada ao longo de toda a narrativa, especialmente no título do livro (*Mongólia*) e nos títulos das partes que fazem dele um romance de grandezas espaciais: (1. *Pequim – Ulaanbaatar*; 2. *Os montes Altai*; 3. *Rio de Janeiro*).

Um romance como *Mongólia*, cujo eixo narrativo está comprometido com projeções espaciais, pressupõe movimento de personagens, desmontabilidade de contextos, reconfigurações cenográficas sistemáticas e, conseqüentemente, fortalecimento da percepção de impermanência das coisas, tanto nas personagens quanto no próprio leitor. São linhas de força que se entrecruzam e articulam-se, atuando como sinalizadores de uma busca interior que não tem necessariamente um princípio e um fim; apenas continua.

Nessas linhas de força, surgem personagens que aglutinam suas vozes às dos narradores, urdindo uma espécie de rede plurivocal na qual eclodem choques culturais, como quando o narrador alude a uma construção russa que abriga cibercafés: “Era um prédio cinzento e retangular construído pelos russos a poucos metros da praça central, logo ao lado da sede do antigo Partido Comunista, que agora abrigava, entre outras coisas, um dos incontáveis cibercafés da cidade.” (CARVALHO, 2005, p. 34); ou reflexões sobre arte e estética, desenvolvidas pelo Ocidental: “A literatura moderna é consequência da consciência de uma cisão entre cultura e natureza, que não se manifesta nos caracteres chineses e nos ideogramas.” [...] “A ironia maior é que, mesmo quando quer ser moderno, o escritor chinês continua escrevendo fábulas, parábolas e contos morais, como nas velhas tradições chinesas.” (CARVALHO, 2005, p. 29); ou então referências ao hibridismo cultural escritas pelo mesmo Ocidental: “...você pode encontrar artistas impressionistas, aquarelistas tradicionais, cubistas, surrealistas, acadêmicos, hiper-realistas ou pop convivendo num mesmo espaço, como o Museu de Arte de Xangai, sem nenhum problema, como se fizessem parte da mesma época e da mesma escola.” (CARVALHO, 2005, p. 30).

É importante registrar que esse comportamento do Ocidental, de espanto e inconformismo diante da convergência de linhas culturais híbridas que se aglutinam num mesmo espaço de enfrentamentos e de interconexões artísticas, é não apenas uma tentativa desesperada de compreender o que o perturba, mas também uma reação cultural característica de quem se depara diante de um espelho e insiste em negar que reconhece no objeto contemplado atributos de si mesmo. Ele está em pleno processo de elaboração da própria identidade, aqui percebida como um vir-a-ser.

Semelhante atitude pode ser explicada com a reflexão de Benjamin Abdala Junior, que propõe ser a perspectiva multi-identitária um traço do homem dividido ou integralizado em mais de uma fronteira, vivenciando espaços intervalares e inscrições culturais intersticiais nas quais ele se desprende

de sua cultura de origem sem, entretanto, se enraizar na cultura de origem do outro. Essa coexistência com grupos sociais de culturas diferentes

[...] pode favorecer a criação de hábitos críticos, em razão dessa contraposição de perspectivas. Através desses contatos e ausências, próprios de uma população nômade, em constante circulação e deslocamentos, a identidade afirma-se ainda mais como um constante vir-a-ser, sem um porto de chegada, permitindo o afastamento de mitologias essencialistas. (ABDALA JUNIOR, 2002, p. 46-47).

Esses são alguns dos atributos da literatura de Bernardo Carvalho, mais especificamente de *Mon-gólia*, objeto de nossas reflexões, em cujas dimensões internas manifestam-se valores pré-dispostos ao contato e à interação, que “não têm origem apenas nas culturas européias, mas resultariam sobretudo na mistura de atavismos contraditórios, de proveniência americana ou africana. São culturas que justapõem pedaços de outras culturas e que não têm mitos fundadores como os têm as atávicas.”⁴ (ABDALA JUNIOR, 2002, p. 16).

Uma produção literária que reivindica semelhante estatuto traz à tona uma reflexão de extrema importância: nesses tempos em que se proliferam veículos de comunicação de massas e tecnologias cada vez mais interativas, que exigem competência conectiva do sujeito, qual será o papel da literatura – e do romance, propriamente dito? Em que medida esses atributos da produção literária de Bernardo Carvalho, acima referidos, podem contribuir para o debate sobre as epistemes de nosso espaço-tempo histórico? Como podem refletir aspectos ou faces do homem contemporâneo, mais propriamente do brasileiro?

Se assimilarmos a literatura bernardiana como um artefato cultural e, portanto, como produto de um espaço-tempo histórico, será possível compreender que, em seu interior, ela reflete ou reproduz as vozes sociais (aqui entendidas como manifestações de consciências) que se cruzam e se projetam umas nas outras, constituindo um legítimo campo de enfrentamento cultural, híbrido por excelência. Talvez seja esse perfil plurilingüístico da literatura bernardiana um passo significativo em direção não a uma poética, propriamente dita, porque, se assim fosse, suas linhas de definição estética poderiam

⁴ O termo “atávicas” é utilizado por Édouard Glissant, no livro aludido na nota nº 7 e referido por Benjamin Abdala Junior em *Fronteiras múltiplas, identidades plurais*. Caracteriza as culturas formadas há muito tempo, que procuram se expandir e sobrepor-se àquelas com que vieram a se deparar em seu curso histórico. Seria o caso das culturas européias e das orientações expansionistas, de acordo com as palavras do próprio Benjamin Abdala Junior, enquanto as “compósitas” são constituídas por elementos heterogêneos, estão abertas ao contato com outras culturas e se mostram dispostas a se mesclar.

converter-se na condição de sua mesma impossibilidade, mas em um corpus literário que seja novo enquanto expressão capaz de refletir uma ontologia, um modo de ser e de sentir, sem compromettimentos teleológicos rígidos.

Referências Bibliográficas

ABDALA JUNIOR, B. *Fronteiras múltiplas, identidades plurais*. São Paulo: Ed. Senac, 2002.

BAUMAN, Z. *Identidade*. Tradução de Carlos Alberto Medeiros. Rio de Janeiro: J. Zahar, 2005.

CANCLINI, N. G. *Culturas híbridas: estratégias para entrar e sair da modernidade*. Tradução de Ana Regina Lessa e Heloísa Pezza Cintrão. São Paulo: Edusp, 2006.

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

_____. Entrevista Bernardo Carvalho. Entrevistador: Michel Laub. *Entrevistas*, São Paulo, v.2, n.13, p.20, 2006.

_____. *Mongólia*. São Paulo: Companhia das Letras, 2005.

_____. *Nove noites*. São Paulo: Companhia das Letras, 2004.

COSTA PINTO, M. *Literatura brasileira hoje*. São Paulo: Publifolha, 2004. (Folha Explica).

LÉVI-STRAUSS, C. *O pensamento selvagem*. Tradução: Tânia Pellegrini. Campinas: Papirus, 1997.

MATA, A. L. N. *À deriva: espaço e movimento em Bernardo Carvalho*. Fênix, Uberlândia, v. 2, p. 1-20, 2005.

Recebido em 26 de março de 2009

Aprovado em 25 abril de 2009