

MONGÓLIA E AS CONFIGURAÇÕES LITERÁRIAS DO ÉPICO PÓS-MODERNO BRASILEIRO

Leila Míccolis

A Rosa Gens e a Henrique Cairus, pelos subsídios que subjazem nesse ensaio.

Walter Benjamin afirma em “O Narrador” (1) que a sociedade pós-industrial perdeu, progressivamente, a capacidade de contar histórias, entre outros motivos pelo ritmo acelerado e pela mecanização que desincentiva a escuta das narrativas, cada vez mais soterradas pelo romance. O conceito de História, para Benjamin, é o da narração como articulação histórica para conhecer o passado, cuja importância maior não está no fato do registro, mas na apropriação da reminiscência, que se funda na tradição e se vincula à transmissão de conhecimentos vividos ou de alguma forma vivenciados. Em sua Teoria da Narração, a História é tanto o desenvolvimento da realidade no tempo, como o estudo de um relato qualquer; e, ao narrador caberia a importante função, partindo de suas experiências pessoais, de aconselhar sabiamente a coletividade.

A maior diferença entre a narrativa épica e a romanceada, para o pensador alemão, reside no fato de que o romance é escrito, enquanto a narrativa é transmitida através da oralidade – patrimônio da poesia épica – cada vez mais sem espaço dentro da sociedade pós-industrial, uma vez que a velocidade e a mecanização desincentiva a escuta das narrativas, sendo essas, portanto, fadadas à extinção. Analisado pelo prisma da predominância quase absoluta do romance em relação a todos os demais construtos literários, realmente o épico parece ter desaparecido.

“O que separa o romance da narrativa (e da epopéia no sentido estrito) é que ele está essencialmente vinculado ao livro. (...) O narrador retira da experiência o que ele conta: sua própria experiência ou a relatada pelos outros. E incorpora as coisas narradas à experiência dos ouvintes. O romancista segrega-se. A origem do romance é o indivíduo isolado”. (2)

Se iniciamos nosso texto citando Benjamin é por considerarmos que se deve às teorias dele, marcadamente, a noção de que a arte de narrar está definindo devido ao épico encontrar-se em processo de extinção; no entanto, não é bem essa a colocação do filósofo alemão. Leiamos a citação exata, originária, à qual aquela ilação se vincula: “ *A arte de narrar está definindo porque a sabedoria – o lado épico da verdade – está em extinção*” (3) . É a sabedoria (considerada por ele o *lado épico da verdade*) que está em extinção, transmitida através da oralidade narrativa, capaz de dar conselhos, “ *tecidos na substância viva da existência* ”, e transmitida de viva voz, com toda a riqueza retórica dos gestos, entoações, pausas e ênfases, pois é nas coisas narradas que encontramos as qualidades de quem as viveu ou de quem as relata. Sublinhe-se uma vez mais: é a sabedoria e não o épico que está em vias de extinção, segundo Benjamin. Porém, justamente pela pressa, característica corrosiva e

marca registrada das sociedades contemporâneas, é que “leituras dinâmicas” cada vez mais descuidadas e aceleradas originaram a versão de que a arte de narrar está desaparecendo por encontrar-se o épico em extinção.

O próprio Victor Manuel Aguiar e Silva, um dos mais insígnies partidários da idéia de que um gênero pode substituir outro prestes a extinguir-se e a desaparecer – “ *caso típico do romance desde a segunda metade do século XVIII, em relação ao poema épico* ” –, três páginas mais adiante em sua obra “Teoria Literária”, como que revendo o perigoso direcionamento da afirmação acima, substitui essa via de extinção e desaparecimento por uma “ *perda de status modelizante* ”. Em outras palavras: após mencionar a possibilidade de desaparecimento do épico, logo a seguir retoma esse conceito e, como que revisto e alterado, ele é substituído por outro: o seu desprestígio por parte do público burguês, muito mais interessado no romance, literatura mais condizente com sua solidão e isolamento crescente.

(...) As modificações sociais, culturais, ideológicas e políticas, ao alterarem o meio do sistema literário, em particular ao alterarem a constituição do público leitor, podem originar o desaparecimento de certos gêneros – na sociedade predominantemente burguesa do século XIX, por exemplo, o poema épico perdeu a sua capacidade de ‘modelizar os reais’, sendo a sua função modelizante assumida pelo romance (4) .

Esse nosso cotejo do filósofo alemão com o crítico português traduz-se em uma tentativa de repensar modernamente a noção conceitual do desaparecimento da narração épica (cuja paternidade, como vimos, pode ser atribuída, mesmo erroneamente, a Walter Benjamin), substituindo tal extinção pela idéia de mera diminuição de popularidade do gênero, pressupondo-o vivo, embora existindo ele praticamente em estado de latência, durante um grande lapso de tempo. Baseados nessa significativa mudança de enfoque podemos percebê-lo, não em decadência ou esvaziado, mas sim resistindo heroicamente (bem no seu estilo) às investidas do romance, e, após tal recuo estratégico, voltando a avançar progressivamente – procedimento um tanto difícil de ser percebido ainda, talvez porque tenhamos nos conformado passiva e fatalmente com a decretação de morte do épico na contemporaneidade.

Também de extrema importância para a compreensão dessa revivência ou reinstauração do gênero épico na época atual – fenômeno que Aguiar e Silva considera ocorrer com relativa freqüência –, são as questões sociológicas formuladas por Michel Maffesoli, as quais têm repercussão direta em nossa área de Teoria Literária. O sociólogo francês, ao analisar o retorno do trágico nas sociedades contemporâneas, denomina de “ *regrediência* ” essa tendência que integra o arcaico, o tradicional e até mesmo a memória imemorial, à necessidade de um sentimento de vinculação de uma ou mais experiências coletivas, como forma de trajetória direcionada a um holismo fundamental, a um caos fundador (5) . Esse olhar voltado ao antigo, ao passado como

pátria de origem comum (6) – no fundo visão também partilhada por Benjamin ao trabalhar o conceito de reminiscência – assinala o retorno do elemento épico-trágico, tão presente em Mongólia.

Embora a obra de Bernardo Carvalho seja categorizada como romance ou como um relato de viagem, ela parece-nos constituir-se em um excelente exemplo do avanço do terreno épico na pós-modernidade, em flagrante e eloqüente demonstração de como o gênero utilizou-se, e ainda utiliza-se, de um imenso “arsenal” de máscaras diferentes, de aparentes disfarces e camuflagens, para manter-se vivo e voltar a recuperar seu espaço político-social, inclusive dentro da perspectiva benjaminiana, que atribui ao narrador um papel de extrema importância na transmissão cultural, posto que é ele quem “*retira da experiência o que ele conta: sua própria experiência ou a relatada pelos outros. E incorpora as coisas narradas à experiência dos seus ouvintes*”. (7)

Para quê sabermos se Mongólia é um romance ou um épico? Para entendermos melhor os horizontes e a perspectiva da obra, a sua voz, a sua real territorialidade e dimensão, e também para encetarmos uma análise mais abrangente a partir de sua estrutura narrativa, portanto de sua literariedade. Precisamos observar, porém, de imediato, que não é nossa pretensão querer “reenquadrar” Mongólia, nem criar uma teoria em substituição as já existentes; pretendemos tão somente propor novos debates taxinômicos: ao entender a obra como um épico, visamos propiciar um mergulho mais profundo no entendimento da sobrevivência desse gênero e de como ele se apresenta em nossa literatura contemporânea.

Para tanto, recorramos primeiramente a Aristóteles, que, em sua “Arte Poética”, Cap. V, resume as diferenças entre epopéia e tragédia como se segue:

11. (...) Todos os caracteres que a epopéia apresenta encontra-se na tragédia, mas nem todos os caracteres desta última encontram-se na epopéia”. (8)

Como se depreende do texto acima citado, para Aristóteles, a diferença entre epopéia e tragédia não reside tanto na estrutura (ambos imitam homens nobres em uma narrativa versificada), quanto em outro ponto: ambas divergem por não ter a epopéia limites temporais (enquanto o drama desenvolve-se durante uma única revolução solar ou, no mínimo, não se distancia dela), e também pela pluralidade de ação, no sentido de “comportar diversas histórias” – ao apresentar extensão maior, a epopéia possibilita a extrapolação de uma única composição (exigência imperiosa na tragédia).

À primeira vista, esse delineamento aristotélico pode parecer ser a “prova contundente” de que Mongólia não apresenta estrutura característica e configurativa da epopéia, posto que sua trama traduz-se na diferença entre duas culturas, ou entre duas pessoas da mesma cultura. Cremos que interpretar Mongólia desse modo reducionista é eliminar todas as demais possibilidades de leitura, e romanceá-la, em vez de revelar sua epicidade latente. Embrenhando-se mais profundamente no texto, percebemos que

ele conta diversas histórias através de três narradores, e lida com várias sagas simultâneas, além de clamar por uma urgente mudança de diversos aspectos do vigente *status quo* (aceno patético).

Frisemos, sem parênteses agora, o que entre eles colocamos acima: o material com que Mongólia lida é patético, e o *pathos*, sendo uma característica estilística – segundo Emil Staiger –, não é elemento exclusivo da tragédia, embora nela apareça com muito maior transparência e nitidez. Os épicos patéticos são reconhecíveis, principalmente, por trazerem consigo a noção do palco dentro de sua própria literariedade, uma platéia embutida ao qual o narrador se dirige. A fala patética – quer no trágico, quer no épico – pressupõe uma assistência, um público ouvinte/leitor ao qual se direciona e com o qual o narrador interage. O patético dá ênfase à ribalta.

“O estilo patético exige um palco qualquer, mesmo que seja simplesmente uma tribuna. Já o primeiro homem que subiu a uma pedra, ou a uma elevação para falar a algumas pessoas e mostrar-lhes que estava adiante ou mais avançado que eles, preparava o palco. (...) Além da língua, também os gestos integram a expressão patética. (...) Há gestos patéticos que se dirigem ao espectador. (...) Dedos ou pulsos cerrados captam o conceito como uma coisa e trazem-no forçosamente para o mundo existente. Quem fala e gesticula desta maneira não pode colocar-se como um simples narrador entre ouvintes. Terá que estar de algum modo separado ou diferenciado deles, quer em um estrado, quer usando máscara e coturno”. (9)

Nessa citação dessa passagem, observamos que Staiger ressalta o gestual do narrador, um gestual que, na contemporaneidade, muito próximo a concepção de *gestus* brechtiano, “*complexo de gestos, mímicas e expressões faladas em geral, que um ou mais homens dirigem a um ou mais homens*” (10). O gestualidade enquanto *gestus* contém as posturas sociais, a reflexão social, e a fala, “*sendo, em consequência, o lugar preciso em que as contradições se fazem ver*” (11). Nesse sentido, tanto em Brecht (teatro épico) quanto em Bernardo Carvalho (Mongólia), a emoção – que a princípio parece ser tênue ou relegada a segundo plano –, é histórica, dentro de um contexto em mutação, visando não a cegueira ou à ilusão dos sentidos, mas sim a despertar a razão. No livro, percebemos, o tempo todo, o Cônsul narrando, mas também, simultaneamente, dialogando com a experiência alheia ao seu relato, embora não a incorporando por impermeabilizar-se a ela. Nada mais épico. Nada mais patético. O texto não é, como no caso do romance – remontando-nos ainda a Walter Benjamin –, uma forma de prosa que *nem procede da tradição oral nem a alimenta*. O que a obra critica, sutil, mas veementemente, é justo a carência dessa tradição, soterrada por falas monologadas, análises superficiais, julgamentos de valores cristalizados, e isolacionismos pseudo-auto-suficientes, que acabam por fazer emergir territórios gélidos e áridos, Mongólias inóspitas e estranhas dentro de nós.

Ainda dentro das características sinalizadoras do patético, existe o clamor pela mudança do *status quo*, através da meta a que o herói patético se dirige, em sua busca da verdade ou do objetivo pretendido, perseguindo-os até as últimas consequências. O

herói patético só se preocupa em viver para os seus objetivos. O que importa é a ação, o mito, a meta, e não a disposição anímica e subjetiva do herói:

“O homem patético é levado pelo que deve ser e seu arrebatamento investe contra o status quo”. (...) “O status quo está sempre aquém daquilo que move o pathos (12) .

Há, inequivocamente, a presença desse brado, desse protesto em Mongólia: o Cônsul, mesmo a seu modo, persegue a verdade até o final, vivenciando, em toda a sua extensão, a essência do trágico que, segundo Gerd Bornheim, só existe na tensão binária: o homem e a sua transcendência:

“O próprio de quem vive entregue ao mundo da aparência é fazer do homem a medida do real, fazendo com que ele recuse uma medida que o transcende. O homem se torna a teimosia de sua particularidade e rejeita um princípio (arke) que transcende sua particularidade. (13)

Diferente da clássica, a tragédia pós-moderna faz com que o Cônsul, mesmo tendo conseguido encontrar a verdade, não se beneficie de nenhum modo com ela. Seguindo o trajeto previsível, ele parte do seu mundo particular, cheio de certezas, afirmações absolutas e valores padronizados, negando-se a transcendê-lo, agarrando-se a ele, com todas as suas forças, para ter a fugidia ilusão de pisar em porto seguro e firme, em meio a perigosas areias movediças:

“(...) o desenvolvimento da ação trágica consiste na progressiva descoberta da verdade do sentido de aletheia: manifestar-se, descobrir-se, ‘desesconder-se’. Não é a essência do herói, restrita a sua individualidade que vem à tona, mas a aparência na qual está submerso. A partir dos equívocos da situação mundana do herói revela-se a verdade”. (14)

Na medida em que o Cônsul vai desvelando a verdade, uma verdade transcendente e suprajacente, muito maior do que seu contexto particular, o trágico vai intensificando-se – “ *um divino trágico, um pouco cruel, que não projeta em um futuro hipotético a solução de problemas que hoje se apresentam* ” (15) . O pathos trágico atua no sentido de querer que ele reconheça que a vida e o destino sempre lhe escaparam ao controle, mesmo que ele tenha agido até então de modo a ignorá-lo ou a não admiti-lo. No entanto, o *kairos* não o beneficia em nada, repita-se, porque o Cônsul não está apto a viver o momento, a fruir/usufruir o instante eterno, o *carpe diem* . Resta-lhe apenas, nessas circunstâncias, não o aprendizado, porém mais um punhado de certezas

elaboradas com intuitos escapistas. No final – e voltaremos a ele, mais adiante, o Cônsul conclui que, de alguma forma, representara o instrumento do destino, induzindo o Ocidental “ *a fazer o que devia ser feito*”. Talvez não se orgulhe desse papel, porém, de alguma forma implicitamente, reconhece-se superior, por ter sido o escolhido para levá-lo a efeito, reação que gera um efeito de distanciamento, e, ao mesmo tempo uma função comunicativa do narrador – bem típicos do épico nos palcos do *Teatrum Mundi* .

O fato de demorarmos um pouco a entender Mongólia como um épico contemporâneo, - é mister reconhecermos -, é devido à própria capa do livro e ao interior do mesmo, com indicações expressas de tratar-se de um romance, o que, a princípio, gera a expectativa de lermos um enredo folhetinesco, ou uma história de aventuras pelas terras mongólicas (inclusive pelo mapa apresentado no início do percurso feito pelos personagens) – pistas, todas elas, se não de todo falsas, ao menos distorcidas propositadamente: técnica para manter o suspense e dar mais impacto à revelação-trunfo no final, surpreendendo, desnordeando e emocionando intensamente o “leitor-ouvinte”.

Outra dificuldade em reconhecer a epicidade de Mongólia reside em que ela aparece através de cartas – e a epistolografia é gênero, esse sim, cada vez mais raro e escasso no cotidiano do *homo ciberneticus*. Essa distância, essa falta de proximidade já por si só atordoa, fazendo com que, de início, nos atenhamos muito mais aos aspectos literários das missivas do que ao ângulo taxinômico. Tal desvirtuamento de atenção é uma das muitas camuflagens do épico, fingindo-se romance, para competir com ele, ombro a ombro, só revelando ao final o seu teatro de máscaras. No entanto, podemos antes mesmo do epílogo, entender que tais epístolas são semelhantes as que Mário de Andrade citou em sua correspondência com Carlos Drummond de Andrade, quando comentou que a maioria das cartas que ele escrevia eram para si mesmo (16) . Analisando o material epistolográfico de que se constitui a narrativa, observamos que estamos diante não de uma carta de alguém que tenta compartilhar opiniões e estar junto de um outro, nem, muito menos, uma carta-diário, com impressões de viagem, ou registros geográficos, como a de Pêro Vaz de Caminha, descobrindo e descrevendo um país à sua frente. Mongólia não importa ao Ocidental. Embora pelo título pareça que ele está atento à região, ela, por mais hostil ou bela, será para ele, apenas e sempre, um território desconhecido, que assim permanecerá, até porque, ao ignorar o idioma, o Ocidental está também se isolando da cultura estrangeira, alimentando um distanciamento que o impede de sentir qualquer envolvimento pessoal por aquela terra e por aquela gente.

A epistolografia ficcional, como a entendemos na contemporaneidade, é considerada um gênero muito especial, na medida em que expõe a cena e os bastidores, através dos quais os signatários das cartas fazem não propriamente uma escritura testemunhal, mas um “improvisado” pré-escrito, enfatizando ora um monólogo a dois ora um diálogo de solidões, “ *assimilando o diário íntimo e a memória auto-biográfica ao espaço discursivo* ” (17) . Muito importante é a menção desse *espaço discursivo* – frise-se –, porque através dessa tribuna é que o gênero épico se manifesta; é dessa espécie de palanque que o narrador, por saber da história mais do que todos os ouvintes, ostenta uma posição de certa superioridade, de primazia com relação aos demais.

Vista sob esse ângulo, a epistolografia não mais possui o sentido latino “pôr em comum”, “comunicar” (*communicare*); a comunicação dá-se como processo mimético e dramatúrgico, ficcional e cênico, compondo-se, a máscara teatral, de uma sinceridade filtrada pela linguagem, acrescida do elemento estilístico:

“A escolha do espaço da carta para desvelamento da intimidade implica observar os limites epistolográficos, sobretudo porque a carta se coloca além da simples divisão “forma” e “conteúdo”. A carta pressupõe dois componentes determinantes: o “diálogo” e a “mis-en-scène”. (18)

A forma e o conteúdo são selecionados e previamente escolhidos. Daí porque, em uma de suas cartas, Mário de Andrade claramente formula sua preocupação através da pergunta: “ *Não estarei fazendo literatura? Não estarei posando?* ” (19) . Diante de tal colocação, é válido entendermos que as cartas explicam muito do próprio processo de criação, servindo de metalinguagem capaz de nos revelar, no caso de Mongólia, o que o texto finge encobrir: o gênero épico ao qual a obra pertence, fluindo por ele com extrema facilidade e, também questionando as dimensões não só do que seja um “documento histórico”, engravado em toda crônica ou novela de viagem, como também contribuindo para a discussão da linguagem teatralizada das cartas “confessionais”, levando por vezes seus autores-protagonistas a elaboração de uma obra involuntária, apresentada não em um palco italiano, mas, aqui, no palco Mongólia, ou no palco das páginas do livro, como propunha Mallarmé – naturalmente em outros termos, totalmente diferentes. Cartas são diálogos e mis-en-scène (cenas para um público, mesmo que constituído de um único); intimidade e relato, arte e artifício, e também espécies de memória.

Perguntarmos qual a espécie de epistolografia é a usada como recurso narrativo em Mongólia, não nos resguarda do impacto, que nos acerta feito bala perdida, como a que atinge o Ocidental, ao final da obra. No entanto, faz com que entendamos como o épico poder operar através dela com extrema naturalidade: as cartas, hoje em dia, sendo consideradas como arte e artifício, como requintada criação de máscaras, personagens, didascálias, atos e até mesmo como técnica metalingüística, faz com que sirvam de elementos constitutivos da epicidade épica, na medida, também em que acrescenta observações feitas a partir do ponto de vista da figura do narrador-missivista ou do narrador-destinatário.

Há que ressaltarmos, em Mongólia, ainda dois outros elementos trágico-patéticos bastante interessantes: o primeiro diz respeito ao nome dos personagens que designam a profissão de uma classe social (Cônsul), de uma região (Ocidental) ou de um grupo (Desajustado). Esse expediente de identificar os personagens, não com um nome próprio, mas com a indicação de um grupo de pessoas de acordo com a respectiva profissão ou algum atributo é muito típico do épico, por já conter, em si, o efeito de distanciamento crítico, através do qual, segundo Brecht, é retirado do

acontecimento aquilo que parece conhecido, óbvio e natural, causando surpresa e indagação no receptor (semelhante a desfamiliarização formalista). Dentro do “Cônsul”, do “Ocidental” ou do “Desajustado” existem milhares de indivíduos que se identificam com tais categorias; não se trata de um João ou de um José individual, mas da pluralidade de vozes representada por um – múltiplo.

O segundo fator constitutivo épico está relacionado à sensação de isolamento do indivíduo na época da globalização e da massificação cultural, vivenciado pelo Ocidental que, mais preocupado em cumprir sua missão do que em relacionar-se com a pátria em que se encontra, está sempre desconfiado do seu guia, por achar que está sendo enganado por ele. No entanto, é o próprio guia quem expõe a nu esse dilema com extrema simplicidade e clareza:

“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 estou indo”. (20)

Mais adiante, esse aspecto é reiterado e frisado:

“Entre os nômades, o interessante não é o sistema e os costumes, que são sempre os mesmos, mas os indivíduos, (...) a diversidade dos indivíduos que ali estão fazendo as mesmas coisas. O nomadismo em si não tem graça nenhuma. A mobilidade é só aparente, obedece a regras imutáveis e a um sistema e a uma estrutura fixos. São as pessoas”. (...) “Mas o Ocidental não estava interessado nas pessoas. Não tinha tempo a perder. Estava em busca de uma pessoa” – conclui o Cônsul. (21)

No livro *Notas sobre a pós-modernidade*, cujo subtítulo intitula-se: *o lugar faz o elo*, Maffesoli fala sobre a *einstenização do tempo*, a contração do tempo em espaço, ou seja: o espaço, quer uma praça pública ou identidade através de uma determinada afinidade eletiva, faz surgir liames sociais entre as diversas “tribos”, que acabam tornando-se nômades, pelos novos e intermináveis fluxos de interesses inculcados pela sociedade de massa. Em Mongólia, porém, *os lugares são as pessoas*. Diante dessa afirmação, a comparação é inevitável: enquanto na Mongólia as tribos nômades necessitam da repetição de atos para sua sobrevivência, valorizando por isso mesmo as pessoas, que são as variantes praticamente únicas de seu universo, ao contrário, os ocidentais (“não-nômades”), que se orgulham tanto de sua liberdade de ir e vir, de sua vasta opção de escolhas, e de sua vida repleta de novidades ininterruptas acabam preferindo atomizar suas relações interpessoais, robotizando-as, programando-as como que em série, à semelhança da padronização (rotineira...) das máquinas industriais. Portanto, em sentido diverso, Bernardo Carvalho, partindo das “tribos nômades” reais da Mongólia, liga os lugares a uma espécie de cartografia humana, delineando mapas através das pessoas que, reencontradas, informam ao guia onde estão os locais, lugares que existem, pois, a partir dos próprios indivíduos e não

independente deles, lembrando-nos a afirmação de sítios, em Heidegger: *locais que reúnem, em si, o essencial de uma coisa*. Em Mongólia, os lugares existem a partir das lembranças que se tem deles; é o elemento humano que mostra caminhos, sendo parte indispensável a eles, quase que – como o exemplo heideggeriano da ponte – fazendo emergir lugares através da posse e guarda de suas reminiscências orais (não há escrita): Mongólia é a narração viva de suas lembranças.

Diante da observação acima, parece-nos bastante óbvio que Mongólia, em vez de segregar-se contando uma história romanceada, abre-se e volta-se, ao contrário, para a comunidade, através de vozes polifônicas e sagas múltiplas: a dos três narradores, a da viúva – expressivamente muda – e a nossa, cuja falta de sensibilidade afetiva multiplicará sempre sagas como essas. Entendemos *saga*, aqui, dentro do contexto heideggeriano: “ *mostrar, deixar aparecer, pro-piciar, iluminando, encobrando, liberando* ”.

“A proximidade anuncia-se como o en-caminhamento do en-contro face a face dos campos de mundo”. (22)

Não se trata, pois, de uma saga de aventuras – como anteriormente já mencionamos –, mas, de certa forma, de diversas desventuras que se cruzam, entrecruzam e se descruzam, narradas através da conjugação de inúmeros “efeitos especiais”, para que a solidão assombre de forma mais terrível um tempo cuja tecnologia gera ciências telemáticas e comunicações em “tempo real”. Sagas que articulam as memórias, divagações, opiniões, comentários, trechos autobiográficos dos três narradores (o Desaparecido, o Ocidental e o Diplomata) com as preocupações dos conceitos atuais de etnicidade e as: novas configurações de etnia – partilhamentos culturais, crenças e interesses (em vez de partilhamento territorial e comunidade lingüística); grupos étnicos e suas fronteiras; relação com os conceitos de identidade e alteridade; estigma/segregação e reconhecimento/aceitação: a relação nós x eles; fronteiras em fluxo: comunidades híbridas; a perspectiva interacionista; a disputa por recursos materiais e/ou simbólicos: o papel da memória e da narrativa. Sagas que, também, se referem a questões bastante atuais, relativas a reconfiguração do Estado: a desconstrução ou a redefinição do Estado-Nação, bem como as novas localidades e as identidades territoriais.

Tais inquietações estão presentes nesse épico contemporâneo, cuja cena não é mais a dos campos de batalhas sangrentas ou a dos heróis modelares; inclusive, os heróis de Mongólia podem até mesmo ser considerados anti-heróis, no sentido de não precisarem de nenhum feito digno de superprodução cinematográfica para angariar a simpatia ou a empatia dos leitores. Reside na resistência deles, até mesmo quando não acreditam que a vida valha alguma coisa, a nossa identificação imediata, pois neles aflora, ostensivamente, a tensão trágica entre o viver sempre arriscado (o inesperado e violento acaso catastrófico das megalópoles) e a fragmentação

dilacerante e permanente, causada também pelo excesso de informações que bombardeiam o mundo globalizado, *“que impossibilitam a síntese, fragmentam a leitura, colocando em dúvida a veracidade dos acontecimentos”*. (23)

Em meio a essas situações e questões tão complexas e contraditórias, a trajetória da busca pelo afeto humano perdido, apresenta-se remoto, de tão próximo; quase inacessível, “problema menor”, ainda mais quando parece que essa procura se passa em Mongólia, região tão afastada de nossa realidade: Mongólia. Porém será Mongólia tão somente a Mongólia que se localiza na Ásia? Ou será Mongólia uma das “Cidades Invisíveis” do livro homônimo de Ítalo Calvino, contida nas novas configurações de localização e espacialidade literárias e sociais? Que proximidade e, portanto, que áreas contíguas de interesse tem, conosco, a Mongólia do livro?

Discutir sobre o ESPAÇO não é simples; principalmente quando ele é o suporte da comunicação humana, o lugar de possibilidades e oportunidades tanto econômicas quanto políticas, ou seja, quando esse espaço é a cidade. O grau de complexidade dessas discussões pode ser agravado, quando nos situamos historicamente na chamada ‘era digital’. (...) Surge com isso, o conceito de ‘urbanização virtual’ e associado a ele, dois outros conceitos muito importantes e necessários ao entendimento da cidade contemporânea: espaço físico (material) e espaço virtual (não-físico, que é analisado por alguns teóricos como algo relacionado com hyperreality); e as chaves conceituais dessa ‘nova apreensão da realidade’ são: informação e participação, fluidez de um mundo volátil, efemeridade de ações-reações, onde a cultura telemática trata não só da conectividade de pessoas, lugares, mas principalmente de mentes. (...) É (preciso) compreender o ‘espaço atual’ através dos conceitos de espaço físico e virtual, pois talvez seja o caminho mais viável para uma apreensão mais acurada das conseqüências visíveis, passadas, atuais e futuras do mundo físico, e o quanto está sendo afetado o nosso cotidiano por elas. (24)

A Mongólia de Bernardo Carvalho não é uma cidade simbólica: ela existe em toda sua concretude. O autor, inclusive, viajou até lá, a região ocupa espaço territorial. Também não é uma cidade-mito (dentro da mitologia contemporânea), ou uma metáfora a abranger o que ela não designa. Ela é, concomitantemente, a cidade real e a virtual (potencialidade invisível, mas concreta), havendo, entre ambas, contínuas ligações que se atam e que se desatam. Na obra aqui examinada, o que reaviva o elo entre as duas civilizações é a celebração, o local-compartilhamento contido na linguagem gestual do Ogro, quando ele cheira o rosto dos estrangeiros ocidentais, em um gesto de carinho, como se despedisse de pessoas íntimas e queridas – a despeito de qualquer diferença cultural entre eles. Mongólia conjuga o território real e a geografia imaginária, cujo desenho abrange a territorialidade física, mas, ao mesmo tempo, também a sua construção simbólica. Ela é, portanto, concretude e ficção, base territorial para seus cidadãos, mas também constructo imaginário para todos os tipos de sonhos e/ou projeções.

Parodiando avessamente Maffesoli, o lugar não faz o elo em Mongólia, repita-se; as

pessoas é que o fazem; mas nelas o Ocidental não está interessado; exatamente por isso explode a tensão entre a linguagem perdida, e a trágica consciência dessa perda. “Estou nas mãos de Purevbaatar. Dependo dele para tudo e não confio no que ele diz ou traduz” . (25) Mesmo que o personagem entendesse, esse fato não lhe daria nenhuma garantia de que compreendesse efetivamente também as suas intenções; afinal, o Ocidental e o Cônsul falavam a mesma língua e nem por isso conseguiram tornar-se próximos. No caso deles, ao contrário, a fala só produziu desentendimentos constantes, inclusive pela polissemia das palavras, que, entre eles, serve quase que tão somente para acentuar divergências metafísicas.

Ironicamente – mais um recurso da epicidade do texto – ambos, na carreira da Diplomacia, deveriam ter tato e entender-se por meio das palavras, o que absolutamente não ocorre, em momento nenhum. Nem as palavras, nem os sentimentos uniram Cônsul e Ocidental enquanto conviveram lado a lado. É na afetividade perdida e quase-reencontrada (quase, porque as “justificativas racionais” continuam até a última frase, bem distantes da emoção), é na afetividade quase reencontrada – repita-se – que fulge o ponto de contato e de união, capaz de acabar por precipitar, no Cônsul, a reflexão do distanciamento não mais entre duas culturas diferentes, mas entre duas pessoas de um mesmo país, tão juntas e tão afastadas por opiniões/ideologias divergentes; dois homens tão ricos intelectualmente, mas tão despreparados para enxergar o outro diante de si. “A gente só enxergar o que está preparado para ver” – diz o Cônsul à fls. 184, ao final de Mongólia. Latente, seja onde ele estiver ou for, estará sempre a cidade inexpugnável para ele, já que, transpô-la, pressuporia a materialização de uma mudança interior que ele nem de longe deseja.

Quando nos damos conta, Mongólia está, de repente, em meio ao modelo de tragédia grega clássica, na cidade esfinge-enigma construída para devorar os que apenas passam por ela indiferentes, sem decifrar-se a si próprios. Em sentido lato, Também o “Desajustado”, mais do que um personagem, é a personificação (“ os lugares são as pessoas ”) do nosso próprio hipertempo, impetuoso e transgressor da tradição, insubmisso aos costumes e às regras repetitivas, deixando-se levar ao sabor dos ventos inesperados, atento e antenado à sinalização do caminho presente, e as trilhas que ele lhe oferece. O Ocidental é o herói contemporâneo, em busca de seu destino, e que a ele se sujeita, alegrando-se com os bons momentos ou defendendo-se de seus revezes, distanciando-se de senti-los, dentro de seu território-abismo-afetivo.

“O sentimento trágico da vida, reconhecido ou não, consciente ou inconsciente, recorda que a monotonia cotidiana corre junto com aberturas que a iluminam periodicamente. (...) A figura emblemática de Dionísio está bem arraigada nesse fundamento ctônico que, frente aos apologistas do futuro e aos nostálgicos do passado, e ao acentuar o ciclo, permite ver a serenidade do kairós grego, ou seja, captar as múltiplas oportunidades da vida corrente”. (26)

É, no entanto, principalmente quanto ao Cônsul que a experiência vital se dá, é ele quem tem a chance de mudar, de expandir-se com a revelação da verdade. No entanto, ao contrário do que observa Maffesoli quando escreve que “ *a acentuação da experiência vital induz à socialidade* ”, nele, o que poderia ensejar transformações construtivas radicais em relação à essência do ser, acaba agravando sua apatia, pois ele não consegue transcender sua medida, e persevera ilhado dentro de sua visão particular e restritiva. Até quando escreve um livro, algo que ele sempre quis tanto fazer, essa criatividade acaba servindo apenas como alívio, sem nenhum traço do prazer com a própria criatividade. Uma catarse destituída de emoção, sem o efeito de expurgar-lhe nem o terror nem a compaixão de si próprio, porque ele desconhece a “demasia” a des-medida: sua face trágica dá-se através da acomodação de um silêncio vazio de escutas.

O Ocidental tem momentos de felicidade ao encontrar uma parte de sua vida a que lhe negaram o direito de acesso; para o Cônsul, porém, inexistente qualquer tipo de satisfação: diante da constatação de que ele nem sabia da existência de um irmão do Ocidental, o diplomata não reage punindo-se ou culpando-se; ele apenas adentra a imobilidade do tempo, assumindo o “ *tempo imóvel* ” de Maffesoli:

“Pássaro em movimento para o futuro, com um olhar voltado para trás. Eis aí uma ação em suspenso, uma não-ação dinâmica que pode servir de ilustração a esse arraigamento no presente, que, às vezes, é a marca essencial do espaço do tempo”.
(27)

Ele não traz do passado suas forças produtivas e germinativas, nem propõe uma continuidade à história narrada. A narrativa “morre” ali: com ele, vivida sem alegria e sepultada sem grande dor. Uma herança inaproveitada: uma oportunidade de mudar sua própria vida que não vinga, que não brota. O Cônsul não se desconstrói, condição prévia para poder reconstruir-se de outra maneira. Confrontado com a sua medida, aceita-a: podendo transformar-se em herói de si mesmo, contenta-se em ser um homem dilacerado pela perda de suas possibilidades. E, porque não transcende, estagna-se, imobiliza-se.

Já que examinamos a espacialidade da narrativa, convém desferirmos um *vol d'oiseau* também sobre a questão da temporalidade: afinal, trata-se de um livro de época ou de uma Mongólia pós-moderna? Em que tempo a obra efetivamente acontece? Embora, se nos atermos à letra do texto, pareça que, enquanto território oriental, Mongólia foi e sempre será a mesma (até porque a rotina é de importância capital à sobrevivência do povo), fica evidente que a Mongólia do autor, enquanto constructo ficcional, só pode pertencer a pós-modernidade, não apenas pelas questões que suscita, como também pelo distanciamento crítico que já revê, em certos momentos, diversas questões e aspirações já defasadas da modernidade. Move-se Mongólia – mesmo dentro de sua rotina secular – na pós-modernidade, porque abrange simultaneamente o tempo mimético em que a ação se desenrola e o passado – de tal forma vívido e participante, que continuará passando, em *moto perpetuo*, no eterno instante presente.

O passado do Ocidental, do qual o Cônsul toma conhecimento só após a morte dele, questiona o presente e o futuro dos que, iguais a ele, continuarão tentando racionalizar suas experiências, em vez de concretamente senti-las: *“No táxi, de volta para casa, tentei me convencer, que, de alguma maneira, sem querer, eu o obrigara a fazer o que devia ser feito...”* – diz o Cônsul na frase final de *Mongólia*. Dificilmente essa conscientização poderá ser traduzida como um aprendizado vivo, por continuar o Cônsul “tentando convencer-se”, em vez de emocionar-se, de envolver-se com a realidade de seus sentimentos. Por caminhos ínvios, o presente “obrigou” o Cônsul – como ele fez com o Ocidental – a escrever um livro, a realizar o sonho acalentado (que ele tanto queria ou tanto ambicionava); e, no entanto, nem esse aprendizado motivou-o a redirecionar seus caminhos em direção à sua essência.

Se aceitamos a teoria de Maffesoli de que enquanto o drama busca uma solução, o trágico prescinde dela, encaramos o romance escrito pelo Cônsul – “*Mongólia*” (e aqui a territorialidade do local já se desloca para as páginas de um livro) – como uma espécie de paliativo incapaz de transformar a relação que ele mantém com as coisas ao seu redor e com o real. A obra literária, tão almejada, não lhe proporciona prazer, é quase como um dever de consciência; não lhe traz paz, no máximo, apenas trégua. Inserido em tal contexto, o destino não é mais portador de uma desgraça inexorável, da “demasia”, e sim de um sentido, de um abrir portas, de um princípio, de uma dinâmica do real; não é prenúncio do fim, mas é fonte inaugural do próprio percurso de caminhar. Para o Cônsul, porém, nada é inaugurado, nenhuma perspectiva é aberta, nenhum prenúncio realiza-se, porque ele não assume o caminho de volta às suas origens.

“O passo atrás para a localidade do ser humano exige algo bem diverso do progresso para o ser-máquina”. (28)

Para o Cônsul, a verdade não o move, o demove ou o comove. Indiferente a qualquer deslocamento ou movimento, para ele inexistem o móvel, a mudança, a mobilização – situação antitética à contida nas palavras do Ocidental, ao analisar uma vez mais a característica do nomadismo entre o povo mongol:

“A mobilidade é só aparente, obedece a regras imutáveis e a um sistema e a uma estrutura fixos. São as pessoas. (...) O que conta são os indivíduos, quando não sobra mais nada”. (29)

Trazendo a história em um movimento contínuo para o Brasil, entende-se, afinal, já perto de nós, no Rio de Janeiro, que a *Mongólia* não fica “lá”, distante, onde os dois diplomatas a deixaram. Nômade, como um continente flutuante, gelado e incomunicável, ela manifesta a ruptura do elo de ligação entre os dois, e estende seu âmbito, fazendo com que a ação repetitiva do agir indiferente, insensível e apático norteie o aqui-agora, sem que tenhamos nenhum “sentimento comum de pertença” e

de proximidade. Quando os lugares não são as pessoas, não há onde celebrarmos o estar-junto, restando-nos a errância de viver exilados no nosso próprio continente, “mongolicamente” apátridas.

Começamos com Walter Benjamin, terminaremos com ele também:

“A idéia de eternidade sempre teve na morte sua fonte mais rica. Se essa idéia está se atrofiando, temos que concluir que o rosto da morte deve ter assumido outro aspecto”.
(30)

Mongólia articula diversas mortes – violentas e simbólicas – ambas reais. E continua seu trabalho – “eternamente”, do jeito com que é contada – aconselhando-nos, na terminologia heideggeriana, a curar-nos, a ter cuidado com o progresso tecnológico e científico que apenas nos torna mais tragicamente sós e infelizes, sugerindo-nos rever e reverter o processo de nossa própria robotização.

Depois da evolução da teoria dos gêneros e da certeza de que não há mais gênero puro a partir do século XX, temos consciência de que não mais necessitamos de versos alexandrinos para configurar uma obra como épica. A prosa poética também pode ser épica, como nos lembra Yves Stalone, em seu livro “Gêneros Literários”. Portanto, ler Mongólia como um épico é acrescentar-lhe dimensões, leituras, interpretações, e, principalmente avivar-lhe a poesia.

Por todos esses motivos entre outros que extrapolam o limite da presente análise, temos Mongólia como um imponente épico pós-moderno, cujos aconselhamentos continuam ecoando muito depois de termos acabado de lê-lo, posto que, para nós, é obra que “ *nunca termina de dizer aquilo que tinha para dizer* ” (31) .

Notas bibliográficas

(1) BENJAMIN, Walter. O narrador – Considerações sobre a obra de Nilolai Leskov. In: Magia e técnica, arte e política. Tradução: ROUANET, Sérgio Paulo. 7ª ed. São Paulo: Brasiliense, vol. 1, 1984.

(2) Idem.: 197.

(3) Ibidem:125-126.

(4) SILVA, Vitor Manuel de Aguiar e. Teoria da Literatura, 8ª ed.. Coimbra: Livraria Almedina, 1999:392

(5) MAFFESOLI, Michel. A parte do diabo – resumo da subversão pós-moderna. São Paulo: Record, 2004:31-35-37-51-67-183

(6) _____. O instante eterno – o retorno do trágico nas sociedades pós-modernas. São Paulo:Zouk, 2003:28.

(7) BENJAMIN, Walter. O narrador – Considerações sobre a obra de Nilolai Leskov. In: Magia e técnica, arte e política. Tradução: ROUANET, Sérgio Paulo. 7ª ed. São Paulo: Brasiliense, vol. 1, 1984:201.

(8) ARISTÓTELES. A Arte Retórica e a Arte Poética. TELLES JÚNIOR, Goffredo, estudo introdutório e notas. Tradução: CARVALHO, Antônio Pinto de Carvalho. Rio de Janeiro: Ediouro, 15ª ed., s/ data: 246. (9) STAIGER, Emil. Conceitos fundamentais da Poética. Tradução: GALEÃO, Celeste Aída. Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro, 1969: 15. (10) BORNHEIM, Gerd. Brecht - A Estética do Teatro. São Paulo: Edições Graal, 1992. 282.

(11) Idem: 283. (12) STAIGER, Emil. Conceitos fundamentais da Poética. Tradução: GALEÃO, Celeste Aída. Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro, 1969: 17.

(13) BORNHEIM, Gerd. O sentido do trágico. São Paulo: Perspectiva, 1975:79. (14) Idem: 79.

(15) MAFFESOLI, Michel. O instante eterno – retorno do trágico nas sociedades pós-modernas. Tradução: DIAS, Rogério de Almeida Alexandre. São Paulo: Zouk, 2003:45.

(16) MORAES, Marcos Antônio. Correspondência Mário de Andrade & Manuel Bandeira. 2ª ed. São Paulo: USP – Universidade de São Paulo, 2001:20.

(17) Idem: 20; (18) Ibidem: 20

(19) MORAES, Marcos Antônio. Correspondência Mário de Andrade & Manuel Bandeira. 2ª ed. São Paulo: USP – Universidade de São Paulo, 2001:20.

(20) CARVALHO, Bernardo. Mongólia. São Paulo: Companhia das Letras, 2003: 115.

(21) Id.:138.

(22) HEIDEGGER, Martin. A caminho da linguagem. Tradução: SCHUBACK, Márcia Sá Cavalcante. 2ª ed. Petrópolis: Vozes, 2004:170.

(23) ARNT, Hérís. Do jornal impresso ao digital: novas funções comunicacionais.

Revista Brasileira de Estudos de Jornalismo. [online] Disponível na Internet via URL: <http://www.estudosdejornalismo.ufsc.br/artigo5.htm> . Arquivo capturado em 16.06.2005.

(24) CAMARGO, Azael R; FIRMINO, Rodrigo J.; MARQUES, Sandra L. de Oliveira. Novas tecnologias: impactos na forma urbana. [online] Disponível na Internet via URL:

<http://www.eesc.usp.br/sap/grupos/e-urb/producao/rodrigo/nutau1998.pdf> . Arquivo capturado em 16.06.2005.

(25) CARVALHO, Bernardo. Mongólia. São Paulo: Companhia das Letras, 2003: 119 .

(26) MAFESSOLI, Michel. O instante eterno – retorno do trágico nas sociedades pós-modernas. Tradução: DIAS, Rogério de Almeida Alexandre. São Paulo: Zouk, 2003:41.

(27) Id.:45.

(28) BENJAMIN, Walter. O narrador – Considerações sobre a obra de Nilolai Leskov. In: Magia e técnica, arte e política. Tradução: ROUANET, Sérgio Paulo. 7ª ed. São Paulo: Brasiliense, vol. 1, 1994:204.

(29) HEIDEGGER, Martin. A caminho da linguagem. Tradução: SCHUBACK, Márcia Sá Cavalcante. 2ª ed. Petrópolis: Vozes, 2004:148.

(30) CARVALHO, Bernardo. Mongólia. São Paulo: Companhia das Letras, 2003:138-139. (31) BENJAMIN, Walter. O narrador – Considerações sobre a obra de Nilolai Leskov. In: Magia e técnica, arte e política. Tradução: ROUANET, Sérgio Paulo. 7ª ed. São Paulo: Brasiliense, vol. 1, 1994:207.

(32) CALVINO, Ítalo. Por que ler os clássicos. Tradução: MOULIN, Nilson. 9ª reimpressão. São Paulo: Companhia das Letras, 2002:11.

Fontes secundárias:

LIPOVETSKY, Gilles, CHARLES, Sebastian. Os tempos hipermodernos. 1ª reimpressão. São Paulo: Barcarolla, 2004

MAFFESOLI, MICHEL. Notas sobre a pós-modernidade: o lugar faz o elo. Rio de Janeiro: Atlântica editora, 2004.

ROUBINE, Jean-Jacques. A linguagem da encenação teatral. Trad. e apresentação de Yan Michalski. Rio de Janeiro: Jorge Zahar editor, 1998. SAMUEL, ROGEL. Novo Manual de Teoria Literária. Petrópolis: Ed. Vozes, 2002. STALLONI, Yves. Os gêneros Literários. Trad. e notas: NASCIMENTO, Flávia. 2ª ed. Rio de Janeiro: Difel, 2003.