



**Universidade do Estado do Rio de Janeiro**

Centro de Educação e Humanidades

Instituto de Letras

Ana Amélia Gonçalves da Costa

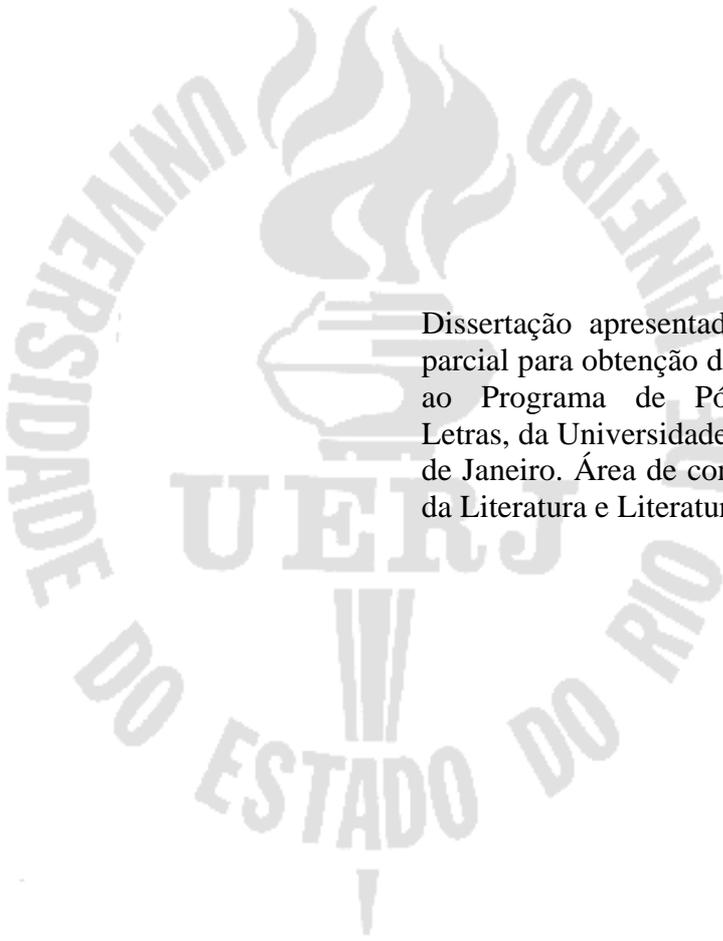
**Novos territórios da escritura:  
reflexões sobre exotismo e identidade em Amélie Nothomb e Adriana  
Lisboa**

Rio de Janeiro

2011

Ana Amélia Gonçalves da Costa

**Novos territórios da escritura:  
reflexões sobre exotismo e identidade em Amélie Nothomb e Adriana Lisboa**



Dissertação apresentada, como requisito parcial para obtenção do título de Mestre, ao Programa de Pós-Graduação em Letras, da Universidade do Estado do Rio de Janeiro. Área de concentração: Teoria da Literatura e Literatura Comparada.

Orientador: Prof. Dr. Geraldo Pontes Júnior

Rio de Janeiro

2011

CATALOGAÇÃO NA FONTE  
UERJ/REDE SIRIUS/CEHB

C837	<p>Costa, Ana Amélia Gonçalves da Novos territórios da escritura: reflexões sobre exotismo e identidade em Amèlie Nothomb e Adriana Lisboa / Ana Amélia Gonçalves da Costa. - 2011. 131f.</p> <p>Orientador: Geraldo Pontes Júnior. Dissertação (mestrado) – Universidade do Estado do Rio de Janeiro, Instituto de Letras.</p> <p>1. Literatura comparada – Brasileira e belga - Teses. 2. Literatura comparada – Belga e brasileira- Teses. 3. Lisboa, Adriana, 1970. Rakushisha - Teses. 4. Nothomb, Amèlie, 1967 -.Ni d'Ève ni d'Adam - Teses. 5. Exotismo na literatura – Teses. 6. Japão – Teses. 7. Autobiografia – Teses.. 8. Identidade – Teses. 9. Haicai – Teses. I. Pontes Júnior, Geraldo R (Geraldo Ramos), 1964.. II. Universidade do Estado do Rio de Janeiro. Instituto de Letras. III. Título.</p> <p>CDU: 82.091</p>
------	---

Autorizo, apenas para fins acadêmicos e científicos, a reprodução total ou parcial desta dissertação, desde que citada a fonte

---

Assinatura

---

Data

Ana Amélia Gonçalves da Costa

**Novos territórios da escritura:  
reflexões sobre exotismo e identidade em Amélie Nothomb e Adriana Lisboa**

Dissertação apresentada, como requisito parcial para obtenção do título de Mestre, ao Programa de Pós-Graduação em Letras, da Universidade do Estado do Rio de Janeiro. Área de concentração: Teoria da Literatura e Literatura Comparada.

Aprovado em 29 de março de 2011

Banca examinadora:

---

Prof. Dr. Geraldo Pontes Júnior (Orientador)  
Instituto de Letras da UERJ

---

Prof<sup>a</sup>. Dra. Claudia Maria Pereira Almeida  
Instituto de Letras da UERJ

---

Prof<sup>a</sup>. Dra. Celina Maria Moreira de Mello  
Faculdade de Letras da UFRJ

Rio de Janeiro

2011

## DEDICATÓRIA

Para minha mãe, Neyde, que sempre traduziu amor em confiança.

Para minha tia Elvira, que me ensinou as letras.

Para Marianne, que traçou o caminho.

## AGRADECIMENTOS

A Geraldo Pontes Júnior, mestre, orientador e amigo, por tornar tudo possível.

À Gina Louise Pinheiro Jorge, pela presença de luz.

À Claudia Almeida, Victor Hugo Adler, Ana Claudia Viegas e Maria Antonieta Jordão, pelo interesse, incentivo e dicas preciosas.

Aos professores e alunos da UERJ, pela sabedoria do compartilhamento.

À Adriana Lunardi, por caminhar a meu lado.

À Beth Muniz, Rosa Martire, Célio Rentroia e Ângela Maciel, pela compreensão silenciosa.

E especialmente a meu irmão, Paulo, pela torcida barulhenta.

Esta dissertação contou com o apoio da  
Fundação Carlos Chagas Filho de Amparo à Pesquisa do Estado do Rio de Janeiro (FAPERJ),  
através da Bolsa de Mestrado concedida pela instituição.

Todas as minhas dúvidas se dissiparam. Sou e permanecerei selvagem.  
Paul Gauguin, *Antes e depois*

- Asseguro-te, Sancho – tornou Dom Quixote -, que deve de ser algum sábio nigromante o autor da nossa história, que a esses tais nada se lhes encobre do que querem escrever.  
Miguel de Cervantes, *Dom Quixote*

## RESUMO

COSTA, Ana Amélia Gonçalves da. *Novos territórios da escritura: reflexões sobre exotismo e identidade em Amélie Nothomb e Adriana Lisboa*. 2011.131f Dissertação (Mestrado em Teoria da Literatura e Literatura Comparada) - Instituto de Letras, Universidade do Estado do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2011.

O exotismo, em sua projeção literária, é um conceito relacionado ao imperialismo e ao relato da aventura. Cabe, assim, questionar o emprego de semelhante conceito na produção literária contemporânea, inserida em um mundo mapeado, cosmopolita e de fronteiras fluidas. No esteio da reflexão sobre o exotismo literário no século XXI, os conceitos de alteridade e de identidade ganham peso, expondo um sujeito multifacetado e descentrado, que se equilibra na corda bamba entre realidade e ficção. Está preparado, assim, o terreno para a transgressão de gêneros canônicos, como a autobiografia, gerando novas perspectivas de abordagem do posicionamento do autor no campo literário e ampliando conceitos como os de autoficção e de espaço biográfico. No mesmo movimento, o fenômeno da desterritorialização conduz autores e leitores a novos espaços, nem sempre físicos, mas talvez propícios a inéditas viagens pelo caminho da arte.

Palavras-chave: Exotismo. Alteridade. Japão. Autobiografia. Autoficção. Performance. Haicai. Desterritorialização.

## RÉSUMÉ

L'exotisme, dans sa projection littéraire, est un concept lié à l'impérialisme et au récit d'aventures. Il est donc en cause l'utilisation d'un tel concept dans la production littéraire contemporaine, dans un monde cartographié, cosmopolite et de frontières fluides. Dans la foulée de la réflexion sur l'exotisme littéraire dans le XXIème siècle, les notions d'altérité et d'identité se font remarquer, exposant un sujet décentré et à multiples facettes, un sujet qui marche sur la corde raide entre la réalité et la fiction. Le terrain est ainsi prêt pour la transgression des genres canoniques comme l'autobiographie, en générant de nouvelles perspectives sur la position de l'auteur dans le champ littéraire et en élargissant des concepts tels que l'autofiction et l'espace biographique. Dans le même mouvement, le phénomène de la déterritorialisation amène les auteurs et les lecteurs à de nouveaux endroits, pas toujours physiques, mais peut-être favorables à des voyages sans précédent sur le chemin de l'art.

Mots-clés: Exotisme. Altérité. Japon. Autobiographie. Autofiction. Performance. Haïku. Déterritorialisation.

## SUMÁRIO

	<b>INTRODUÇÃO</b> .....	11
1	<b>ESCRITA E PERMANÊNCIA DO EXOTISMO</b> .....	17
1.1	<b>Sabor (do) desconhecido</b> .....	19
1.2	<b>Nações e ‘Japões’</b> .....	22
1.2.1	<u>Do ‘plat pays’ de Nothomb ao Brasil plural de Lisboa</u> .....	24
1.2.2	<u>Amélie sobe o Monte Fuji e Haruki caminha por Fukagawa</u> .....	29
1.2.3	<u>A pátria-língua</u> .....	35
1.3	<b>Primitivismo e inversão temporal</b> .....	38
2	<b>OLHARES EM DESLOCAMENTO</b> .....	45
2.1	<b>Certo exotismo em declínio</b> .....	46
2.2	<b>O exótico no espaço mundial de consumo</b> .....	49
2.3	<b>Exotismo nostálgico do mundo-refúgio</b> .....	51
2.4	<b>O outro como ideal</b> .....	55
2.5	<b>Fim do exotismo?</b> .....	59
3	<b>AUTOESCRITURAS E ALTERESCRITURAS</b> .....	67
3.1	<b>A identidade como ficção</b> .....	68
3.2	<b>Amélie Nothomb: (re)construção pública de uma ‘escritora-star’</b> .....	70
3.2.1	<u>Amélie Nothomb: a ‘gueixa ocidental’ da Academia</u> .....	71
3.2.2	<u>A vida nas páginas da ficção</u> .....	72
3.2.3	<u>A ficção nas páginas da vida</u> .....	73
3.3	<b>Invenção de si e autoficção</b> .....	75
3.4	<b>Invenção de si e espaço biográfico</b> .....	78
3.5	<b>Performance midiática e linguagem performativa</b> .....	81
3.5.1	<u>Bio/grafia e performance</u> .....	82
3.5.2	<u>Espaço biográfico e estratégias de autorrepresentação</u> .....	83
3.5.3	<u>Relação performativa da linguagem</u> .....	85
3.6	<b>Campo literário e construção do <i>ethos</i> do a(u)tor</b> .....	89
3.6.1	<u>A língua francesa enquanto capital literário</u> .....	90
3.6.2	<u><i>Ethos</i> e consagração</u> .....	93
3.7	<b>Atividade ficcional em presença</b> .....	96

4	<b>O ESCRITOR, ESSE VIAJANTE</b> .....	99
4.1	<b>A retórica da caminhada</b> .....	100
4.2	<b>Idas e vindas da viagem-escritura</b> .....	103
4.3	<b>Permanência e transformação pelos signos da arte</b> .....	108
4.3.1	<u>Haikai e exotismo: a busca pelo sentido</u> .....	108
4.3.2	<u>O haikai e seus signos</u> .....	110
4.3.3	<u>A questão do tempo nos caminhos da arte</u> .....	113
4.3.4	<u>Pensamento em imagens da “pintura em movimento”</u> .....	115
4.3.5	<u>No espelho, o reflexo impossível</u> .....	117
4.4	<b>Desterritorialização e autorreflexividade</b> .....	120
	<b>CONCLUSÃO</b> .....	124
	<b>REFERÊNCIAS</b> .....	128

## INTRODUÇÃO

*Salvo os viajantes,  
Ninguém passa no caminho  
Na manhã de neve.  
Kyorai (1651-1704)*

No livro *La Littérature comparée* (1989), Yves Chevrel, professor da Universidade Paris-Sorbonne (Paris IV), define:

A literatura comparada é uma forma de proceder, uma colocação à prova de hipóteses, um modo de interrogação de textos [com] esta questão fundamental que talvez distinga a literatura comparada das outras disciplinas: o que se passa quando uma consciência humana integrada a uma cultura, em sua cultura é confrontada a uma obra que expressa e toma partido de outra cultura?<sup>1</sup> (CHEVREL, 1989, p. 8, tradução nossa)

Caminhando no mesmo sentido, embora problematizando a questão ao já introduzir em seu argumento a interpenetração entre estudos culturais e estudos literários, a professora Eurídice Figueiredo, na recente obra *Representações de etnicidade: perspectivas interamericanas de literatura e cultura* (2010), sublinha: “Cada um fala a partir de seu lugar de enunciação, seu olhar crítico é determinado pela visão de mundo de sua cultura” (p. 154). Contextualizando, a professora da UFF responde ao autoquestionamento:

Ao estudar as representações dos mestiços na literatura, percebi como minha percepção da etnicidade se distinguia da dos textos críticos canônicos produzidos na América do Norte. Como ousar discordar de atitudes tão politicamente corretas e tão estabelecidas quando eu estava escrevendo de fora? (p. 154)

Unindo as duas definições acima reproduzidas, adquirimos a passagem de “ida” da viagem teórico-literária empreendida nas páginas desta dissertação. Viagem, aliás, que é metáfora, mas é também campo lexical e eixo, cumprindo o papel de elemento condutor na travessia em que a comparação metafórica alarga seus limites e deixa de ser simples figura de estilo para tornar-se figura de pensamento. É este, antes de tudo, o nosso desafio: posicionar os textos em um plano de referência, revelando seus pontos de contato.

O que comparamos, então? Inicialmente, duas obras literárias de autoras *a priori* bem distintas: *Ni d'Ève ni d'Adam*, da escritora belga Amélie Nothomb, e *Rakushisha*, da escritora

---

<sup>1</sup> O texto em língua estrangeira é: “La littérature comparée est une façon de procéder, une mise à l'épreuve d'hypothèses, un mode d'interrogation des textes [avec] cette question fondamentale qui distingue sans doute la littérature comparée des autres disciplines : que se passe-t-il quand une conscience humaine intégrée dans une culture, dans sa culture est confrontée à une oeuvre expression et partie prenante d'une autre culture?”

brasileira Adriana Lisboa. Em comum, o ano de publicação dos romances, 2007, e o país que serve de cenário às tramas, o Japão.

Amélie Nothomb iniciou sua carreira literária em 1992, com o livro *Hygiène de l'assassin* (*Higiene do assassino*, Ed. Presença). Desde então, ela publica, religiosamente, um livro por ano. *Ni d'Ève ni d'Adam* é o 16º romance desta escritora belga de língua francesa que, em função da carreira diplomática paterna, nasceu em Kobe, no Japão. O romance analisado na presente dissertação, com diversas coincidências autobiográficas, narra a relação amorosa entre a personagem Amélie, jovem belga que vai morar no Japão, onde dá aulas de francês, e Rinri, seu primeiro aluno.

A carioca Adriana Lisboa começou sua carreira em 1999, com a publicação do romance *Os fios da memória. Rakushisha*, seu quarto romance, foi escrito durante o curso de doutorado em Literatura Comparada, na Universidade do Estado do Rio de Janeiro (UERJ), e relata a viagem de dois brasileiros – Celina e Haruki – ao Japão. A viagem ao Japão é também a viagem ao encontro do texto do poeta do século XVII Matsuo Bashô, cujos fragmentos de diário e haicais permeiam a estrutura narrativa do romance.

O Japão é, assim, o ponto focal entre as obras de Nothomb e Lisboa. Entretanto, como primeiro questionamento imposto, surge a análise sobre o país descrito pelas autoras, através do olhar de seus personagens: estamos falando de um mesmo Japão? Se retomarmos a sentença de Eurídice Figueiredo, a resposta imediata seria “não”, afinal entre os lugares de enunciação de Nothomb e de Lisboa há, ao menos, um oceano de separação. Há, ao menos, uma história que separa colonizadores e colonizados.<sup>2</sup>

Não podemos, entretanto, ser tão simplistas. É verdade que por vezes não estamos diante de um mesmo Japão. Por vezes. É verdade também que não estamos diante de uma mesma situação histórico-ideológica. Situação, no entanto, que está distante de ser típica, já que do outro lado da moeda está uma Bélgica fragmentada e um Brasil assimilador. Ambas as escritoras são, porém, se pensadas a partir de uma geografia cartesiana, ocidentais. E o Japão é oriente, está “do outro lado do planeta”. É exótico?

No capítulo I, para abordar a configuração do exótico na literatura produzida em um mundo mapeado, partimos dos conceitos elaborados pelo poeta francês Victor Segalen no início do século XX. Neste momento, em que a Europa possui colônias nos quatro cantos do planeta, literatura exótica e literatura colonial se confundem. Por tentar retirar os clichês do termo exotismo e por interpretar a alteridade no processo da experiência exótica enquanto

---

<sup>2</sup> Mesmo a desterritorialização das autoras – Adriana Lisboa mora nos Estados Unidos e Amélie Nothomb mora em Paris – não modifica esse quadro.

“percepção aguda e imediata de uma incompreensão eterna” (SEGALEN, 1986, p. 44), Victor Segalen torna-se um precursor, sendo citado por vários teóricos que lhe sucederão.

Especialista em literatura pós-colonial e em exotismo literário, Jean-Marc Moura, no livro que pode ser considerado a “bíblia” do assunto – *La littérature des lointains. Histoire de l'exotisme européen au XXe siècle* (1998) – define o exotismo como “um chamado à palavra e à cultura do outro”. Assim, um dos caminhos para estudar as dicotomias “eu” / “outro”, “nativo” / “estrangeiro” é a figuração da identidade nacional. Para compreender a ideia de nação, buscamos a leitura de Benedict Anderson sobre o assunto. Em *Comunidades imaginadas: reflexões sobre a origem e difusão do nacionalismo* (2008), Anderson qualifica a nação como espaço política e geograficamente imaginado, conceito que empregamos para interpretar o Japão representado nas obras das duas escritoras, o Brasil contemplado por Adriana Lisboa e a Bélgica mostrada por Amélie Nothomb.

Através desta análise, nos aproximamos da abordagem do exótico nos romances em questão. Para a personagem Amélie, de *Ni d'Ève ni d'Adam*, a viagem ao Japão tem por pano de fundo a memória afetiva, sendo a identidade japonesa objeto de profundo desejo e exacerbada admiração. Assim descrito, o Japão das páginas de *Ni d'Ève ni d'Adam* encaixa-se no conceito forjado por Moura de “exotismo do mito e da memória pessoal” (MOURA, 1998, p. 415-416), uma das tendências contemporâneas do que ele classifica como “exotismo subjetivo”. O “outro” e a exterioridade são idealizados, e o “distante se torna apenas o lugar de uma exploração inocente da sombra interior” (p. 415-416).

Em rumo diverso, a viagem de Haruki e de Celina – protagonistas de *Rakushisha* – ao Japão não constitui uma aventura da memória, porém a construção de uma memória. Para tanto, essa viagem tem por sombra uma outra, a do poeta Matsuo Bashô à Cabana dos Caquis Caídos (*Rakushisha*), no século XVII. O Japão mitificado de Amélie Nothomb torna-se, em *Rakushisha*, objeto de uma experiência estética, na qual a inversão efetuada não é mais de cunho identitário e sim, temporal.

O capítulo II amplia, então, a busca de compreensão do lugar do exotismo literário em crise após o movimento resumido por Jean-Marc Moura como “derrota do espaço” e “desaparecimento da geografia”. A partir da interação entre exotismo, identidade e espaço, recorreremos a teóricos da contemporaneidade, como Stuart Hall e Marc Augé, para delimitar noções como mundialização e homogeneização cultural, no caminho da definição da alteridade. Para tanto, nos servimos da dicotomia Ocidente x Oriente, buscando, justamente, revelar o paradoxal espaço ocupado pelo Japão no momento intitulado por Marc Augé como supermodernidade.

Pelo olhar da antropologia, nos deparamos com deslocamentos conceituais que mostram novas interpretações da alteridade e, conseqüentemente, do exotismo. Assim sendo, se Jean-Marc Moura prefere desnudar tendências e outras configurações para o exotismo literário, o antropólogo francês Albin Bensa vaticina o fim do exotismo, em livro homônimo lançado em 2006. Obviamente, o exotismo ao qual se refere Bensa é aquele que se aproxima da visão estereotipada pré-Segalen, cujos ecos não pararam de ressoar. Em sua argumentação, Bensa defende a recuperação da antropologia enquanto disciplina histórica e contextualizada, escapando de uma tendência a generalizações que acaba aproximando o etnólogo do viajante exótico. O teórico, ao defender o fim do exotismo, critica, com veemência, a atemporalidade e descontextualização das análises antropológicas presenteístas que, ao desconsiderarem um universo em constante mutação, alimentam as caricaturas exóticas.

No esteio das argumentações teóricas, compreendemos que os paradoxos que revestem a configuração do exotismo contemporâneo são coerentes com a crise vigente das representações do espaço-tempo e da identidade. Crise de identidade que é crise do sujeito, expressa literariamente através de uma escrita ora fragmentada ora espelho de fragmentações. Esse é o tema dos dois capítulos seguintes, consagrados à autoescritura / alterescritura e ao processo de aprendizagem autoral ofertado pela experiência literária.

Ao abordar o exotismo nostálgico, Jean-Marc Moura relaciona a subjetividade a uma tendência autobiográfica dos romances contemporâneos. O capítulo III é, assim, dedicado à análise do romance *Ni d'Ève ni d'Adam*, obra em primeira pessoa publicada por Amélie Nothomb em 2007. O caráter autobiográfico do citado romance é afirmado pela autora em diversas entrevistas. Além disso, muitos dados que integram a obra são verificáveis e encontram ancoragem factual na biografia da escritora.

Com base nas evidências acima mencionadas, os temas da autobiografia e da autoficção ganham peso na abordagem do relato nothombiano. Para discutir as duas vertentes, recorreremos às leituras da professora argentina Leonor Arfuch sobre a autobiografia, tal como exposta na obra *O espaço biográfico: dilemas da subjetividade contemporânea* (2010) e do teórico francês Vincent Colonna sobre a autoficção, empregando como obra-guia o livro *Autofiction e autres mythomanies littéraires* (2004). A escolha dos dois teóricos, cujas análises em muitos pontos são postas em paralelo, é especialmente válida uma vez que ambos avançam na discussão dos temas propostos. Arfuch, por exemplo, através de sua concepção de espaço biográfico. Colonna, por sua vez, através da submissão do termo “auto” ao termo “ficção”, em sua busca da redefinição do conceito.

Vincent Colonna e Leonor Arfuch deslocam a discussão em torno da escrita de si para uma experiência de fragmentação identitária tanto de autores quanto de leitores que, envolvidos em uma diversidade expressiva em que as linhas de fronteira se tornam flexíveis, não podem (ou não devem) se tornar reféns de uma crítica literária restritiva, no entender de Colonna, ou de uma teoria literária sumária, no entender de Arfuch. Fazendo eco aos pensamentos do francês e da argentina, propomos o exemplo da escritora belga Amélie Nothomb, enquanto performance midiática e construção autoral pública, como ilustrativo do que, em complementaridade, Colonna intitula de autoficção e Arfuch intitula de espaço biográfico.

Narcisista, egocêntrica, grafômana, excêntrica, polêmica... Esses são alguns dos adjetivos já empregados por jornalistas e críticos literários franceses para qualificar Amélie Nothomb, a quem intitulam “escritora-star”. É assim, revestida de paradoxos e andando na corda-bamba dos mal-entendidos, que a escritora belga Amélie Nothomb constrói uma personagem midiática, cuja performance inclui uma leitura refletida em sua obra. Na “linha de fronteira” entre ficção e realidade – supondo que os dois termos possam se opor –, Amélie Nothomb garante que seu *ethos* pré-discursivo seja reforçado por seu discurso, possibilidade analisada pelo linguista francês Dominique Maingueneau.

Em *O contexto da obra literária: enunciação, escritor, sociedade* (1995), Dominique Maingueneau define o que intitula de bio/grafia e sustenta que a obra só pode surgir se, “de uma maneira ou de outra, encontrar sua efetuação numa existência” (p. 54). É nesse ponto que incluímos, para o exemplo de Nothomb, a noção de performance – tal como pensada pela professora argentina Diana Klinger – como elemento definidor do posicionamento da escritora belga no campo literário.

Ao mencionarmos o campo literário, sob a batuta de Pierre Bourdieu, concluímos que a “escolha” de Amélie, relatada nas páginas de *Ni d’Ève ni d’Adam*, em trocar o Japão, sua “pátria ideal”, pela Bélgica, sua “pátria imposta”, passa a ter significado enquanto movimento de inserção no campo literário. A decisão, entretanto, ultrapassa os limites espaciais e alcança a dimensão linguística uma vez que, em nossa interpretação, a partida do Japão não conduzirá a escritora Amélie Nothomb à Bélgica e sim à França. É no campo literário das letras francesas que a escritora se posicionará e consolidará tal posição.

Se a viagem de Amélie Nothomb, narrada em *Ni d’Ève ni d’Adam*, é em direção ao campo literário, a viagem de Adriana Lisboa, lida em *Rakushisha*, é a da apropriação do cânone literário, através da qual a autora exercita seu ofício. Estamos falando da inserção, na estrutura narrativa de *Rakushisha*, de fragmentos do *Diário de Saga* e de haicais escritos pelo

poeta japonês Matsuo Bashô no século XVII. O diário de Bashô encontra reflexo no diário escrito pela protagonista Celina, da mesma forma que a viagem do poeta deixa os rastros que serão seguidos pelos protagonistas do romance de Adriana Lisboa.

Assim sendo, e conforme retratado no capítulo IV, a estrutura em camadas da obra da brasileira nos permite embarcar em uma viagem ficcional que abrange múltiplas perspectivas, que vão da impossibilidade especular dos haicais – e toda a manutenção do exotismo que semelhante impossibilidade permite – até a aprendizagem bidimensional de personagem e autora. Para efetuar semelhante costura textual, nos valem das análises (e não-análises) sobre os haicais esboçadas por Haroldo de Campos e por Roland Barthes. Paralelamente, vieram de Gilles Deleuze, em seu *Proust e os signos* (1987), os elementos que nos permitiram relacionar a busca da arte como movimento de aprendizagem e de percepção da cultura do outro.

Por outro lado, compreendendo a literatura enquanto espelho e representação de fenômenos culturais, a pertinente questão da desterritorialização encontra espaço de discussão no romance escrito por Adriana Lisboa. Em seu já citado *Representações de etnicidade: perspectivas interamericanas de literatura e cultura* (2010), a professora Eurídice Figueiredo aborda a temática como tendência da escritura nacional contemporânea:

A desterritorialização, entendida no sentido antropológico de desvinculação de local e cultura, corresponde à movência de pessoas e coisas de um local para outro, o que implica que certos aspectos culturais tendem a transcender fronteiras especificamente territoriais pela reinserção de traços culturais em outros locais, no duplo movimento de desterritorialização e de reterritorialização. A desterritorialização, que caracteriza as narrativas passadas no exterior, é talvez sintoma de uma mudança de paradigma na literatura brasileira. (FIGUEIREDO, 2010, p. 263)

Mudança de paradigma que, se considerarmos o outro romance analisado no corpus da dissertação pode ser estendida a literaturas de outra nacionalidade. Isso porque, como completa Eurídice Figueiredo, “o nacional perde a relevância num mundo cada vez mais multicultural, transnacional e interligado” (p. 263). Mundo em que vive um sujeito movente, ambíguo, fragmentado, de identidade estilhaçada, cuja categorização não inclui simetria ou pêndulo em equilíbrio. Sujeito entre-fronteiras, em que o próprio retrato de “eu” é uma posição enunciativa dialógica, “em constante desdobramento em direção à outridade de si mesmo” (ARFUCH, 2010, p. 129). Sujeito estrangeiro, que faz da literatura uma nação, certamente imaginada.

## 1 ESCRITA E PERMANÊNCIA DO EXOTISMO

A questão que, em uma estrutura lógica primeira, fora prevista para encerrar a viagem teórica da presente dissertação, é justamente a que se impõe como ponto de partida: vivemos o fim do exotismo? E se o impulso reflexivo for uma sequência de sins: sim, a viagem-aventura acabou; sim, o planeta está mapeado; sim, vivemos a era da mundialização; sim, exotismo rima com colonial e com eurocentrismo; sim, o dualismo entre “eu” e o “outro” é apagado pelo cosmopolitismo – e se todos esses sins conduzirem ao inevitável “sim, o exotismo acabou”, outra questão se sobrepõe imediatamente: qual, então, a pertinência de estudar o exotismo literário na contemporaneidade?

A fim de que algumas reflexões possam ser propostas para desenvolver as questões mencionadas é preciso, em primeiro lugar, acompanhar a evolução conceitual do próprio lexema *exotismo*. A preocupação com a “má-reputação” do referido conceito não é absolutamente nova e é o ponto inicial de diversas reflexões teóricas sobre o assunto. Depois de Victor Segalen (1878-1919), teóricos como Tzvetan Todorov e Jean-Marc Moura percorreram a mesma trilha, ambos reconhecendo o esforço precursor do poeta francês em revigorar o exotismo literário, ideia então extremamente vinculada a uma concepção etnocêntrica.

Em 1904, quando Victor Segalen inicia o projeto de escrever um ensaio sobre o assunto<sup>3</sup>, “as potências europeias detêm nove décimos da África, três quartos da Polinésia e mais da metade da Ásia”<sup>4/5</sup> (MOURA, 1998, p. 67). A literatura europeia está, então, impregnada do tema do exotismo. Para citar apenas alguns autores: Pierre Loti, em língua francesa; Joseph Conrad e Rudyard Kipling, em língua inglesa. E é justamente neste contexto que Victor Segalen efetua uma “verdadeira reviravolta de sentido”<sup>6</sup> na palavra exotismo, criticando, em particular, a confusão entre literatura colonial e literatura exótica<sup>7</sup>.

O livro *Essai sur l'exotisme* (1986), escrito entre 1904 e 1918, é uma compilação de notas datadas sobre o tema, uma espécie de anteprojeto do autor. Formado em medicina e vinculado ao serviço de saúde da Marinha francesa, Segalen começa a viajar em 1903. Até o

<sup>3</sup> Referimos-nos ao livro *Essai sur l'exotisme*, como veremos posteriormente.

<sup>4</sup> No corpus da presente dissertação, as citações originalmente em francês serão livremente traduzidas por mim.

<sup>5</sup> “En 1904, les puissances européennes détiennent les neuf dixièmes de l’Afrique, les trois quarts de la Polynésie et plus de la moitié de l’Asie.”

<sup>6</sup> “Reprenant le terme d’exotisme, il a opéré un véritable détournement de sens et, s’il s’est servi du même mot, c’est pour décrire une tout autre problématique.” MANCERON, Gilles. “Segalen et l’exotisme”. In: SEGALLEN, Victor. *Essai sur l'exotisme*. Paris: LGF, Le Livre de Poche, 1986, p. 11.

<sup>7</sup> “[...] bien que le pire des sorts que ce livre ait à craindre soit d’être à jamais dépecé, confondu, peut-être même louangé de bonne foi sous la rubrique ‘coloniale’, et classé dans la littérature du même nom.” (SEGALLEN, 1986, p. 86-87).

ano seguinte, ele mora e atua no Taiti, onde entra em contato com a obra de Paul Gauguin<sup>8</sup>. Em 1908, ele parte para a China. Influenciado pelas estadas em países longínquos e tidos como exóticos, em maio de 1913, no texto intitulado “De l’Exotisme comme une esthétique du Divers”, Victor Segalen esclarece seu objetivo em relação ao termo exotismo:

Pois é isto que encerra, hoje, a palavra da qual ele [o livro] parte: Exotismo. Palavra comprometida e dilatada, mal utilizada, prestes a explodir, a estourar, a esvaziar-se de tudo. Eu teria sido hábil em evitar uma palavra tão perigosa, tão equivocada. Criar outra? [...] Preferi tentar a aventura e recuperar o que me pareceu positivo [...]; mas eu tentei, porém, inicialmente passando pente fino, e de forma bastante severa, devolver-lhe, com seu antigo valor, toda a primazia de seu sabor. Assim rejuvenescida, ousou crer que terá o vigor sedutor de um neologismo [...]. *Exotismo*: [...] o sentimento que tenho do Diverso; e, pela estética, o exercício deste mesmo sentimento [...].<sup>9</sup> (p. 87)

Este exotismo associado ao clichê do “camelo e do coqueiro”<sup>10</sup> - rejeitado por Segalen em plena “Era do Império”<sup>11</sup> - é o que pode ser definido como “uma técnica de colonização através da literatura”, conforme análise de Jean-Louis Joubert, professor da Universidade Paris 13, especializado em literaturas do Oceano Índico, em artigo apresentado em um colóquio sobre o tema realizado em Saint-Denis de la Réunion, em 1988<sup>12</sup>. Este exotismo que, ao curso do tempo, “muda de sentido como de camisa”<sup>13</sup>, carrega a mesma problemática que leva Jean-Marc Moura a afirmar que “a narração exótica atual não se ‘purificou’ de todos os estereótipos que afetaram a visão do outro em uma ordem mundial voltada à partilha colonial”<sup>14</sup>.

<sup>8</sup> O pintor Paul Gauguin faleceu três meses antes da chegada de Segalen ao Taiti.

<sup>9</sup> “Car c’est bien tout cela que renferme aujourd’hui le mot dont il départ: Exotisme. Mot compromis et gonflé, abusé, prêt d’éclater, de crever, de se vider de tout. J’aurais été habile en évitant un mot si dangereux, si équivoque. En forger un autre ? [...] J’ai préféré tenter l’aventure, et garder ce qui m’a paru bon [...] ; mais j’ai tenté, en épouillant d’abord, et le plus rudement possible, de lui rendre, avec sa valeur ancienne, toute la primauté de sa saveur. Ainsi rajeuni, j’ose croire qu’il aura la verdure aguichante d’un néologisme [...]. *Exotisme* : [...] le sentiment que j’ai du Divers ; et par esthétique, l’exercice de ce même sentiment [...]”. Palavras destacadas pelo autor.

<sup>10</sup> Cf. *Essai sur l’exotisme*, p. 33.

<sup>11</sup> Cf. MOURA, Jean-Marc. *La Littérature des lointains. Histoire de l’exotisme européen au XXe siècle*. Paris: Honoré Champion, 1998, p. 67.

<sup>12</sup> Referimo-nos ao artigo intitulado “Poétique de l’exotisme: Saint-John Perse, Victor Segalen et Édouard Glissant”. In: BUISINE, Alain ; DODILLE Norbert (Orgs.). *L’Exotisme*, actes du colloque de Saint Denis de la Réunion. Paris : Didier Erudition, Cahiers CRLH-CIRAOI (Centre de Recherches Littéraires et Historiques et Cercle Interdisciplinaire de Recherche sur l’Afrique et l’Océan Indien), Université de la Réunion, 1988, p. 281-291.

<sup>13</sup> JOUBERT, 1988, p. 285.

<sup>14</sup> “Le récit exotique actuel ne s’est pas ‘purifié’ de tous les stéréotypes qui ont pu affecter la vision de l’autre dans un ordre mondial voué aux partages coloniaux.” (MOURA, 1998, p. 111). Palavra destacada pelo autor.

## 1.1 Sabor (do) desconhecido

É através das definições de exotismo encontradas principalmente nas obras de Victor Segalen, Tzvetan Todorov e Jean-Marc Moura que avançaremos na reflexão das questões propostas.

No capítulo dedicado ao exótico em seu livro *Nous et les autres* (1989), em que aborda o tema da alteridade desde a descoberta do Novo Mundo, durante o processo de colonização e ao curso do século XX, Tzvetan Todorov remonta o caminho trilhado por Segalen em sua busca de uma nova interpretação para o termo. Afastando o conceito de exotismo das “associações automáticas” e das reduções “a um tipo de país ou de cultura”<sup>15</sup>, Victor Segalen, lido por Todorov, “estende ao infinito o campo do exotismo” (TODOROV, 1989, p. 428). Exotismo que é, assim, “sinônimo de alteridade” (p. 429). Em seu *Essai sur l'exotisme*, citado anteriormente, o próprio Segalen explica:

Eles [os escritores do exotismo] disseram o que viram, o que sentiram diante das *coisas* e das pessoas inesperadas, através das quais buscavam o choque. Eles revelaram o que essas coisas e essas pessoas pensavam de si próprias e deles? Porque talvez exista, do viajante ao espetáculo, outro choque em resposta, no qual o que é visto tem vibração. <sup>16</sup> (SEGALLEN, 1986, p. 36)

No desenvolvimento dessa linha de reflexão, Segalen registrará, em nota datada de 11 de dezembro de 1908, a definição que se tornará “clássica” nas remissões a seu trabalho: “E rapidamente conseguir definir, expressar a sensação do Exotismo: que não é outra senão a noção do diferente; a percepção do Diverso; o conhecimento de que nem tudo vem de si mesmo; e o poder do exotismo, que é somente o poder de outro conceber”<sup>17</sup> (p. 41). A definição segaleniana é completada pela ideia da “percepção aguda e imediata de uma incompreensão eterna”<sup>18</sup> (p. 44).

Esta “incompreensão eterna” de que fala Segalen é a chave para a preservação da alteridade no processo da experiência exótica, levando à designação de *exote* como aquele que “sente todo o sabor da diversidade” (p. 49). Obviamente, o colonizador europeu contemporâneo de Segalen não é o personagem que se encaixaria em tal designação de *exote*.

<sup>15</sup> Palavra destacada pelo autor.

<sup>16</sup> “Ils ont dit ce qu'ils ont vu, ce qu'ils ont senti en présence des *choses* et des gens inattendus dont ils allaient chercher le choc. Ont-ils révélé ce que ces choses et ces gens pensaient en eux-mêmes et d'eux ? Car il y a peut-être, du voyageur au spectacle, un autre choc en retour dont vibre ce qu'il voit.” Palavra destacada pelo autor.

<sup>17</sup> “Et en arriver très vite à définir, à poser la sensation d'Exotisme : qui n'est autre que la notion du différent ; la perception du Divers ; la connaissance que quelque chose n'est pas soi-même ; et le pouvoir d'exotisme, qui n'est que le pouvoir de concevoir autre.”

<sup>18</sup> “L'exotisme n'est donc pas une adaptation; n'est donc pas la compréhension parfaite d'un hors soi-même qu'on étreindrait en soi, mais la perception aiguë et immédiate d'une incompréhensibilité éternelle.”

Como aborda Tzvetan Todorov em seu *Nous et les autres*, Segalen se empenha em conclamar seus leitores para um “ardoroso combate contra os inimigos do exotismo” (TODOROV, 1989, p. 440), reunidos em duas categorias: os que ignoram o outro e pensam exclusivamente em si próprios; e os que até percebem o outro, mas que, por julgarem-nos diferentes, desejam transformá-los “em nome de uma universalidade ilusória que é simplesmente a projeção de seus próprios costumes e hábitos” (p. 441). Em ambas as categorias se encontram os colonizadores, sejam eles comerciantes de escravos ou administradores coloniais.

Na mesma direção apontada pelas setas indicativas fixadas por Victor Segalen, Jean-Marc Moura, teórico comparatista especializado em pós-colonialismo, em *La Littérature des lointains. Histoire de l'exotisme européen au XXe siècle* (1998), vai definir o exotismo como “a totalidade da dívida contraída pela Europa literária em relação às outras culturas”<sup>19</sup> (p. 13). No livro em questão, em que traça um amplo panorama histórico sobre o tema e estabelece propostas conceituais a partir de um vasto material literário, Moura deixa claro que seu propósito é delimitar o exotismo ao “fenômeno que ocorre no nível das relações complexas entre a Europa e as outras culturas, com este considerável desvio criado pelos relacionamentos coloniais”<sup>20</sup> (MOURA, 1998, p. 37).

Reconhecendo nos escritos fragmentados de Segalen “a única teoria do exotismo digna de interesse” na virada entre os séculos XIX e XX, Moura sublinha, entretanto, o caráter complementar entre exotismo e individualismo presente nos escritos segalenianos, nos quais “a busca do outro vale como percurso rumo ao eu, rumo ao Centro onde tudo se ordena, abrindo as vias para a emergência de um ‘eu essencial’”<sup>21</sup> (p. 36).

Assim sendo, Jean-Marc Moura entende que uma concepção como a de Segalen, em sua subtilidade, “não poderia influenciar os escritores de seu tempo” (p. 36). Ao teorizar sobre o exotismo enquanto experiência literária e europeia, Moura enfatiza que para pensar o exotismo contemporâneo é preciso mudar de perspectiva, incluindo, em suas reflexões, aspectos culturais, históricos e imaginários, de forma que tal conceito seja abordado tanto como fato literário quanto como fato cultural.<sup>22</sup>

<sup>19</sup> “Il n'est plus alors question de privilégier arbitrairement une signification partielle du mot, mais bien de comprendre l'exotisme comme *la totalité de la dette contractée par l'Europe littéraire à l'égard des autres cultures.*”

<sup>20</sup> “Mais nous privilégions ici le phénomène qui se joue au niveau des relations complexes de l'Europe et des autres cultures, avec cette inflexion majeure qu'ont engendré les rapports coloniaux.”

<sup>21</sup> “La quête de l'autre vaut comme parcours vers soi, vers le Centre où tout s'ordonne, ouvrant la voie à l'émergence d'un ‘moi essentiel’”. Aspas do autor.

<sup>22</sup> Cf. MOURA, Jean-Marc. *La Littérature des lointains. Histoire de l'exotisme européen au XXe siècle*. Paris: Honoré Champion, 1998, p. 36 e 37.

Semelhante mudança de perspectiva é o que conduz o professor Jean-Louis Joubert, no artigo intitulado “Poétique de l’exotisme: Saint-John Perse, Victor Segalen et Édouard Glissant” (1998)<sup>23</sup>, a concluir que:

no caso dos três poetas [Saint-John Perse, Victor Segalen et Édouard Glissant] [...], a poesia é o lugar onde a alteridade, a estrangeiridade, a diferença, a relação se revelam [...]. O que legitima a poesia como expressão privilegiada da alteridade (digamos, com Segalen, do exotismo) é seu poder de impor-se em sua opacidade.<sup>24</sup> (Joubert, 1988, p. 290)

Mesmo que o objeto crítico de Jean-Louis Joubert seja exclusivamente a poesia, a inclusão de sua definição é válida no sentido da compreensão de opacidade enquanto impossibilidade referencial, de forma que “o exotismo bem assimilado se define como uma opacidade consentida” (p. 290), remetendo à “incompreensão eterna” de Segalen:

Como se fazer reconhecer pelo outro como seu outro? A resposta só pode estar na invenção de uma linguagem, de uma forma poética. É exatamente isso que Segalen roga ao exotismo: uma forma para se falar das coisas, para impor o ‘sabor objetivo’ do real, para oferecer ‘o poder de conceber outro’”. (p. 290-291)<sup>25</sup>

A conclusão de Joubert nos leva, assim, a responder a questão sobre a pertinência do estudo sobre o exotismo literário na contemporaneidade. Compreendendo, junto com Moura, o sentido de exotismo como “um chamado à palavra e à cultura do outro” (MOURA, 1989, p. 11), a produção de uma literatura que ofereça a *leitores-degustadores* um *sabor (do) desconhecido*, inscrevendo-se no espaço de preservação da “alteridade, da estrangeiridade, da diferença, da relação”, é, sem dúvida, digna de atenção particular. Especialmente se considerarmos, ainda seguindo os passos de Jean-Marc Moura, que “[...] atualmente conhecemos bem o exotismo dos séculos passados [...], enquanto o exotismo contemporâneo é pouco explorado em sua história, sua temática e seus mitos.”<sup>26</sup> (p. 11-12)

<sup>23</sup> Como citamos anteriormente, tal artigo foi apresentado no colóquio sobre o exotismo realizado em Saint-Denis de la Réunion em 1988.

<sup>24</sup> “Chez les trois poètes, Segalen, Saint-John Perse et Glissant, la poésie est le lieu où l’altérité, l’extranéité, la différence, la relation se révèlent [...]. Ce qui légitime la poésie comme expression privilégiée de l’altérité (disons, avec Segalen, de l’exotisme), c’est son pouvoir de s’imposer dans son opacité.”

<sup>25</sup> “Comment se faire reconnaître par l’autre comme son autre ? La réponse ne peut-être [sic] que dans l’invention d’un langage, d’une forme poétique. C’est ce que précisément Segalen demande à l’exotisme : une forme pour faire parler les choses, pour imposer la ‘saveur objective’ du réel, pour donner ‘le pouvoir de concevoir autre’”. Aspas do autor.

<sup>26</sup> “[...] nous connaissons bien à présent l’exotisme des siècles passés [...], alors que l’exotisme contemporain est peu exploré dans son histoire, sa thématique ou ses mythes.”

## 1.2 Nações e ‘Japões’

Na dicotomia espaço-tempo do conceito de exotismo, a ideia de nação é indissociável da dicotomia-base “eu” e “outro”. Em sua análise histórico-ideológica sobre o estatuto do estrangeiro, a psicanalista e crítica literária francesa de origem búlgara Julia Kristeva, no livro *Étrangers à nous-mêmes* (1988), adverte: “É, entretanto, sobre um fundo de consciência nacional e de patriotismo ou de nacionalismo que se destaca e se pode compreender a situação contemporânea dos estrangeiros”<sup>27</sup> (KRISTEVA, 1988, p. 255). Situação que será ampliada pela própria Kristeva, no último capítulo do livro anteriormente citado, com a redefinição de conceitos como nacionalidade e estrangeiridade, a partir do movimento migratório global, especialmente o ocorrido em solo francês. Assim, Kristeva se interroga: “A nacionalidade deve ser adquirida automaticamente ou, ao contrário, nós deveríamos escolhê-la por um ato responsável e deliberado?”<sup>28</sup> (p. 287). Questão, aliás, bastante pertinente para a análise sobre a identidade nacional da protagonista do romance *Ni d’Ève ni d’Adam*, como veremos a seguir.

Outra releitura do conceito de nação é feita por Benedict Anderson, no livro *Comunidades imaginadas: reflexões sobre a origem e difusão do nacionalismo* (2008). De acordo com o pensamento do cientista político inglês, especializado em cultura asiática, compreendemos por nação “[...] uma comunidade política imaginada – e imaginada como sendo intrinsecamente limitada e, ao mesmo tempo, soberana” (ANDERSON, 2008, p. 32). Na interpretação de Anderson, o adjetivo “imaginada” deve-se ao fato de que, mesmo que todos os membros de uma nação “tenham em mente a imagem viva da comunhão entre eles” (p. 32), não é possível que todos se conheçam ou se encontrem.

Assim sendo, nos interessaremos por três divisões geográfico-culturais cujo referente é a ideia andersoniana de nação: o Japão, tal como representado nas obras de Amélie Nothomb e Adriana Lisboa, o Brasil contemplado por Adriana Lisboa e a Bélgica mostrada por Amélie Nothomb. Apesar de aparentemente óbvias, essas divisões nada têm de simples ou simplistas. Neste ponto, é importante frisar que, ao considerarmos a configuração do elemento nacional nos livros de Nothomb e Lisboa, nosso objetivo é revelar o exotismo em sua expressão literária. Portanto, nenhuma generalização deve ser feita: Japão não é *um* Japão, Brasil não é *um* Brasil e Bélgica não é *uma* Bélgica. Em tal campo lexical, a única generalização que faremos será a dicotomia “ocidental” versus “oriental”, uma vez que a oposição é reincidente

<sup>27</sup> “C’est pourtant sur fond de conscience nationale et de patriotisme ou de nationalisme que se détache et peut se comprendre la situation contemporaine des étrangers.”

<sup>28</sup> “La nationalité doit-elle s’acquérir automatiquement ou, au contraire, devrait-on la choisir par un acte responsable et délibéré ?”

nas obras estudadas. Reservamos-nos, porém, a esclarecer o que pode ser compreendido como Oriente.

Inicialmente, é preciso considerar que a própria noção de *Oriente* é variável em suas concepções europeia e americana. Se para nós, americanos, Oriente remete imediatamente a países como Japão e China, em uma concepção mais europeia este limite abrange o que Moura classifica – historicamente – como oriente muçulmano e oriente bizantino.<sup>29</sup> Retirando, portanto, da ideia de Oriente tudo o que possa remeter ao que delimitamos como Oriente Médio, Índia ou Oceania, utilizaremos, no presente texto, a “concepção americana” de Oriente, que corresponde, em parte, ao que os europeus designam como Extremo Oriente.<sup>30</sup>

Tal “flutuação” conceitual do espaço geográfico-cultural do Oriente é, se considerarmos a proposição do teórico literário de origem palestina Edward Said (1935-2003), em *Orientalismo: o Oriente como invenção do Ocidente* (2007), absolutamente justificável, uma vez que “nem o termo ‘Oriente’ nem o conceito de ‘Ocidente’ têm estabilidade ontológica; ambos são constituídos de esforço humano – parte afirmação; parte identificação do Outro” (SAID, 2007, p. 13). Tido por Said como “praticamente uma invenção europeia” (p. 27), o Oriente teria, por contraste, ajudado a definir a Europa, e mesmo o Ocidente. No mesmo sentido, Jean-Marc Moura vai posicionar o Oriente como fonte primária do exotismo literário, uma vez que tal conceito parte da ilusão primeira de uma divisão entre “o Mediterrâneo de uma parte (Ocidente), o resto do mundo de outra parte (Oriente)” (MOURA, 1989, p. 43), divisão esta que, após a conquista romana, será reconfigurada em “terras habitadas” e o resto do universo (“bárbaros”): “Na origem das afirmações identitárias da cultura europeia, a história da literatura exótica se organiza a partir destes espaços fabulosos”<sup>31</sup> (p. 47).

Embora considerando que a fantasia exótica em direção ao Oriente perde força na época moderna, Moura afirma que muitos escritores europeus ainda retomam regularmente esta mitificação original. Não por acaso, em artigo intitulado “Voyage ao Bout”<sup>32</sup>, o professor Charles Grivel, da Universidade de Mannheim, na Alemanha, vai qualificar o Oriente como a região de maior prestígio entre aquelas das viagens literárias:

<sup>29</sup> Cf. MOURA, Jean-Marc. *La Littérature des lointains. Histoire de l'exotisme européen au XXe siècle*. Paris: Honoré Champion, 1998, Chapitre Deuxième: Sources de l'exotisme européen.

<sup>30</sup> “Os americanos não sentirão exatamente o mesmo sobre o Oriente, que mais provavelmente associarão ao Extremo Oriente (principalmente à China e ao Japão)”. In. SAID, Edward W.. *Orientalismo: o Oriente como invenção do Ocidente*. Tradução de Rosaura Eichenberg. São Paulo: Companhia das Letras, 2007, p. 27.

<sup>31</sup> “L’histoire de la littérature exotique s’organise à partir de ces espaces fabuleux aux origines des affirmations identitaires de la culture européenne.”

<sup>32</sup> Artigo apresentado no colóquio sobre o exotismo realizado em Saint-Denis de la Réunion, em 1988, conforme referência anterior.

[...] o *Oriente*... O Oriente é longe: no extremo do pensamento, do ‘outro lado’, de onde tudo vem, surge, procede, advém, chega. [...] O Oriente, tempo tornado substância antes de me capturar. Mãe, esta zona impalpável me gerou. O dia raia ao fundo de uma noite que já caiu: Oriente, berço duplo, tenho origem lá, para onde retorno, volto para cá, de onde saí.<sup>33</sup> (GRIVEL, 1988, p. 141)

### 1.2.1 Do ‘plat pays’ de Nothomb ao Brasil plural de Lisboa

O romance de Amélie Nothomb que faz parte do nosso corpus, *Ni d’Ève ni d’Adam* (2007), tem por cenário o Japão. Nascida na cidade japonesa de Kobe, a escritora belga de língua francesa Amélie Nothomb nutre profunda ligação identitária com seu país de nascimento, revelada em alguns de seus romances supostamente autobiográficos, entre os quais, além do já citado, figuram *Stupeurs et tremblements*<sup>34</sup> (1999) e *Métaphysique des tubes*<sup>35</sup> (2000). A nacionalidade belga da escritora reforça um esfacelamento que povoa a página de muitos de seus livros, possibilitando discussões diversas em torno de temas como identidade nacional e identidade cultural, e a relação entre comunidades linguísticas e nação, ambos trabalhados no presente capítulo.

A multiplicidade identitária parece cercar a figura da escritora Amélie Nothomb por todos os lados. Amélie Nothomb nasceu em Kobe, no Japão, em 13 de agosto de 1967. Por conta das designações diplomáticas do pai, em seus primeiros 17 anos de vida ela morou na China, nos Estados Unidos e em alguns países do sudeste asiático, antes de fixar residência na Bélgica. Entretanto, ao lado desse “nomadismo” causado pela condição profissional paterna, o caso de Amélie Nothomb é ainda mais particular se considerarmos os dois países que polarizam sua história individual e literária: a Bélgica e o Japão.

A problemática da questão nacional na Bélgica deve ser analisada em duas vertentes: o nacionalismo tardio e o multilinguismo. A Bélgica está incluída na categoria que Benedict Anderson chama de “a última onda” dos nacionalismos. O nascimento do estado belga é relativamente recente, uma vez que sua independência da Holanda data de 1830. Entretanto, desde o seu início enquanto unidade nacional, a monarquia constitucional da Bélgica esteve ameaçada pela querela linguística que divide o país em duas grandes regiões: Flandres (norte), de língua flamenga ou neerlandesa, Valônia (sul), de língua francesa. Há, ainda, uma terceira

<sup>33</sup> GRIVEL, Charles. “Voyage au bout”. In: BUISINE, Alain ; DODILLE Norbert (Orgs.). *L’Exotisme*, actes du colloque de Saint Denis de la Réunion. Paris : Didier Erudition, Cahiers CRLH-CIRAOI (Centre de Recherches Littéraires et Historiques et Cercle Interdisciplinaire de Recherche sur l’Afrique et l’Océan Indien), Université de la Réunion, 1988, p. 141 : “[...] l’Orient... L’orient est loin : au bout de la pensée, de l’“autre côté”, là d’où ça vient, surgit, provient, advient, arrive. [...] L’Orient, temps devenu substance avant de me rattraper. Mère, cette impalpable zone m’a engendré. Le jour monte au fond d’une nuit qui est déjà tombée : Orient, double berceau, je suis issu de là où je retourne, je rente ici d’où je suis sorti.”

<sup>34</sup> Edição em língua portuguesa: *Medo e submissão*. Tradução de Clóvis Marques. Rio de Janeiro: Record, 2001.

<sup>35</sup> Edição em língua portuguesa: *A Metafísica dos tubos*. Tradução de Clóvis Marques. Rio de Janeiro: Record, 2003.

região, Bruxelas, a capital bilíngue, onde o francês e o neerlandês são oficiais, e uma pequena comunidade fala alemão.

A Bélgica multilíngue é fruto do início do século XIX e a querela linguística no país de origem de Amélie Nothomb é também de ordem política, econômica e cultural. Prova disso foi a “flamenguização” da universidade católica de Louvain, em 1968, que, de acordo com o filólogo francês, especialista em literatura belga de língua francesa, Paul Gorceix (1930-2007), em seu livro *Littérature francophone de Belgique et Suisse* (2002), se tornou o episódio-símbolo da separação do país em dois: “[A flamenguização da universidade católica] provocou nos francófonos um violento choque emocional, marcando o início da divisão dos partidos nacionais em partidos regionais”<sup>36</sup> (GORCEIX, 2000, p. 7). Assim sendo, estamos diante do que Gorceix entende como “o desaparecimento da Bélgica enquanto estado unitário.” (p. 8)

Obviamente, a literatura belga se inscreve neste contexto político heterogêneo e dominado pela questão nacional. De acordo com Paul Gorceix, a obra fundadora da literatura belga, *La Légende d’Ulenspiegel*, de Charles de Coster, só é publicada em 1867. De sua obra fundadora em diante, a reivindicação identitária é recorrente nas produções literárias belgas. Externamente e no caso específico da literatura belga em língua francesa, essa busca pelo estabelecimento de uma literatura nacional ainda enfrenta um desdobramento: atração e repulsa pela França, o império literário mundial que “mora” ao lado.

A questão da instabilidade identitária belga é tão abrangente que um pequeno fato merece atenção. Em 1976, o sociólogo Claude Javeau proclama, em um artigo universitário, o nascimento do movimento da “belgitude”, inspirado no conceito de “negritude”, cunhado por Aimé Césaire, Léopold Sédar Senghor e Léon Gontran Damas. Se por si só o que poderíamos chamar de uma verdadeira “apropriação em mão invertida” já seria motivo para diversas análises, a consequência, no panorama literário belga, não é sem importância:

Se Paris não deixou de exercer seu fascínio sobre os escritores da Bélgica, que continuaram a publicar na França, é digno de nota que tal tomada de consciência também não deixou de influenciar o estado de espírito da nova geração de escritores da Valônia e de Bruxelas. Libertos de seus complexos, eles passaram a afirmar suas origens e se abriram ao cosmopolitismo.<sup>37</sup> (GORCEIX, 2000, p. 63)

<sup>36</sup> “[La flamandisation de l’université catholique] provoqua chez les francophones un violent choc émotionnel marquant le début de la division des partis nationaux en partis régionaux.”

<sup>37</sup> “Si, depuis, Paris n’a cessé d’exercer sa fascination sur les écrivains de Belgique qui continuèrent de publier en France, du moins il est remarquable qu’une telle prise de conscience n’a pas été sans influencer l’état d’esprit de la nouvelle génération des écrivains wallons et bruxellois. Dépourvus de leur complexe, ceux-ci se mirent à affirmer leurs origines et s’ouvrent au cosmopolitisme.”

A experiência dessa identidade nacional turbulenta povoa os romances de Amélie Nothomb, com uma particularidade bem característica do estilo da autora, a ironia. Em *Ni d'Ève ni d'Adam*, a questão surge ainda no *incipit* do livro: “Ele não compreendeu a minha nacionalidade. Eu já estava acostumada”<sup>38</sup> (p. 8). Em seguida, no segundo encontro entre os dois protagonistas do romance – Amélie e Rinri –, a problemática linguística é posta em cena, após um diálogo entre Amélie e uma conterrânea, em neerlandês: “Quando ela saiu fora, Hara me perguntou se ela tinha falado em belga. Eu confirmei, para evitar uma longa explicação”<sup>39</sup> (NOTHOMB, 2007, p. 19).

O desconhecimento traduzido em mal-entendidos é uma constante na expressão literária da nacionalidade da autora, fato que, certamente, como afirmamos acima, é uma ponte fácil para a ironia. Em uma apresentação individual no curso de japonês para estrangeiros em que estava matriculada, na ocasião de sua estada no Japão, a protagonista de *Ni d'Ève ni d'Adam* relata em primeira pessoa:

Teve também o episódio em que cada um tinha que apresentar seu país. Quando chegou a minha vez, tive a nítida impressão de ter herdado uma difícil tarefa. Cada um tinha falado sobre um país conhecido. Eu fui a única a ter que precisar em que continente se situava a minha nação. Cheguei a lamentar a presença de estudantes alemães, sem os quais eu poderia ter alegado qualquer coisa, mostrando o mapa de uma ilha na Oceania, evocado costumes tão bárbaros quanto dirigir perguntas ao professor.<sup>40</sup> (p. 48)

Entretanto, essa ausência de reconhecimento é ausência de dialogismo, expressa literariamente em forma de solidão: “Eu era, como sempre em minha vida, a única belga”<sup>41</sup> (p. 31). Segundo o filósofo quebequense Charles Taylor, citado pelas professoras Eurídice Figueiredo (UFF) e Jovita Maria Gerheim Noronha (UFJF) no artigo “Identidade Nacional e Identidade Cultural”<sup>42</sup>, que integra o livro *Conceitos de Literatura e Cultura* (2005), a sobrevivência de uma nação enquanto unidade identitária depende de um duplo reconhecimento, interno e externo:

O que move o processo de criação de uma identidade nacional seria ‘a necessidade de reconhecimento’ da nação que se forma, em relação a dois interlocutores: seus integrantes, que devem interiorizar essa ‘alma nacional’ que lhes foi ensinada, e os Estados, já estabelecidos, que devem respeitar essa nação. O termo ‘necessidade’ aponta, assim, para o fato de que esse duplo reconhecimento, interno e externo, é vital tanto para a existência

<sup>38</sup> “Il ne comprit pas ma nationalité. J'avais l'habitude.”

<sup>39</sup> “Quand elle eut filé, Hara me demanda si elle avait parlé Belgique. J'acquiesçai afin d'éviter une longue explication.”

<sup>40</sup> “Il y eut aussi l'épisode où chacun dut présenter son pays. Quand vint mon tour, j'eus la nette impression d'avoir hérité d'un dossier difficile. Chacun avait parlé d'un pays connu. Je fus la seule à devoir préciser dans quel continent se situait ma nation. J'en vins à regretter la présence des étudiants allemands, sans lesquels j'eusse pu alléguer n'importe quoi, montrer la carte d'une île au large de l'Océanie, évoquer des coutumes barbares telles que poser des questions au professeur.”

<sup>41</sup> “J'étais, comme toujours dans ma vie, l'unique Belge.”

<sup>42</sup> FIGUEIREDO, Eurídice; NORONHA, Jovita. “Identidade Nacional e Identidade Cultural”. In: FIGUEIREDO, Eurídice (Org.). *Conceitos de literatura e cultura*. Juiz de Fora: UFJF, 2005.

efetiva da nova nação, quanto para, posteriormente, sua sobrevivência. (TAYLOR, *apud* FIGUEIREDO e NORONHA, 2005, p. 193)

Se considerarmos nação tal como definida por Benedict Anderson - “(...) uma comunidade política imaginada - e imaginada como sendo intrinsecamente limitada e, ao mesmo tempo, soberana” (ANDERSON, 2008, p. 32) -, entenderemos que mesmo a solidão nacional expressa por Nothomb corrobora a existência dessa comunidade imaginada belga. Desse modo, podemos deduzir que explicar o que é ser belga já é, em si mesmo, ser belga. Explicar e sequer deixar de explicar (“Eu concordei, para evitar uma longa explicação”) poderiam estar inseridos no plano do que Anderson entende como o “amor desinteressado” que se liga à ideia de nação, uma vez que “mesmo no caso dos povos colonizados, que têm todas as razões para sentir ódio de seus governantes imperialistas, é assombrosamente insignificante o elemento de ódio nas suas expressões de sentimento nacional” (ANDERSON, 2008, p. 200).

Se a identidade nacional belga é uma questão que acompanha a trajetória da protagonista de *Ni d'Ève ni d'Adam*, em *Rakushisha*, romance da carioca Adriana Lisboa, esta questão é abordada de forma bem mais sutil e por contraste. A identidade brasileira não é problematizada pela protagonista do romance, Celina, cujo esfacelamento é de ordem individual. Já o outro personagem de *Rakushisha*, Haruki, chega mais perto da discussão sobre identidades nacional e cultural, sob uma ótica diversa da apresentada na obra de Nothomb. O nissei Haruki é incontestavelmente brasileiro. Até que o Japão entra genuinamente em sua vida, produzindo um resgate identitário que nem mesmo seus traços orientais tinham possibilitado.

O primeiro “solo” japonês pisado por Haruki é o Consulado Geral do Japão no Rio de Janeiro, onde o ilustrador vai obter o visto para uma viagem profissional ao país de seu pai. É a primeira aparição do personagem no romance: “O funcionário que o atendeu usava terno azul-marinho absolutamente impecável. Cumprimentou Haruki em japonês e Haruki se viu obrigado a dizer que não entendia a língua” (LISBOA, 2007, p. 14). Falar japonês, assim como adquirir a nacionalidade de seu progenitor, apesar dos “traços do seu rosto”, era uma responsabilidade que “ele nunca havia acatado” (p. 14). Mais do que isso, era uma responsabilidade rejeitada: “Tão atrasado, tão deselegante e antinipônico, que direito ele tinha de sair por aí usando um par de olhos puxados?” (p. 15). Neste ponto, como veremos mais adiante, os personagens Haruki e Amélie caminham em sentidos opostos: a identidade recusada pelo nissei é justamente a idealizada pela europeia, a língua negada por um é a língua orgulhosamente adquirida pela outra.

As muitas diferenças entre os dois personagens podem ser resumidas em uma assertiva: se a nacionalidade belga é motivo de solidão e pulverização para a personagem Amélie, a nacionalidade brasileira não acarreta qualquer questionamento por parte do personagem Haruki, para quem o Japão, este sim, fazia parte das “coisas da quase-ficção” (LISBOA, 2007, p. 16). Motivo pelo qual não se considerou, inicialmente, o ilustrador ideal para os diários de Bashô, uma vez que não era ele o alguém que colocaria “uma cerejeira florida no lugar do jatobá” ou “um samuraizinho no lugar do menino descalço”:

Em seu arsenal de metáforas visuais, Haruki pensava um Brasil de jabuticaba e jaracatiá, babaçu, ingá-cipó e curiola, jatobás imensos, bichos, rostos, rendas, cores, poluição industrial, cestos de capim dourado, crianças de barriga inchada, carrancas do Velho Chico, bolas de meia, lajes e pipas, água de rio, mulas-sem-cabeça, água de mangue, palafitas, água de mar, queimadas, bois da cara preta, pampas, extração ilegal de madeira, bosques chamados solidão. (p. 34-35)

Ao olharmos para Haruki, a quem os traços orientais pouco importavam – “Nem o espelho se lembrava disso” (p. 35) -, estamos diante de um descendente daqueles imigrantes que “só pensavam nas árduas alegrias da abundância”, como define o antropólogo Claude Lévi-Strauss (1908-2009) em seu *Tristes Trópicos* (2009)<sup>43</sup>. Haruki ilustra o que Stuart Hall, no livro *A identidade cultural na pós-modernidade* (2006), qualifica como “sistema de representação cultural”, ao falar de nação: “As pessoas não são apenas cidadãos/ãs legais de uma nação; elas participam da *ideia* da nação, tal como representada em sua cultura nacional”<sup>44</sup> (HALL, 2006, p. 49). Claramente, ao relacionar nação a uma “comunidade simbólica”, Hall aproxima seu pensamento do já mencionado conceito cunhado por Benedict Anderson.

A releitura do conceito de nação e de cultura nacional tem por consequência a revisão de conceitos correlatos, entre os quais identidade e pertencimento, raça e etnia, uma vez que, de acordo com o teórico cultural anglo-jamaicano Stuart Hall, “as nações modernas são, todas, híbridos culturais” (p. 62):

Para dizer de forma simples: não importa quão diferentes seus membros possam ser em termos de classe, gênero ou raça, uma cultura nacional busca unificá-los numa identidade cultural, para representá-los todos como pertencendo à mesma e grande família nacional. (HALL, 2006, p. 59)

Tais definições são pertinentes para compreender a absoluta brasilidade do nissei Haruki, cujo retrato se aproxima do modelo elaborado por Gilberto Freyre (1900-1987) em

<sup>43</sup> LÉVI-STRAUSS, Claude. *Tristes Trópicos*. Tradução: Rosa Freire d’Aguiar. São Paulo: Companhia das Letras, 2009, p. 113.

<sup>44</sup> Palavra destacada pelo autor.

*Casa Grande e Senzala* (1933), mencionado pela professora Silvana Carrizo, da Universidade Federal de Juiz de Fora, no artigo “Mestiçagem”, publicado no já citado livro *Conceitos de literatura e cultura*:

Distanciando-se de certo chauvinismo étnico que permeava os discursos americanistas de entreguerras, Freyre assenta a originalidade do modelo brasileiro de civilização na noção de antagonismos em equilíbrio. Essa maneira de lidar com a diversidade de raça e culturas representa não somente um critério de diferencialidade, mas é entendida como forma de resistência à homogeneização – que é o que nos constitui e preserva – e, então, se torna um valor. (FIGUEIREDO, 2005, p. 281)

Valor, aliás, que é defendido por Julia Kristeva, na conclusão de seu *Étrangers à nous-mêmes*, através da imagem de uma *nova* sociedade multinacional: “Uma comunidade paradoxal está surgindo, formada por estrangeiros que se aceitam na medida em que eles próprios se reconhecem estrangeiros”<sup>45</sup> (KRISTEVA, 1988, p. 290).

### 1.2.2 Amélie sobe o Monte Fuji e Haruki caminha por Fukagawa

Para chegarmos à configuração do exotismo presente nas obras analisadas de Amélie Nothomb e de Adriana Lisboa é necessário verificar as ideias construídas ao redor do conceito de nação. Estando inicialmente o “eu” posicionado nas nacionalidades belga da protagonista Amélie, de Nothomb, e brasileira do coprotagonista Haruki, de Lisboa, é conclusão lógica de que o “outro” toma posição nas pinturas sobre a identidade japonesa elaboradas pelas duas escritoras ocidentais. Veremos, entretanto, que nem tudo pode ser resumido de maneira tão conclusiva.

Como afirmado anteriormente, não é possível partir da ideia de um mesmo e uno Japão. Se tradição milenar e ultramodernidade compõem, concomitantemente, uma representação imaginária do Japão, também nos livros de Nothomb e Lisboa a nação insular ora se aproxima ora se distancia da chamada sociedade ocidental. Este movimento quase ondulatório, porém, não deve ser compreendido como opositivo. Antes, suplementar. Compreensão de um *pré-conceito* que é igualmente exposta pelo geógrafo Philippe Pelletier, professor da Universidade Lyon II, e autor de diversas obras sobre o Japão.<sup>46</sup> Em artigo intitulado “Le Japon est-il fini?”<sup>47</sup>, ele distingue o “Japão do direito” e o “Japão do avesso”:

<sup>45</sup> “Une communauté paradoxale est en train de surgir, faite d'étrangers qui s'acceptent dans la mesure où ils se reconnaissent étrangers eux-mêmes.”

<sup>46</sup> Referimo-nos, por exemplo, a *Le Japon: géographie, géopolitique et géohistoire* (2007) e *Atlas du Japon: une société face à post-modernité* (2008).

<sup>47</sup> Disponível em [http://fig-st-die.education.fr/actes/actes\\_2008/pelletier/resume1.html](http://fig-st-die.education.fr/actes/actes_2008/pelletier/resume1.html). Acesso em 19 de maio de 2010.

O Japão do avesso, *ura* em japonês, é associado ao Japão atrasado, obsoleto. Mas não é nada disso. Este Japão não é a área de serviço do Japão industrializado e dinâmico. O mapa da rizicultura é prova, tanto quanto o mapa da localização das centrais nucleares. O Japão do direito, *omote* em japonês, embora extremamente dinâmico, concentra a mais elevada taxa de suicídio de todo Japão (20%), ou seja, o mesmo índice de toda a França! (PELLETIER, 2008, p. 1)<sup>48</sup>

Ao contrário do Japão de Bashô, que figura nas páginas de *Rakushisha*, o Japão presente em *Ni d'Ève ni d'Adam* é bem mais mítico por espelhar uma memória afetiva da narradora do que por coincidir com a representação do “Japão do avesso”, acima exposta. Já no início do romance de Nothomb, a narradora/protagonista, ao conhecer seu primeiro aluno de francês, seis dias depois de retornar ao Japão, exprime:

Então, comecei a falar com ele em japonês. Eu não havia praticado o idioma desde os cinco anos de idade, e os seis dias que acabara de passar no país do Sol-Levante, depois de 16 anos de ausência, não foram o bastante, longe disso, para reativar minhas lembranças infantis desta língua.”<sup>49</sup> (NOTHOMB, 2007, p. 9)

Em seguida, a protagonista completa: “Em um francês abaixo da crítica, ele me disse que conhecia a região onde eu havia nascido e vivido meus cinco primeiros anos: o Kansai”<sup>50</sup> (p. 10). Desta forma, o leitor toma conhecimento do local de nascimento e infância da personagem. Neste ponto do romance escrito em primeira pessoa, a biografia da personagem coincide com a da autora.

A protagonista Amélie tem, ao longo do romance, duas teias comparativas reincidentes: uma temporal, entre o Japão de 1989, presente da narrativa, e o Japão dos anos 70, conhecido em sua infância, e a outra espacial, entre o Japão e a Bélgica. Assim sendo, sob este prisma, o Japão que lemos no romance de Nothomb é aquele da Tóquio metropolitana do final dos anos 80, o “Japão do direito”, com Mercedes brancas (p. 22), apartamentos microscópicos (p. 24), garagens automatizadas (p. 32), desajustados sociais (p. 37), terremotos previstos (p. 62), *buildings* futuristas (p. 53) e demais características que não chegam a provocar uma distância entre Oriente e Ocidente, e que também não expõem traços de exotismo.

<sup>48</sup> “Le Japon de l’envers, *ura* en japonais, est associé au Japon arriéré. Or il n’en est rien. Ce Japon-là n’est pas l’arrière-cuisine du Japon industrialisé et dynamique. La carte de la riziculture en témoigne tout comme celle des localisations des centrales nucléaires. Le Japon de l’endroit, *omote* en japonais, tout dynamique qu’il est concentre le plus important taux de suicide de tout le Japon (20%), c’est-à-dire le même que celui de la France!”

<sup>49</sup> “Alors, je me mis à lui parler japonais. Je ne l’avais plus pratiqué depuis l’âge de cinq ans et les six jours que je venais de passer au pays du Soleil-Levant, après seize années d’absence, n’avaient pas suffi, loin s’en fallait, à réactiver mes souvenirs enfantins de cette langue.”

<sup>50</sup> “En un français pire que mauvais, il me dit qu’il connaissait la région où j’étais née et où j’avais vécu mes cinq premières années : le Kansai.”

30 de janeiro de 1989. Meu décimo dia no Japão na condição de adulta. Depois do que eu chamava de meu retorno, cada manhã, ao abrir as cortinas, eu descobria um céu de um azul perfeito. Quando, durante anos, abrimos as cortinas belgas para um céu cinza pesando toneladas, como seria possível não se exaltar diante do inverno de Tóquio?<sup>51</sup> (NOTHOMB, 2007, p. 16)

Na viagem retrospectiva da personagem Amélie, a nacionalidade japonesa é objeto de profundo desejo. A tal ponto que, no movimento que podemos chamar de inversão identitária, a protagonista nothombiana almeja superar até mesmo o orientalismo de seus anfitriões. Se a personagem Amélie precisa “explicar” aos japoneses o que é ser belga, por outro lado ela precisa explicar a si mesma porque não é japonesa. Em *Ni d'Ève ni d'Adam* a passagem que melhor expressa a busca da identidade nipônica é a subida ao monte Fuji:

Era o meu sonho. A tradição diz que todo japonês deve escalar o monte Fuji ao menos uma vez na vida, ou então não merece a tão prestigiosa nacionalidade nipônica. Eu, que desejava ardentemente me tornar japonesa, via nesta ascensão uma astúcia identitária genial.<sup>52</sup> (p. 114)

É justamente no episódio relatado que a inversão identitária ganha peso. Após subir ao topo do Monte Fuji, Amélie se dispõe a cumprir o ritual até o fim, assistindo à cerimônia do nascer do sol. O japonês Rinri, por sua vez, prefere continuar dormindo no refúgio da montanha a acompanhar a namorada na aventura matinal: “Eu fui sacudir Rinri, que resmungou que já era um japonês e que marcava encontro comigo no carro, no final do dia. Pensei que se eu merecia ser nipônica, ele merecia ser belga, e saí novamente”<sup>53</sup> (p. 124/125).

É, entretanto, no que classifica como uma “aventura da memória”<sup>54</sup> que o Japão descrito pela narradora de *Ni d'Ève ni d'Adam* ganha aura mítica e se aproxima do que Jean-Marc Moura qualifica como exotismo da memória e do mito pessoal. O Japão que habita a memória de Amélie está, portanto, tão longe de Tóquio quanto das metrópoles ocidentais:

No final de semana, pela primeira vez consegui deixar Tóquio. Um trem me levou até a pequena cidade de Kamakura, uma hora distante da capital. A redescoberta de um Japão antigo e silencioso me deixou com lágrima nos olhos. Sob este céu tão azul, os tetos pesados de telhas simétricas e o ar imobilizado pelo gelo me diziam que eles tinham me esperado, que eu tinha feito falta, que a ordem do mundo estava restaurada com o meu retorno e que meu reino duraria dez mil anos.<sup>55</sup> (p. 31-32)

<sup>51</sup> “30 janvier 1989. Mon dixième jour au Japon en tant qu’adulte. Depuis ce que j’appelais mon retour, chaque matin, en ouvrant les rideaux, je découvrais un ciel d’un bleu parfait. Quand, pendant des années, on a ouvert des rideaux belges sur des grisailles pesant des tonnes, comment ne pas s’exalter de l’hiver tokyoïte?”

<sup>52</sup> “C’était mon rêve. La tradition affirme que tout Japonais doit avoir gravi le mont Fuji au moins une fois dans sa vie, faute de quoi il ne mérite pas si prestigieuse nationalité. Moi qui désirais ardemment devenir nipone, je voyais dans cette ascension une astuce identitaire géniale.”

<sup>53</sup> “J’allai secouer Rinri qui grogna qu’il était déjà japonais et qu’il me donnait rendez-vous à la voiture en fin de journée. Je pensai que si je méritais d’être nipone, lui méritait d’être belge, et je retournai dehors.”

<sup>54</sup> “Je vivais une aventure de la mémoire d’une profondeur bouleversante qu’il ne fallait pas espérer la partager.” (p. 28-29)

<sup>55</sup> “Le week-end, pour la première fois je parvins à quitter Tokyo. Un train me conduisit jusqu’à la petite ville de Kamakura, à une heure de la capitale. La redécouverte d’un Japon ancien et silencieux me mit les larmes aux yeux. Sous ce ciel si bleu, les

Em tal ponto, a obra de Amélie Nothomb encontra perfeita sintonia com a teorização de Jean-Marc Moura sobre as imagens nostálgicas do exotismo subjetivo. Se a personagem Amélie fala em “aventura da memória”, fala igualmente em “mito pessoal”<sup>56</sup>, as mesmas designações usadas por Moura para qualificar essa ramificação do exotismo. Além disso, ambos, romancista e teórico, recorrem ao exemplo da escritora Marguerite Duras para ilustrar suas proposições.

No romance, Amélie apresenta a escritora ao namorado japonês, fazendo com que ele leia *Hiroshima meu amor*. Juntos, Amélie e Rinri vão a Hiroshima, onde a aventura estética dos dois é divergente. Amélie observa, com seu olhar estrangeiro, a incrível dignidade nipônica naquele lugar em que “nada, absolutamente nada, sugeria uma cidade mártir”.<sup>57</sup> Ao seu lado, Rinri, indiferente à dignidade de seu povo, se interessava em compreender o romance francês: “[...] Rinri tirou de seu bolso o livro de Marguerite Duras. Eu tinha esquecido. Ele só pensava nisso. Leu para mim, em voz alta, do início ao fim, *Hiroshima meu amor*”<sup>58</sup> (p. 103).

Para ilustrar o exotismo nostálgico em que “o outro lugar não mais residindo em uma exterioridade geográfica, se torna uma ideia, um complexo sentimental determinando os movimentos da consciência criadora”<sup>59</sup> (MOURA, 1998, p. 414), Jean-Marc Moura cita o ciclo indiano de Marguerite Duras. Assim como Duras, Nothomb, em *Ni d'Ève ni d'Adam*, elabora um texto em que se impõe “a dimensão fantasmática e poética de um território circunstancialmente ancorado na infância”<sup>60</sup> (p. 415). Duras sonha com a Índia, Nothomb sonha com o Japão. Assim, ambas inscrevem em suas obras traços do exotismo da memória e do mito pessoal, que, na visão de Moura, é umas das tendências do exotismo literário contemporâneo:

Em conformidade com a dinâmica nostálgica, mas inserido em um tipo de superoferta bem ‘fim de século’ desse imaginário, o distante se torna apenas o lugar de uma exploração inocente da sombra interior. [...] Se a idealização inocente e o sincretismo desenfreado que por vezes favorece essa imaginação são relegados às margens do cânon literário, o exotismo da memória e do mito pessoal a ele pertence de pleno direito, como atestam os casos, aliás

---

toits lourds de tuiles en accolade et l’air immobilisé par le gel me disaient qu’ils m’avaient attendue, que je leur avais manqué, que l’ordre du monde se trouvait restauré par mon retour et que mon règne durerait dix mille ans.”

<sup>56</sup> “Mon exploit ne serait jamais qu’un mythe personnel.” (p. 28-29)

<sup>57</sup> “En me promenant dans les rues de cette ville de province, je pensai que la dignité japonaise trouvait ici son illustration la plus frappante. Rien, absolument rien, ne suggérait une ville martyre. Il me sembla que, dans n’importe quel autre pays, une monstruosité de cette ampleur eût été exploitée jusqu’à la lie. Le capital de victimisation, trésor national de tant de peuples, n’existait pas à Hiroshima.” (p. 102-103)

<sup>58</sup> “Quand ce fut fait, Rinri sortit de sa poche le livre de Marguerite Duras. Je l’avaiss oublié. Lui ne pensait qu’à cela. Il me lut tout haut, du début à la fin, *Hiroshima mon amour*.” (p. 103)

<sup>59</sup> “Souvent aussi, le lointain, ne résidant plus dans une extériorité géographique, devient une idée, un complexe sentimental déterminant les mouvements de la conscience créatrice.”

<sup>60</sup> “Le cycle indien de Marguerite Duras est l’exemple même d’un ensemble de textes imposant la dimension fantasmatique et poétique d’un territoire en l’occurrence ancré dans l’enfance.”

bem diferentes, de Duras, Durrel ou Lowry, propondo as figuras memoriais de um mundo-refúgio contemporâneo.<sup>61</sup> (MOURA, 1998, p. 415-416)

Se a viagem da personagem Amélie ao Japão é uma aventura da memória, a viagem do personagem Haruki ao Japão é, ao contrário, a construção de uma memória: “Nenhum vínculo com o país de seus antepassados. Nada, Nenhuma informação, nenhuma curiosidade” (LISBOA, 2007, p. 35). Apesar de decidir viajar a Tóquio para “deixar sobretudo que a terra de Bashô se estampasse em seus olhos e na memória de seus olhos” (p. 51), a capital encontrada por Haruki poderia ter sido descrita por Amélie:

Ele desceu na estação Shibuya e teve que prender a respiração. Chovia fino no início da noite de Tóquio. Eram hordas de guarda-chuvas ao seu redor. Existia um ruído alarmante, sim, saltos pipocando nas calçadas, apitos dos sinais luminosos, vozes, intensos outdoors luminosos espalhando música e mais vozes e, de algum lugar, mais vozes chegando, diante de uma loja, irasshaimase, televisores e videogames, irasshaimase, mas em algum lugar Haruki ouvia um silêncio fundamental. Por mais densamente povoado que fosse aquele espaço, Haruki vislumbrava o abismo entre um átomo e outro, e o oco silencioso entre um e outro sons. (LISBOA, 2007, p. 64)

No romance de Adriana Lisboa, entretanto, o contraste entre o “Japão do direito” e o “Japão do avesso” é bem marcado, uma vez que a viagem dos protagonistas Celina e Haruki tem por sombra a viagem do poeta Matsuo Bashô à Cabana dos Caquis Caídos (Rakushisha), no século XVII.

Celina escreve em seu diário:

Na primeira tarde em que choveu depois que cheguei, as bicicletas me deixaram preocupada. Tantas pessoas de bicicleta. E fiquei preocupada com as mulheres de saltos altos e não raro pedalando bicicletas. Mas tudo se ajustou numa confluência harmônica que só excluía a mim. Só eu não entendi o que aconteceu ontem em Kyoto com a chuva, enquanto esperava para atravessar a Shijo, numa das horas de maior movimento. (p. 31)

E Bashô, em seu “Diário de Saga”:

Chuva pela manhã. Nenhuma visita, e em minha solidão eu me divirto escrevendo a esmo, incluindo o seguinte: Aquele que está de luto faz do pesar seu mestre; aquele que bebe faz do prazer seu mestre. Quando Saigyô escreveu “Se não fosse a solidão, a tristeza me destruiria”, fez da solidão seu mestre. (p. 68-69)

---

<sup>61</sup> “Conformément à la dynamique nostalgique mais dans une sorte de surenchère très ‘fin-de-siècle’ de cet imaginaire, l’ailleurs devient le lieu d’une exploration rien moins que naïve de l’ombre intérieur. [...] Si l’idéalisation naïve et le syncrétisme débridé que favorise parfois cette imagination sont relégués aux marges du canon littéraire, l’exotisme de la mémoire et du mythe personnel lui appartient en revanche de plein droit, comme l’attestent le cas, par ailleurs très différents, de Duras, Durrel ou Lowry proposant les figures mémorielles d’un monde-refuge contemporain.”

Assim, se é a experiência da memória que nos conduz ao Japão mitificado da personagem Amélie, protagonista de *Ni d'Ève ni d'Adam*, em *Rakushisha* este mesmo Japão nos é apresentado pela experiência estética, traduzida liricamente pelo viés da solidão. Sozinho, Haruki viaja a Tóquio em busca das imagens da cidade de Bashô para ilustrar a tradução em português do “Diário de Saga”, escrito pelo poeta no século XVII. Sozinha, Celina, em Kyoto, tenta encaixar seus passos nos rastros deixados pelo poeta japonês trezentos anos antes, a fim de realizar sua própria viagem emocional. Sozinho, Bashô foi visitar a Cabana dos Caquis Caídos, pertencente a seu discípulo Kyorai, onde redigiu o “Diário de Saga”. “Diário de Saga”: escrito por Bashô, ilustrado por Haruki, lido e apropriado por Celina. Movimento circular, de solidões que se encontram metalinguisticamente:

O computador sobre a mesa de uma Starbucks na Miyuki dori, em Ginza, Haruki tomava um frapuccino de chá verde. Tinha passeado pelo mercado de peixes de Tsukiji, quase que de madrugada ainda. Chegou às cinco e meia da manhã, para ver um dos famosos leilões de atum. [...]

Um dia, numa de suas viagens, Bashô passou pelo mercado de peixes de Tsujiki, saindo de sua cabana da bananeira em Fukagawa, em direção ao norte profundo. (LISBOA, 2007, p. 111)

Para sentir-se uma verdadeira japonesa, Amélie sobe o monte Fuji e participa da cerimônia do nascer do sol. Em Tóquio, Haruki caminha por Fukagawa, “onde séculos antes ficava a cabana da bananeira, a Bashô-an” (p. 80). Ao perseguir a identidade japonesa, Amélie, de volta a seu país de nascimento, acaba encontrando o caminho da literatura e retornando à Bélgica, seu país de origem. Ao buscar a identidade estética de suas ilustrações, Haruki, pisando pela primeira vez o país de seu pai, acaba encontrando um sentido para seus olhos puxados.

A paisagem já parece familiar. O trem de regresso a Kyoto, o trem-bala que partiu de Tóquio. Haruki já é quase um deles, já é quase parte dali. Refazer um trajeto significa anotar-se no mundo. Deixar uma pegada, uma bandeira. Refazer um trajeto escava a cicatriz da passagem. Não é apenas o descompromisso da mão única. (LISBOA, 2007, p. 121)

Haruki e Amélie: viagens opostas por caminhos semelhantes, fincados em um Japão tão insular quanto plural.

### 1.2.3 A pátria-língua

A belga Amélie, protagonista de *Ni d'Ève ni d'Adam*, fala japonês. Como ela mesma relata, é o idioma praticado até os cinco anos de idade.<sup>62</sup> Em movimento inverso, como também já mencionamos, para o nissei Haruki, coprotagonista de *Rakushisha*, tanto a língua quanto a nacionalidade japonesa de seu pai são responsabilidades não acatadas por ele.<sup>63</sup> Seja pelo prisma da identidade nacional – a língua como expressão da nacionalidade –, quanto pelo prisma da identidade literária – a língua como instrumento de expressão artística e como fator de inscrição no campo literário – a questão linguística é abordada por Nothomb e por Lisboa como fator de pertencimento.

Ao abordar a ideia de nação ligada ao componente linguístico, Benedict Anderson, no já mencionado *Comunidades imaginadas: reflexões sobre a origem e difusão do nacionalismo* (2008), define:

O que os olhos são para quem ama – aqueles olhos comuns e particulares com que ele, ou ela, nasceu – a língua – qualquer que seja a que lhe coube historicamente como língua materna – é para o patriota. Por meio dessa língua se conhece o colo da mãe e que só se perde no túmulo, restauram-se passados, imaginam-se companheirismos, sonham-se futuros. (ANDERSON, 2008, p. 251)

Língua e literatura estão irremediavelmente ligadas ao conceito de identidade nacional. Entretanto, é preciso evitar algumas armadilhas fáceis. Por exemplo, o fato de que nem sempre a isonomia linguística é sinônimo de isonomia nacional, o que nos leva a compreender a língua como o elemento unificador “imaginário” de que fala Benedict Anderson. Da mesma forma, a literatura deve ser interpretada antes como “tradutora” do componente “imaginado” da comunidade imaginada do que como um sistema histórico-evolutivo ao qual estaria atrelada a criação da identidade nacional.

A confusão entre identidade linguística e nacional vem de longe, como registra Anderson: “Essa concepção esplendidamente europeizada da condição nacional [*nation-ness*] vinculada à propriedade privada da língua teve enorme influência na Europa oitocentista e, mais estritamente, na teorização posterior da natureza do nacionalismo” (ANDERSON, 2008, p. 108). Se Benedict Anderson aponta a língua como elemento criador de patriotismo, ele faz questão de frisar que “é sempre um equívoco tratar as línguas como certos ideólogos nacionalistas as tratam – como emblemas da condição nacional [*nation-ness*], como

<sup>62</sup> Cf. NOTHOMB, Amélie. *Ni d'Ève ni d'Adam*, Paris: Éditions Albin Michel, 2007, p. 9.

<sup>63</sup> Cf. LISBOA, Adriana. *Rakushisha*, Rio de Janeiro: Editora Rocco, 2007, p. 14.

bandeiras, trajes típicos, danças folclóricas e similares” (p. 189), uma vez que, ainda segundo Anderson, “basicamente, a coisa mais importante quanto à língua é a sua capacidade de gerar comunidades imaginadas, efetivamente construindo *solidariedades particulares*” (p. 189).<sup>64</sup>

É a partir desta interpretação de Anderson que nos é possível fazer uma leitura do romance *Ni d'Ève ni d'Adam* relacionando a identidade nacional dos dois protagonistas com a questão linguística. O romance, cuja passagem do tempo é marcada pelo aprendizado das línguas francesa, por Rinri, e japonesa, por Amélie, pode ser lido bem mais como a história da paixão por uma língua estrangeira do que como a história de amor entre a professora e seu aluno. Não por acaso, esse “amor linguístico” acaba gerando diversas inversões identitárias, como a reproduzida no trecho a seguir:

O que eu sentia por esse rapaz carecia de nome em francês, mas não em japonês, onde o termo *koi* era conveniente. *Koi*, em francês clássico, pode ser traduzido por gosto. Eu tinha gosto por ele. [...]

Em japonês moderno, todos os jovens casais não casados qualificam o parceiro como *koibito*. Um pudor visceral afasta a palavra amor. Tirando um acidente ou um acesso de delírio passional, esse termo enorme não é usado, estando reservado à literatura ou a tais coisas. Ninguém mais que eu poderia ter sido sorteada com o único nipônico que não desdenhava nem esse vocabulário nem as maneiras ad hoc. Mas eu me tranquilizava pensando que o exotismo linguístico devia ter contribuído sobremaneira para essa esquisitice. Não era indiferente que as declarações de Rinri para uma francófona fossem feitas seja em francês seja em japonês: a língua francesa representava, sem dúvida, esse território ao mesmo tempo prestigioso e licencioso no qual era possível a vulgaridade de sentimentos inconfessáveis.<sup>65</sup> (NOTHOMB, 2007, p. 74-75)

A exemplo da identidade nacional, a questão linguística tem maior ressonância em *Ni d'Ève ni d'Adam* do que em *Rakushisha*. Certamente, o fato de a protagonista belga ser professora de francês, filóloga (p. 27) e futura escritora (p. 238) não é um acaso, proporcionando ao leitor inúmeras passagens em que a situação idiomática ocupa primeiro plano. Além das já transcritas citações em que a questão linguística se adere às problemáticas da identidade nacional belga e da inversão identitária, uma passagem, no final de *Ni d'Ève ni d'Adam*, relaciona a diferença linguística à diferença cultural. Sempre com a ironia que caracteriza a narração de Amélie Nothomb.

<sup>64</sup> Grifo do autor.

<sup>65</sup> “Ce que j'éprouvais pour ce garçon manquait de nom en français moderne, mais pas en japonais, où le terme de *koi* convenait. *Koi*, en français classique, peut se traduire par goût. J'avais du goût pour lui. [...] En japonais moderne, tous les jeunes couples non mariés qualifient leur partenaire de *koibito*. Une pudeur vicérale bannit le mot amour. Sauf accident ou accès de délire passionnel, on n'emploie pas ce mot énorme, que l'on réserve à la littérature ou à ces sortes de choses. Il avait fallu que je tombe sur le seul Nippon qui ne dédaignait ni ce vocabulaire ni les manières ad hoc. Mais je me rassurai en pensant que l'exotisme linguistique devait avoir largement contribué à cette bizarrerie. Il n'était pas indifférent que les déclarations de Rinri s'adressant à une francophone s'énoncent soit en français, soit en japonais : la langue française représentait sans doute ce territoire à la fois prestigieux et licencieux où l'on pouvait s'encanailler de sentiments inavouables.”

Ao relatar o episódio em que é pedida em casamento pelo japonês Rinri, a protagonista anuncia: “os piores acidentes da vida são da ordem da linguagem”<sup>66</sup> (p. 219). Em seguida, ela narra o “mal-entendido linguístico”. Ao responder “não” a uma pergunta negativa (“você ainda não quer se casar comigo?”), Amélie se sente aliviada pela recusa, enquanto Rinri começa a fazer planos para a cerimônia matrimonial:

Escondi meu rosto com as mãos. Eu tinha compreendido. Ele deve ter perguntado: ‘Você ainda não quer se casar comigo?’ E eu tinha respondido de maneira ocidental. Depois da meia-noite, tenho o infeliz defeito de ser aristotélica.<sup>67</sup> (NOTHOMB, 2007, p. 221-222)

Sem coragem para desfazer o mal-entendido, a solução encontrada pela protagonista foi partir para a Bélgica e só retornar ao Japão cinco anos depois, já na condição de escritora.

Entretanto, assim como ocorre com o fator nacionalidade, é a inversão identitária que predomina na relação entre a europeia Amélie e o idioma nipônico, elementos que gradativamente compõem a teia do exotismo de exaltação do outro. Tal inversão alcança até mesmo a competência linguística da personagem:

No passado, eu aprendi inglês, neerlandês, alemão e italiano. Havia uma constante com essas línguas vivas: eu as compreendia melhor do que falava. [...]

Em japonês, acontecia o inverso: meu conhecimento ativo ultrapassava de longe meu conhecimento passivo. Esse fenômeno, até onde consigo me explicar, jamais desapareceu. Várias vezes consegui exprimir, nessa língua, ideias tão sofisticadas que meu interlocutor, acreditando ter diante de si uma diplomada em niponologia, me respondia com comparável erudição. Não me sobrava outra solução senão a fuga, para esconder que eu não tinha apreendido uma só palavra da réplica.<sup>68</sup> (NOTHOMB, 2007, p. 98)

Sem explicação “lógica” para o fenômeno, a protagonista conclui: “Há, então, no meu caso, uma verdadeira exceção japonesa que sou tentada a explicar pelo destino: era, para mim, um país em que a passividade seria inconcebível.”<sup>69</sup>

Em *Rakushisha*, é sobretudo no plano poético que a questão linguística ganha peso. Sob os ângulos analisados a partir do texto de Nothomb – nacionalidade, inversão identitária, diversidade cultural –, o romance de Lisboa é bem menos ilustrativo. A protagonista Celina só se relaciona com o idioma japonês na qualidade de turista. E como turista, ela se expressa em

<sup>66</sup> “Les pires accidents de la vie sont langagiers.”

<sup>67</sup> “Je cachai mon visage dans mes mains. J’avais compris. Il avait dû me demander : ‘Ne veux-tu toujours pas m’épouser ?’ Et j’avais répondu à l’occidentale. Après minuit, j’ai le fâcheux défaut d’être aristotélicienne.”

<sup>68</sup> “Par le passé, j’avais appris l’anglais, le néerlandais, l’allemand et l’italien. Il y avait une constante avec ces langues vivantes : je les comprenais mieux que je ne les parlais. [...]

En japonais, c’était l’inverse : ma connaissance active dépassait de loin ma connaissance passive. Ce phénomène n’a jamais disparu que je ne m’explique pas. Il m’arriva maintes fois de parvenir à exprimer dans cette langue des idées si sophistiquées que mon interlocuteur, croyant avoir affaire à une agrégée en nipponologie, me répondait des propos d’une élévation comparable. Il ne me restait d’autre solution que la fuite pour cacher que je n’avais pas saisi un mot de la répartie.”

<sup>69</sup> “Il y a donc, dans mon cas, une véritable exception japonaise que je suis tentée d’expliquer par le destin : c’était un pays où la passivité me serait impensable.”

inglês.<sup>70</sup> Já Haruki, que não fala nem compreende o japonês, não pertence ao mundo das letras, como Amélie, mas ao mundo das imagens, formas e cores.<sup>71</sup>

Assim, da mesma forma que a problemática linguística, tal como expressa em *Ni d'Ève ni d'Adam*, pode ser interpretada como reveladora de um exotismo de idealização do outro, sua ausência, em *Rakushisha*, pode ser interpretada como reveladora da distância entre o romance e esse tipo de exotismo. Tais conclusões serão analisadas em seguida.

### 1.3 Primitivismo e inversão temporal

De maneira bastante didática, na obra *Lire l'exotisme* (1992), Jean-Marc Moura remonta historicamente a aplicação literária do exotismo. Ao definir o termo *primitivo*, sempre em perspectiva diacrônica, o teórico exprime que, a partir do século XIX, tal substantivo tornou-se sinônimo de *selvagem*, preservando, entretanto, a ambivalência do último termo: atrasado, em relação ao “civilizado”, mas também preservado da corrupção da civilização.<sup>72</sup> Tais unidades lexicais fazem parte, obviamente, dos estereótipos exóticos, que, em suas formas mais tradicionais, exaltam com frequência a beleza e a harmonia com a natureza dos espaços primitivos.

Efetuada uma inversão temporal, Tzvetan Todorov faz uma interessante leitura dos conceitos de primitivismo e utopia no capítulo dedicado ao exotismo, em seu livro *Nous et les autres* (1989). Inicialmente apontando Homero como o “primeiro exotista”, para quem “o país mais distante é o melhor”, Todorov sentencia que conhecimento é incompatível com exotismo, da mesma forma que desconhecimento é inconciliável com o louvor ao outro: “ora, é precisamente o que o exotismo gostaria de ser, um elogio no desconhecimento. Tal é seu paradoxo constitutivo”<sup>73</sup> (TODOROV, 1989, p. 356).

Em seguida, Todorov opõe, em esquema dialético, duas espécies simétricas de exotismo, “em função de uma avaliação dos povos e culturas como sendo mais simples ou mais complexos do que nós, mais naturais ou mais artificiais etc.”<sup>74</sup> (p. 357). Assim, o teórico compreende que, historicamente, até o fim do século XVIII o exotismo tem por pano de fundo

<sup>70</sup> “A passageira à minha frente falava inglês. Virava-se para traduzir as orientações que o motorista dava, em japonês, pelo microfone. Não que tivéssemos perguntado nada. Era uma primeira demonstração daquela solicitude dos moradores de Kyoto que tantas vezes me surpreenderia, nas semanas seguintes.” (p. 42-43)

<sup>71</sup> “O mundo não se compunha de letras, mas de formas e cores. O mundo, noutras palavras, era aquarelável.” (p. 15)

<sup>72</sup> Cf. MOURA, Jean-Marc. *Lire l'exotisme*. Paris: Dunod, 1992, p. 195.

<sup>73</sup> “[...] or, c'est précisément ce que l'exotisme voudrait être, un éloge dans la méconnaissance. Tel est son paradoxe constitutif.”

<sup>74</sup> “Il y a donc, en théorie, deux espèces symétriques d'exotisme, selon que les peuples ou la culture valorisés sont considérés comme plus simples ou plus complexes que nous, plus naturels ou plus artificiels, etc”

um primitivismo em que as outras culturas são tidas como menos complexas do que a europeia, mas que, após o século XIX, caminha em sentido inverso:

[...] inicialmente porque há maior valorização, depois do que se chamou de ‘renascimento oriental’, de algumas antigas tradições extraeuropeias (árabe, indiana, chinesa, japonesa etc.); em seguida porque, mais recentemente, a Europa Ocidental começou a sentir-se ‘atrasada’ em relação a outras metrópoles, Nova Iorque, Hong Kong ou Tóquio (dessa forma, um exotismo de arranha-céus e da eletrônica).<sup>75</sup> (p. 357-358)

Neste ponto, é preciso recuperar o que já dissemos anteriormente sobre o Japão, enfatizando a unificação capitalista de metrópoles que, na era da mundialização, não mais cabem em velhas separações como ‘ocidentais’ ou ‘orientais’. Não por acaso, Todorov alinha Hong Kong e Tóquio a Nova Iorque, opondo a elas a Europa Ocidental. Tal fenômeno altera, com certeza, a percepção do exotismo. Por um lado, a Europa Ocidental perde a condição de referência cultural mundial, gerando a imposição progressiva de um relativismo. Por outro lado, o que Jean-Marc Moura qualifica como a “derrota do espaço” ou o “desaparecimento da geografia”<sup>76</sup>, ocasiona a crise de um exotismo de revelação narrativa de países e povos distantes, análise que retomaremos no próximo capítulo:

O exotismo entrou em crise no sentido em que se fazem sentir, simultaneamente, a necessidade e a dificuldade de uma renovação. Sua vocação informativa e descritiva ficou caduca. Seu objeto, o lugar distante, não apenas se aproximou consideravelmente como está ameaçado de desaparecimento em função da progressiva e formidável ocidentalização do mundo.<sup>77</sup> (MOURA, 1998, p. 255)

Para chegar a tal ponto de “crise do exotismo”, entretanto, um evento histórico é de grande importância: a conquista da América pela Europa. No século XVI, o Novo Mundo se torna um imenso território para projeção de todas as imagens exóticas, incluindo a do bom selvagem. Citando Cristóvão Colombo e Américo Vespúcio, Todorov sentencia que “a idealização do selvagem é lançada desde os primeiros relatos de viagens”, nesse espaço tido como o próprio paraíso terrestre: “Assim sendo, acontece quase que imediatamente uma identificação entre os hábitos observados dos ‘selvagens’ e aqueles de nossos próprios

<sup>75</sup> “Depuis le XIXe siècle, la forme opposée s’est renforcée : d’abord parce qu’on valorise davantage, depuis ce qu’on a appelé la ‘renaissance orientale’, certaines anciennes traditions extra-européennes (arabe, chinoise, japonaise, etc), ensuite parce que, plus récemment, l’Europe de l’Ouest a commencé à se considérer comme ‘en retard’ par rapport à d’autres métropoles, New York, Hong Kong ou Tokyo (un exotisme des gratte-ciel et de l’électronique, donc).”

<sup>76</sup> Cf. MOURA, 1992, p. 84.

<sup>77</sup> “L’exotisme est entré en crise au sens où se font sentir simultanément la nécessité et la difficulté d’un renouvellement. Sa vocation informative et descriptive est devenue caduque. Son objet, l’ailleurs lointain, s’est non seulement considérablement rapproché mais il est menacé de disparition par la progressive et formidable occidentalisation du monde.”

ancestrais; o exotismo se funde então com um primitivismo bastante cronológico”<sup>78</sup> (TODOROV, 1989, p. 358).

A partir de tal constatação é que Todorov chegará à inversão temporal e à aproximação entre primitivismo e utopia. De acordo com ele, os relatos de Américo Vespúcio foram uma das inspirações de Thomas Morus para redigir *Utopia*:

As utopias, efetivamente, só se opõem aos devaneios primitivistas em aparência: mesmo que umas olhem para o futuro e as outras olhem em direção do passado, o conteúdo de ambas é em grande parte comum; a célebre fórmula de Saint-Simon – “A idade do ouro da espécie humana não se encontra atrás, mas adiante” [...] – o indica à sua maneira, uma vez que ele se contenta em relevar a inversão temporal.<sup>79</sup> (p. 359)

Assim sendo, de acordo com Todorov, “o bom selvagem não é somente o nosso passado, mas também o nosso futuro”:

E já que ficou decidido que o passado dos nossos se reencontrava no presente dos outros, iremos regularmente associar projetos utópicos e imagens exóticas, de *Utopia*, de Thomas Morus, e *A Cidade do Sol*, de Campanella (situada no oceano Índico) até os nossos dias.<sup>80</sup> (p. 360)

Apesar de o título do romance de Amélie Nothomb ser claramente remissivo ao paraíso, esse conceito de primitivismo relacionado a utopia, em que passado, presente e futuro se confundem para revelar elementos do ‘um’ e do ‘outro’, pode ser aplicado ao recurso utilizado pela escritora Adriana Lisboa para construir esteticamente o livro *Rakushisha*.

Em entrevista ao caderno “Prosa e Verso”, do jornal O Globo, em 21 de agosto de 2007<sup>81</sup>, a própria escritora Adriana Lisboa admite que uma de suas motivações para escrever *Rakushisha* foi “a distância, tanto temporal quanto física, de mim para um poeta japonês do século XVII”. Essas distâncias são, nas palavras de Victor Segalen, responsáveis pela sensação do exotismo.<sup>82</sup> No mesmo sentido, argumenta Todorov que “os melhores candidatos ao papel de ideal exótico são os povos e as culturas mais distantes e mais ignoradas”<sup>83</sup> (TODOROV, 1989, p. 356). Entretanto, se aparentemente o pano de fundo do Japão

<sup>78</sup> “En effet, il s’opère presque immédiatement une identification entre les moeurs des ‘sauvages’ qu’on y observe et celles de nos propres ancêtres ; l’exotisme se fond donc avec un primitivisme qui est aussi bien chronologique.”

<sup>79</sup> “Les utopies, en effet, ne s’opposent qu’en apparence aux rêveries primitivistes : bien que les unes regardent vers l’avenir et les autres vers le passé, leur contenu est en grande partie commun ; la célèbre formule de Saint-Simon – « L’âge d’or du genre humain n’est point derrière nous, il est au-devant » (*De la réorganisation de société européenne*. « Conclusion », p. 328) – l’indique à sa manière, puisqu’elle se contente de relever l’inversion temporelle.”

<sup>80</sup> “Et puisqu’on a décidé que le passé des nôtres se retrouvait dans le présent des autres, on associera régulièrement projets utopistes et images exotiques, depuis l’*Utopie* de Thomas More et la *Cité du Soleil* de Campanella (située dans l’océan Indien) jusqu’à nos jours.”

<sup>81</sup> Referimo-nos ao artigo “Três invenções do Japão”, de Miguel Conde. Disponível em: <http://www.adrianalisboa.com.br/resenha/tresinvencoesdojapao.html>. Site consultado em 3 de junho de 2010.

<sup>82</sup> “Argument: Parallélisme entre le recul dans le passé (Historicisme) et le lointain dans l’espace.” (SEGALEN, 1986, p. 33)

<sup>83</sup> “Les meilleurs candidats au rôle d’idéal exotique sont les peuples et les cultures les plus éloignés et les plus ignorés.”

setecentista seria a base perfeita para a construção de um romance exótico, a escritora Adriana Lisboa parece desviar-se desse caminho pré-traçado, seja pelas estratégias narrativas seja pela inversão temporal. Inversão temporal que nos remete ao “primitivismo utópico” de Todorov, acima descrito.

A questão do tempo é importante fio condutor da trajetória da protagonista do romance *Rakushisha*, Celina. Para ela, cuja alma estava nos pés<sup>84</sup>, o tempo só cabia no mesmo espaço dos pequenos ossos basais.<sup>85</sup> Logo nas primeiras páginas do romance de Adriana Lisboa, o narrador anuncia:

Nada de amanhã é um outro dia. E nada de o tempo passa, não havia mais um de agora em diante, não existia nenhum tipo de projeção para além do instante exato daquela batida do coração. O futuro não existia mais. O passado sim, embora fosse esfumado e móvel. Mas o futuro não.” (LISBOA, 2007, p. 20)

Certamente, não era no seu passado que Celina encontraria o caminho para voltar a acreditar no seu futuro, ou em algum futuro. De seu passado, Celina só conseguiu retirar uma ancestralidade: a avó bordadeira, de quem herdou o ofício. Ofício que, paradoxalmente, a ajudou a enganar o tempo:

Bordava as bolsas e enquanto bordava contava os pontos, deixava-se hipnotizar pelos números. Atestava seu presente, 36 anos de um coração batendo de sessenta a cem vezes por minuto, isso totalizava mais de um bilhão de batidas e era uma sorte que o músculo trabalhasse com números dessa grandeza. (p. 20)

O tempo que Celina enganará até que um improvável futuro, esse mesmo no qual ela não acreditava, a levará, por seus próprios passos, a um “paraíso” do século XVII: o Japão de Bashô. Se for possível simplificar a comparação, podemos dizer que, da mesma forma que os europeus chegaram “inadvertidamente” ao “paraíso” habitado pelos “bons selvagens”, cujos hábitos, na explicação de Todorov, foram identificados aos de seus próprios ancestrais, também Celina, ao sabor do acaso, apropriou-se de uma ancestralidade que, a priori, não poderia ser a dela. Poderia até ser a de Haruki, o nissei. Mas, como já vimos anteriormente, não é. Haruki cede mais do que sua ancestralidade a Celina, cede sua história. A ida ao Japão é inicialmente uma viagem a ser feita por Haruki. Torna-se a viagem de Celina, que, por sua vez, torna-se a protagonista do romance *Rakushisha*.

---

<sup>84</sup> “Foi preciso reaprender a andar. Um dia Celina se deu conta de que o que mais lhe importava em seu corpo eram os pés. Onde seus pés estivessem no momento, estaria sua alma, ou como quer que se chamasse, ela pensava, aquela parte do corpo que sempre ameaçava exceder o próprio corpo.” (LISBOA, 2007, p. 20)

<sup>85</sup> “Sua alma pisava o chão e morava no espaço de dois complexos anatômicos, um par de tornozelos, calcanhares, tarsos, metatarsos e duas dezenas de dedos. Acotovelava-se com duas vezes 26 ossos.” (p. 20)

O Japão não fazia parte da história de Celina até que ela conhecesse, por acaso, o nissei Haruki no metrô do Rio de Janeiro. Depois de um jantar, Haruki, que havia recebido uma bolsa de pesquisa para a viagem, a fim de reunir elementos para ilustrar a tradução em língua portuguesa do *Diário de Saga*, do poeta Matsuo Bashô, convida Celina para acompanhá-lo. Já “do outro lado do planeta”, Celina segue os passos dados pelo poeta japonês trezentos anos antes. Assim como ele, começa a escrever um diário, o que nunca havia pensado fazer antes.

No *Diário de Saga*, que Haruki ilustrará, Bashô relata a sua estada na Cabana dos Caquis Caídos (Rakushisha), pertencente a seu discípulo Mukai Kyorai. Em seu diário, Celina relata passagens de sua viagem ao Japão. Os dois estão em Kyoto, com trezentos anos de distância. Os dois se sentem em casa. Diz Bashô:

Numa caixa de laca de cinco andares, pintada com pó de ouro em estilo chinês, colocaram vários tipos de doces, bem como uma garrafa do melhor saquê e cálices. Roupas de cama, bem como diversas iguarias, foram trazidas de Kyoto, e nada me falta. Esqueço minha miséria e aprecio plenamente esse bem-estar sossegado. (LISBOA, 2007, p. 34)

E o narrador, sobre Celina: “Em casa, em Kyoto, que parecia sua casa sem nenhuma possibilidade de sê-lo, e talvez justamente por isso” (p. 54).

“Em casa”, Celina torna-se uma espécie de discípula de Bashô. Segue seus passos<sup>86</sup> e, aos poucos, guiada pelo poeta, a bordadeira Celina, que alguns anos antes havia perdido a filha Alice em um acidente de carro, reencontra as linhas de seu passado. É visitada pela dor<sup>87</sup>, pelas interrogações<sup>88</sup>, pelas lembranças.<sup>89</sup> Espelhando seu diário no diário de Bashô, os pés viajantes de Celina a levam até a Rakushisha, onde ela compreende “que a vida é o caminho e não o ponto fixo no espaço. Que nós somos feito a passagem dos dias e dos meses e dos anos, como escreveu o poeta japonês Matsuo Bashô num diário de viagem [...]” (p. 125).

Como dissemos anteriormente, o primitivismo aplicado ao romance de Adriana Lisboa não é construtor de exotismo, mas de “egoalteridade”. Cabe no conceito de *Bildung*, de Antoine Berman (1942-1991), exposto no artigo “*Bildung et Bildungsroman*”, quando

<sup>86</sup> “Saí para passear com Bashô. Coloquei as folhas soltas dentro da bolsa. Resolvi ir ao Tetsugaku-no-michi, o Caminho do Filósofo.” (p. 55)

<sup>87</sup> “Esse é o grande engodo. Minha dor é minha: marca na pele, feito a vermelhidão da queimadura. Existe como uma visita na sala de estar. A dor, senhorinha sentada no canto do sofá.” (p. 86)

<sup>88</sup> “Qual é o lugar que eu ocupo no mundo? Tem nome, esse lugar? Tem dimensões? Altura, largura, profundidade? Será um som, apenas, ou um gesto, ou um cheiro, ou uma possibilidade nunca explorada? O contrário do som. O contrário de um gesto, imobilidade, potencialidade. Desistência?” (p. 89)

<sup>89</sup> “Não sei porque penso nisso agora. Não sei porque me lembro da música que tocava, quando eu morrer me enterrem na Lapinha, ouvíamos o som alto para disfarçar o som alto do vizinho sem atentar para o fato de que se o mundo inteiro seguisse essa lógica nosso planeta seria um único grito de horror, dissonante em si mesmo.” (p. 90)

relacionado à figura da viagem. Em ensaio sobre o tema, intitulado “Nota sobre o conceito de *Bildung* (formação cultural)”, a professora Rosane Suarez, da PUC/RJ, cita Berman:

No Goethe de *Wilhelm Meister* e nos românticos de Iena, *Bildung* se caracteriza como uma viagem, *Reise*, cuja essência é lançar o "mesmo" num movimento que o torna "outro". A "grande viagem" de *Bildung* é a experiência da *alteridade*. Para tornar-se o que é o viajante experimenta aquilo que ele não é, pelo menos, aparentemente. Pois está subentendido que, no final desse processo, ele reencontra a si mesmo.<sup>90</sup>

Da mesma forma que o conceito de Berman reúne historicidade e formação cultural em sua proposição estético-literária, Jean-Marc Moura, na terceira parte de *La Littérature des lointains* (1998), intitulada “Figures de renversement et de l'étrangeté: exotisme et décolonisation”, retoma os conceitos de japonismo e de primitivismo (especialmente no interesse dos dadaístas e surrealistas pela arte negra africana) para relacioná-los aos componentes acima citados. A conclusão de Moura é absolutamente pertinente ao estudo da obra de Adriana Lisboa, por sua proposta estética, e tendo em vista a leitura acima elaborada:

A partir do japonismo e do primitivismo se desenvolve um dos mais poderosos movimentos da arte contemporânea: o empréstimo, a fusão, a mistura das mais distantes tradições. O interesse pelas estéticas, formas e temas não ocidentais é literalmente sem precedentes. Esses movimentos artísticos tiveram consequência na literatura, levando ao que nós qualificamos como exotismo *ekphrastique*, correspondendo a duas grandes tendências do século: o cosmopolitismo, a mestiçagem, enfim a influência recíproca de todas as tradições estéticas; a flexibilidade característica do artista contemporâneo que não mais hesita em se interrogar abertamente sobre os pressupostos de sua criação e sobre o seu estatuto na sociedade<sup>91</sup>. (MOURA, 1998, p. 256)

A análise do romance enquanto viagem-escritura e o caráter do autor enquanto escritor-viajante será o tema do capítulo IV da presente dissertação. No caso específico de *Rakushisha*, em que a metáfora especular permeia a construção narrativa através de fragmentos de diários e dos haicais de autoria do poeta japonês Matsuo Bashô, há múltiplas viagens. A protagonista de Adriana Lisboa é artesã. Assim como Celina, Adriana também costura: textos dentro de textos, tempos dentro de tempos, espaços dentro de espaços.

<sup>90</sup> BERMAN, Antoine. *Bildung et Bildungsroman. Le temps de la réflexion*. Paris : Gallimard, 1984, p. 147, *apud* SUAREZ, Rosana. “Nota sobre o conceito de *Bildung* (formação cultural)”. Revista *Kriterion*, vol.46, n°.112. Belo Horizonte, dezembro de 2005. Disponível em: [http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci\\_arttext&pid=S0100-512X2005000200005#nt15](http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0100-512X2005000200005#nt15). Site consultado em 3 de junho de 2010.

<sup>91</sup> “À partir du japonisme et du primitivisme se développe l'un des plus puissants mouvements de l'art contemporain : l'emprunt, la fusion, le mélange des traditions les plus éloignées. L'intérêt pour les esthétiques, les formes et les thèmes non occidentaux est littéralement sans précédent. Ces mouvements artistiques n'ont pas été sans conséquence sur la littérature, aboutissant à ce que nous avons qualifié d'exotisme ekphrastique, correspondant à deux grandes tendances du siècle : le cosmopolitisme, le métissage, bref l'influence réciproque de toutes les traditions esthétiques ; la réflexivité caractéristique de l'artiste contemporain qui n'hésite plus à s'interroger ouvertement sur les présupposés de sa création et sur son statut dans la société.”

Através da arte, escritora e personagem viajam. Viagem cuja essência, como diz Berman, “é lançar o ‘mesmo’ num movimento que o torna ‘outro’”. É, portanto, como veremos no final de nossa própria viagem teórica, “com” Bashô, e se apropriando de seus poemas, que a escritora Adriana Lisboa, assim como sua personagem Celina, ou através dela, reunirá os elementos de percepção da cultura do outro e realizará, ao mesmo tempo, um trajeto da sua viagem de aprendizado autoral.

## 2 OLHARES EM DESLOCAMENTO

No início do capítulo anterior, lançamos a questão sobre o possível fim do exotismo. No desenvolvimento do subtítulo “Primitivismo e utopia”, citamos a alteração na percepção do exótico em função do que Jean-Marc Moura qualifica como a crise do exotismo através da “derrota do espaço” e do “desaparecimento da geografia”. Chegamos, assim, a um ponto crucial na análise da atual configuração do exotismo e sua aplicação literária, nessa que podemos considerar como a era dos deslocamentos: deslocamentos no tempo, no espaço e, conseqüentemente, em todas as definições teóricas concernentes. Deslocamento no interior da própria noção de deslocamento, uma vez que o ponto fixo, antes compreendido como espaço geográfico, não pode mais ser assim paralisado. Como veremos, se Jean-Marc Moura desloca o exotismo do espaço geográfico ao espaço subjetivo, em uma leitura mais antropológica Stuart Hall e Marc Augé operam semelhantes alterações.

Deslocamento, crise, ruptura, descentramento, fragmentação, diferença, alteridade, miscigenação, hibridismo, pluralidade.... Estas são algumas unidades lexicais que se associam exaustivamente ao que a mídia generalizou sob o termo globalização e que Marc Augé prefere designar como mundialização<sup>92</sup>. É claro que tais alterações perceptivas da realidade têm forte impacto na construção da identidade, como veremos no próximo capítulo da presente dissertação. No momento, entretanto, iremos nos ater ao impacto da modernidade fluida, para utilizar a definição de Zygmunt Bauman, na expressão literária do exotismo.

Ao abordar a globalização no livro *A identidade cultural na pós-modernidade* (2006), Stuart Hall destaca a importância das novas configurações temporais e espaciais para a compreensão do fenômeno, uma vez que a globalização se refere, por exemplo, a processos de destituição de fronteiras e de interconexão planetária. Citado por Hall, o geógrafo britânico David Harvey resume:

À medida que o espaço se encolhe para se tornar uma aldeia “global” de telecomunicações e uma “espaçonave planetária” de interdependências econômicas e ecológicas – para usar apenas duas imagens familiares e cotidianas – e à medida que os horizontes temporais se

<sup>92</sup> “Sempre houve mundialização e globalização. Novo é o que entendemos por mundialização – o contexto é sempre, hoje, mundial. Os impérios existiram e eram percebidos, de certa maneira, como mundo. Agora há uma coincidência entre o mundo e o planeta, enquanto corpo físico. Tomamos consciência desse fato de diversas maneiras. É necessário distinguir os termos. Globalização é sinônimo de processos econômicos, mercado liberal, liberalismo triunfante, depois da derrocada do regime comunista. É também a comunicação, por meio da tecnologia, e sua ligação intrincada com a economia. A globalização, em minha opinião, é apenas um aspecto da mundialização.” Elane Peixoto e Maria da Conceição Golobovante: “Comunicação e espaço urbano: entrevista com o antropólogo francês Marc Augé”. Revista da Associação Nacional dos Programas de Pós-Graduação em Comunicação, E-compós, Brasília, v.11, n.1, jan./abr. 2008. Disponível em: <http://www.e-compos.org.br>. Site consultado em 8 de junho de 2010.

encurtam até o ponto em que o presente é tudo que existe, temos que aprender a lidar com um sentimento avassalador de compreensão de nossos mundos espaciais e temporais.<sup>93</sup>

Partindo de tal pressuposto, Hall se interessa pelo efeito da globalização sobre todos os sistemas de representação<sup>94</sup>, através dos fluxos culturais e do consumismo global:

Os *fluxos culturais*, entre as nações, e o consumismo global criam possibilidades de ‘identidades partilhadas’ – como ‘consumidores’ para os mesmos bens, ‘clientes’ para os mesmos serviços, ‘públicos’ para as mesmas mensagens e imagens – entre pessoas que estão bastante distantes umas das outras no espaço e no tempo. (p. 74)

Stuart Hall denomina tal fenômeno de “infiltração cultural” como ‘homogeneização cultural’, se resguardando, entretanto, de não utilizar a locução de forma “simplista, exagerada e unilateral”. Antes, porém, de retomar o pensamento de Hall sobre a homogeneização global, é importante observar a utilização de tal conceito no quadro do exotismo.

## 2.1 Certo exotismo em declínio

Em 21 de abril de 1917, em nota escrita em Xangai e reproduzida em *Essai sur l'exotisme*, Victor Segalen explicita toda sua preocupação com o declínio do Diverso e, conseqüentemente, do exotismo. Defendendo que “é pela Diferença, e no Diverso, que se exalta a existência”<sup>95</sup> (SEGALLEN, 1986, p. 92), Segalen conclama seus leitores: “O Diverso diminui. Aí está o grande perigo terrestre. É então contra essa decadência que é preciso lutar, se bater – morrer talvez com beleza”<sup>96</sup> (p. 95).

Como “remédio contra a degradação do índice de exotismo”, o poeta francês aponta que é preciso “exaltar os valores exóticos parciais que restam”, incluindo a “condenação absoluta do feminismo, espécie de monstruosa inversão social”<sup>97</sup> (p. 95). Assim, mesmo que o clamor de Segalen seja, no mínimo, historicamente inválido, é importante reiterar seu pioneirismo na compreensão do exotismo como uma estética da diversidade. Ao efetuar tal

<sup>93</sup> HARVEY, David. *The Condition of Post-Modernity*. Orford : Oxford University Press, 1989, p. 240, apud : HALL, Stuart. *A identidade cultural na pós-modernidade*. Tradução de Tomaz Tadeu da Silva e Guaracira Lopes Louro, 11ª edição. Rio de Janeiro : DP&A, 2006, p. 70.

<sup>94</sup> “Todo meio de representação – escrita, pintura, desenho, fotografia, simbolização através da arte ou dos sistemas de telecomunicação – deve traduzir seu objeto em dimensões espaciais e temporais.” (p. 70)

<sup>95</sup> “C’est par la Différence, et dans le Divers, que s’exalte l’existence.”

<sup>96</sup> “Le Divers décroît. Là est le grand danger terrestre. C’est donc contre cette déchéance qu’il faut lutter, se battre, - mourir peut-être avec beauté.”

<sup>97</sup> “Remède à la Dégradation du taux d’exotisme : exalter les valeurs exotiques partielles qui demeurent. La condamnation absolue du féminisme, sorte de monstrueuse inversion sociale.”

leitura, Victor Segalen dá os primeiros passos rumo à preservação da alteridade como base teórica do exotismo.

Se Segalen, entretanto, foi um dos primeiros a expor sua preocupação com o declínio do exotismo enquanto consequência de uma homogeneização global, o mesmo percurso foi trilhado por Jean-Marc Moura e por Roger Mathé em suas obras sobre o exotismo literário. Qualificando o século XX como o do “triste exotismo”, Roger Mathé, no livro *L’Exotisme: d’Homère à Le Clézio* (1972), aponta o período histórico como aquele do declínio do exotismo: “Depois de mais de cem anos, o sentimento exótico perde a graça, a literatura exótica declina, se torna uma especialidade”<sup>98</sup> (MATHÉ, 1972, p. 161). Consequentemente, na visão de Mathé, “o escritor exótico não é mais o gênio literário”, como Victor Hugo e Chateaubriand, por exemplo, mas o “diletante, ao mesmo tempo turista e homem de letras”, como Blaise Cendrars e Maurice Barrès, por exemplo.<sup>99</sup>

O tom desencantado de Mathé retoma, mais de 50 anos depois, o mesmo tom passional de Victor Segalen. E talvez também por isso, sem que possamos, entretanto, sustentar tal afirmação, Mathé, a exemplo de Segalen, falha na construção de argumentos para defender sua proposta.

Como causas do declínio do exotismo, Roger Mathé aponta três vertentes: as causas econômicas e sociológicas, as causas políticas e as causas psicológicas. No que diz respeito às causas econômicas e sociológicas, o francês afirma que “o progresso científico é o inimigo e o destruidor do senso exótico”<sup>100</sup> (p. 162), criando generalizações contestáveis, como o fim das tradições folclóricas regionais e a uniformização “à europeia” das cidades modernas.<sup>101</sup> Além disso, o autor oferece ao leitor menos atentos imprecisões geográficas como a construção de Brasília “em pleno Mato Grosso”.<sup>102</sup> Os demais argumentos seguem o mesmo ritmo, sem que haja validade em nos determos detalhadamente.

Entretanto, em pelo menos dois pontos a exposição de Mathé sobre o declínio do exotismo coincidirá com o pensamento de Jean-Marc Moura: o mapeamento e revelação da totalidade do mundo, ocasionando a perda do prestígio do mistério e da aventura, e o

<sup>98</sup> “Depuis plus de cent ans, le sentiment exotique s’affadit, la littérature exotique décline, devient une spécialité.”

<sup>99</sup> “L’écrivain exotique n’est plus le génie littéraire, voyageur par accident comme jadis Lamartine, Hugo, Chateaubriand, Nerval, Flaubert... mais le diletante, à la fois touriste et homme de lettres, Barrès, Valéry Larbaud, Blaise Cendrars, A. Bellessort, Monfreid, Brasillach... qui s’exalte à Tolède, à Venise, à Palerme, ou chante les rives calcinées de la mer Rouge.”

<sup>100</sup> “Le progrès scientifique est l’ennemi et le destructeur du sens exotique.”

<sup>101</sup> “Les villes prennent un aspect uniforme. Leurs habitantes s’habillent à l’européenne, adoptent la même coupe de cheveux, se passionnent pour le sport, boivent du coca-cola ou du whisky... C’en est fini des traditions folkloriques, des particularités régionales.” (MATHÉ, 1972, p. 163)

<sup>102</sup> “Les buildings de Basilia ont surgi en plein Mato Grosso [...]” (p. 163)

movimento de descolonização, gerando no pensador europeu um sentimento de culpabilidade em relação a seu passado histórico.

No livro *Lire l'exotisme* (1992), ao discorrer sobre o século XX, Jean-Marc Moura compreende que “este século é aquele do desejo de exotismo, o que não significa que seja aquele do exotismo literário” (MOURA, 1992, p. 84).<sup>103</sup> Da mesma forma que Mathé, Moura acredita que a tendência do exotismo é se tornar um gênero literário específico, de consumo turístico e de paraliteratura:

Este “desaparecimento da geografia” afeta as formas de inspiração exótica. Nenhuma zona de nosso planeta pode mais pretender ser verdadeiramente exótica. Apenas se mantém, então, um exotismo estereotipado (coqueiros, areia quente...), aquele do consumo turístico e da paraliteratura. Uma ligação sistemática se estabelece entre exótico e turístico.<sup>104</sup> (MOURA, 1992, p. 85)

Nós já vimos, no capítulo anterior, que Moura define o exotismo como “a totalidade da dívida contraída pela Europa literária em relação às outras culturas”. Obviamente, no centro de tal definição, encontra-se uma reflexão sobre o movimento de colonização europeu, cujo esfacelamento, ao lado do que chama de “desaparecimento da geografia”, vai contribuir para a mudança de status do exotismo literário. Assim, de acordo com Moura, “a visão imperial, que negava a existência de uma subjetividade verdadeira nas sociedades colonizadas – o que não era nem passividade nem hostilidade – se acomodava bem no exotismo, essa degustação da diversidade do mundo”<sup>105</sup> (MOURA, 1992, p. 89).

Ao abordar o que pode ser intitulada de “literatura colonial” ou “literatura do etnocentrismo”, Jean-Marc Moura desenvolve como tal aproximação levou o exotismo a ser intensamente criticado e como a reapropriação da escrita pelos então “personagens pitorescos” é sinal da “descolonização das belas letras”.<sup>106</sup> Seguindo tal linha de raciocínio, Moura analisa que o exotismo, “talvez por ser considerado uma herança obsoleta das tradições literárias anteriores”, ficou fora do campo das concepções estéticas predominantes na França, na segunda metade do século XX.<sup>107</sup>

<sup>103</sup> “Ce siècle est celui du désir d'exotisme, ce qui ne signifie qu'il est celui de l'exotisme littéraire.”

<sup>104</sup> “Cette ‘disparition de la géographie’ affecte les formes de l'inspiration exotique. Aucune zone de notre planète ne peut plus prétendre être véritablement exotique. Ne subsiste alors qu'un exotisme stéréotypé (cocotiers, sable chaud...), celui de la consommation touristique et de la paralittérature. Une liaison systématique s'établit entre exotique et touristique.”

<sup>105</sup> “La vision impériale, qui nait chez les sociétés colonisées l'existence d'une intériorité réelle – qui ne fût ni passivité ni hostilité – s'accommodait fort bien de l'exotisme, cette dégustation de la diversité du monde.”

<sup>106</sup> “Ainsi, tenu pour le représentant d'une idéologie désuète ou, plus simplement, pour une littérature de l'ethnocentrisme, l'exotisme est l'objet d'une critique généralisée. Sans doute faut-il voir dans cette réappropriation de l'écriture par ceux qui n'étaient jusqu'alors de pittoresques personnages, le signe de la décolonisation des belles lettres.”

<sup>107</sup> “L'inspiration littéraire est demeurée à l'écart des grands mouvements littéraires français de la seconde moitié du siècle. [...] L'exotisme, peut-être tenu pour un héritage désuet des traditions lettrées antérieures, se situe hors du champ des conceptions esthétiques de ces auteurs.” (MOURA, 1992, p. 93)

Por outro lado, de acordo com o teórico francês, “o sucesso dos clichês exóticos é duradouro no âmbito da paraliteratura”, segmento no qual ele inclui os romances de espionagem e alguns *best-sellers*. Entretanto, visando evitar generalizações, Moura aponta algumas obras que, fora dessa estante da literatura de consumo, “reatam com um espírito primitivista ao mesmo tempo original e interessante”, a exemplo de autores como Jean-Marie Le Clézio.<sup>108</sup> Primitivismo que, em uma concepção de inversão temporal, é o mesmo citado por Todorov em *Nous et les autres* (1989), e que, como analisamos anteriormente, também foi reapropriado por uma escritora oriunda de um país de colonização europeia.

## 2.2 O exótico no espaço mundial de consumo

Quando Jean-Marc Moura utiliza os termos “consumo turístico” e “literatura de consumo”, a repetição da unidade lexical do campo econômico não é por acaso. Não é possível falar de exotismo sem falar de identidade. Não é possível falar de identidade sem falar de espaço. E não é possível falar de espaço sem falar de consumo. Retomando os passos de Stuart Hall, para chegar a Marc Augé e para retornar a Moura, é necessário elaborar com mais precisão os paradoxos da homogeneização cultural, o que inclui completar a ideia anteriormente traçada sobre o espaço do Japão na supermodernidade.

Ao esquivar-se de uma leitura simplista da questão cultural no panorama da globalização, Hall, em *A identidade cultural na pós-modernidade*, aponta algumas contratendências que são úteis ao nosso desenvolvimento teórico. A primeira delas diz respeito ao interesse pelo local que vem junto ao impacto pelo global, pois, de acordo com Hall, citando o professor inglês Kevin Robins, “ao lado da tendência em direção à homogeneização global, há também uma fascinação com a *diferença* e com a mercantilização da etnia e da ‘alteridade’”<sup>109</sup> (HALL, 2006, p. 77). Em seguida, Hall aborda o fato de ser a globalização um fenômeno desigualmente distribuído pelo planeta, tendo por consequência a conservação das relações assimétricas de poder entre o “Ocidente” e o “Resto”. Mencionado por Hall, o especialista em cultura e identidade europeia Kevin Robins analisa:

Em um processo de desencontro cultural desigual, as populações “estrangeiras” têm sido compelidas a ser os sujeitos e os subalternos do império ocidental, ao mesmo tempo em que, de forma não menos importante, o Ocidente vê-se face a face com a cultura “alienígena” e

<sup>108</sup> “En revanche, le succès des clichés exotiques est durable dans le domaine de la paralittérature. Outre le roman d’espionnage, aux tirages éditoriaux impressionnants, nombre de best-sellers jouent de la séduction convenue des espaces traditionnellement associés de l’exotisme. Il serait pourtant injuste de cantonner l’inspiration exotique à la littérature de consommation. Certaines oeuvres récentes renouent avec un esprit primitiviste à la fois original et intéressant.” (p. 93)

<sup>109</sup> Palavras destacadas pelo autor.

“exótica” de seu “Outro”. A globalização, à medida que dissolve as barreiras da distância, torna o encontro entre o centro colonial e a periferia colonizada imediato e intenso.<sup>110</sup>

Assim sendo, como completa Hall, “são ainda as imagens, os artefatos e as identidades da modernidade ocidental, produzidos pelas indústrias culturais das sociedades ‘ocidentais’ (incluindo o Japão) que dominam as redes globais”<sup>111</sup> (HALL, 2006, p. 79). Para exemplificar o fenômeno, o teórico cultural cita que “se quisermos provar as cozinhas exóticas de outras culturas em um único lugar, devemos ir comer em Manhattan, Paris ou Londres e não em Calcutá ou em Nova Delhi” (p. 79). Não por acaso, o Japão incluído por Hall na sociedade ocidental tida por maestrina da globalização é o mesmo em que o personagem Haruki, de *Rakushisha*, compra donuts<sup>112</sup> ou abre seu computador sobre a mesa de uma Starbucks.<sup>113</sup>

A indústria cultural das sociedades ocidentais citada por Hall, e que inclui o Japão, é um lado da moeda da supermodernidade analisada pelo etnólogo francês Marc Augé. O outro lado da moeda é aquilo que ele define como “espaço mundial de consumo”, constituindo um novo deslocamento conceitual. Se antes tínhamos um espaço físico inexplorado, que não mais existe, hoje temos um espaço abstrato formado pela interpenetração entre lugares e não-lugares.

No livro *Não-lugares: Introdução a uma antropologia da supermodernidade* (2008), Marc Augé, que é qualificado pela mídia como “antropólogo da cidade e do cotidiano”<sup>114</sup>, elabora a definição de não-lugares, como “um espaço que não pode se definir nem como identitário, nem como relacional, nem como histórico” (AUGÉ, 2008, p. 73), típico da supermodernidade, e oposto ao que classifica como “espaço antropológico”.

Sem que caiba, por ora, um detalhamento do pensamento augeniano, é importante ressaltar como ele situa o exotismo em tal contexto supermoderno. Da mesma forma que estabelece Hall em relação às indústrias culturais ocidentais, o Japão está incluído no espaço mundial de consumo configurado por Augé. E, assim, excluído do exotismo supermoderno, uma vez que, para Augé, esse é o status, por exemplo, dos países do leste europeu:

<sup>110</sup> ROBINS, Kevin. “Tradition and translation: national culture in its global context”. In CORNER, J. e HARVEY, S. (Org.). *Enterprise and Heritage: Crosscurrents of National Culture*. Londres: Routledge, 1991, p. 25, apud HALL, Stuart. *A identidade cultural na pós-modernidade*. Tradução de Tomaz Tadeu da Silva e Guaracira Lopes Louro, 11ª edição. Rio de Janeiro : DP&A, 2006, p. 79.

<sup>111</sup> Palavra destacada pelo autor.

<sup>112</sup> “Haruki comprou donuts da cadeia ocidental. Estavam doces demais. Mas eles são assim mesmo, Celina falou. São doces muito doces. Me dão cócegas na garganta.” (LISBOA, 2007, p. 51)

<sup>113</sup> “O computador sobre a mesa de uma Starbucks na Miyuki Dori, em Ginza, Haruki tomava um frapuccino de chá verde.” (p. 111)

<sup>114</sup> Conferir, por exemplo, o site <http://films7.com/videos/cours-de-cinema-marc-auge-lecran-partage>. Acesso em 10 de junho de 2010.

Paradoxo do não-lugar: o estrangeiro perdido num país que não conhece (o estrangeiro de “passagem”) só consegue se encontrar no anonimato das auto-estradas, dos postos de gasolina, das lojas de departamento ou das cadeias de hotéis. O *outdoor* de uma marca de gasolina constitui para ele um sinal tranquilizador, e ele encontra com alívio nas gôndolas do supermercado os produtos de limpeza, domésticos ou alimentares consagrados pelas firmas multinacionais. Inversamente, os países do Leste conservam um certo exotismo, por ainda não possuírem todos os meios de ir ao encontro do espaço mundial do consumo.” (AUGÉ, 2008, p. 98)

Ao designar que “o espaço do não-lugar não cria nem identidade singular nem relação, mas sim solidão e similitude” (p. 95), Marc Augé aproxima a experiência do anonimato do viajante-espectador da solidão expressa através da “evocação do longínquo interior”, tida por Jean-Marc Moura como “a vocação” e talvez a chance de sobrevivência do exotismo literário.<sup>115</sup>

### 2.3 Exotismo nostálgico do mundo-refúgio

Todas as viagens modernas começam com Baudelaire, especialmente as que opõem “interior” e “exterior”. A nossa não será diferente, sob a batuta de todos os teóricos que nos acompanharam até aqui. Em *A identidade cultural na pós-modernidade* (2006), por exemplo, ao falar sobre o sujeito sociológico da primeira metade do século XX, Stuart Hall aproxima o *flâneur* baudelairiano do turista contemporâneo:

Encontramos, aqui, a figura do indivíduo isolado, exilado ou alienado, colocado contra o pano-de-fundo da multidão ou da metrópole anônima e impessoal. Exemplos disso incluem a famosa descrição do poeta Baudelaire em “Pintor da vida moderna”, que ergue sua casa “no coração único da multidão, em meio ao ir e vir dos movimentos, em meio ao fugidio e ao infinito” e que “se torna um único corpo com a multidão”, entra na multidão “como se fosse um imenso reservatório de energia elétrica”; o *flâneur* (ou o vagabundo), que vagueia entre as novas arcadas das lojas, observando o passageiro espetáculo da metrópole, que Walter Benjamin celebrou no seu ensaio sobre a Paris de Baudelaire, e cuja contrapartida na modernidade tardia é, provavelmente, o turista [...].<sup>116</sup> (HALL, 2006, p. 32-33)

Ao abordar a inserção dos não-lugares na supermodernidade - “um mundo assim prometido à individualidade solitária, à passagem, ao provisório, ao efêmero” (AUGÉ, 2008, p. 74) - Marc Augé também posiciona Baudelaire como símbolo estético dessa época da “coexistência desejada de mundos diferentes” (p. 85). O poeta, na leitura de Augé, baseada na do crítico literário suíço Jean Starobinski, é aquele que mistura chaminés e campanários na mesma paisagem, mas é também aquele “que deseja ver as coisas do alto e de longe, e não

<sup>115</sup> Cf. MOURA, *Lire l'exotisme*. Paris: Dunod, 1992, p. 94.

<sup>116</sup> Aspas do autor.

pertence nem ao universo da religião nem ao do trabalho”<sup>117</sup> (p. 85). Tal posição é, de acordo com Starobinski, “a perda do sujeito na multidão – ou, ao contrário, o poder absoluto, reivindicado pela consciência individual” (p. 85), inaugurando, na interpretação de Augé, “uma forma muito particular e moderna de solidão” (p. 86). Solidão que, para o antropólogo, é uma experiência diretamente ligada ao surgimento e à proliferação de não-lugares.

O mesmo fenômeno é analisado por Jean-Marc Moura tanto como exigência interior de um homem despedaçado<sup>118</sup>, quanto como reação a um positivismo que “reduzia o mundo a um conjunto geográfico bem repertoriado” (MOURA, 1992, p. 81): “De Charles Baudelaire à Pierre Loti, o exotismo se faz mais interior, cada vez mais desencantado, como se as evasões antes prometidas se tornassem mais desconfortáveis ou até mesmo impossíveis”<sup>119</sup> (p. 79). Assim sendo, o exotismo na modernidade literária, na visão de Moura, desliza do social ao íntimo, ficando a descrição dos espaços distantes a cargo da geografia, da antropologia, da história ou da mídia.

Jean-Marc Moura designa este movimento como exotismo nostálgico. A motivação inicial poderia ser, de acordo com Moura, uma recusa do próprio lugar, um desejo de fuga para se livrar de um descentramento semelhante a um exílio: “A imaginação se torna, então, vagabunda, ela obedece a um movimento de deserção, à evasão a um espaço de todas as esperanças. Partir se torna uma tentação: *ir lá*, na ânsia de uma realidade mais plena, para encontrar-se chegando a seu lugar adequado”<sup>120</sup> (MOURA, 1998, p. 267). É um exotismo dominado pela subjetivação do distante, onde se espera “encontrar os valores recusados pelo local de nascimento”<sup>121</sup> (p. 268).

Sem dúvida, o exotismo nostálgico - que se opõe ao exotismo imperial, em que o mundo distante é um espaço de conquista e de dominação, um espaço a ser transformado - é o que rege os dois romances que compõem o corpus da presente dissertação.

Em *Rakushisha*, o “retorno ao real” que caracteriza o exotismo nostálgico é realizado através do recuo temporal que possibilita que a protagonista Celina recupere seu espaço no mundo através dos rastros do poeta setecentista Matsuo Bashô, como analisado no capítulo I. Ao abordar o que qualifica como “Renascimento oriental” na época moderna, Moura define o

<sup>117</sup> Os autores referem-se ao primeiro poema de *Tableaux parisiens*: “O queixo apoiado nas mãos, do alto da minha mansarda, / Verei a oficina que canta e tagarela, / As chaminés, campanários...”

<sup>118</sup> “On sait la dualité de l’homme baudelairien, déchiré entre Dieu et le Satan, on connaît la tyrannie de l’ennui, du spleen, à laquelle il est soumis. Le périple exotique est dans ce cadre, l’un des moyens d’échapper à ce mal.” (MOURA, 1992, p. 79)

<sup>119</sup> “De Charles Baudelaire à Pierre Loti, l’exotisme se fait plus intérieur, de plus en plus désenchanté, comme si les évasions qu’il promettait naguère devenaient plus malaisées voire impossibles.”

<sup>120</sup> “L’imagination se fait alors vagabonde, elle obéit à un mouvement de désertion, à l’évasion dans un espace de toutes les espérances. Partir devient une tentation : *aller là-bas*, dans la fièvre d’une réalité plus pleine, pour se trouver en atteignant son lieu propre.”

<sup>121</sup> “Il s’agit pour lui de ‘subjectiver’ le lointain, donc d’y trouver les valeurs d’une intimité refusée par le lieu de naissance.”

tipo de deslocamento efetuado por Celina: “Não mais espaço distante, mas um lugar possível, até mesmo desejado, na ânsia da partida para aquele do qual fomos arrancados. Um movimento temporal de retorno conduz a um outro lugar no qual o ser desabrocha e encontra refúgio”<sup>122</sup> (MOURA, 1998, p. 329). Obviamente, esse outro lugar de Celina é o Japão de Bashô, o Japão dos haicais e do *Diário de Saga*, o Japão que reúne exatamente a confluência de olhares poéticos à qual se referiu Marc Augé, em que o sujeito se perde e, ao mesmo tempo, reivindica uma consciência de sua individualidade, em que o sujeito vê e é visto.

Ao abordar o exotismo nostálgico, Jean-Marc Moura inclui em seu espectro aquilo que qualifica como exotismo da recordação. Esse tipo de exotismo, apesar de presente em ambos os romances, se apresenta de maneira diversa nas obras de Amélie Nothomb e de Adriana Lisboa. Prosseguindo na análise de *Rakushisha*, como já dissemos anteriormente a protagonista Celina viaja, por acaso, até o Japão, onde, espelhando-se no diário escrito por Bashô trezentos anos antes, ela acaba escrevendo seu próprio diário de viagem. A escritura de Celina é o que lhe permite a reconstrução de sua história, cujo acontecimento-chave foi o acidente sofrido pelo marido Marcos e pela filha Alice seis anos antes, ocasionando o falecimento da menina. Até viajar ao Japão, Celina estava paralisada no tempo, engessada no momento do acidente com sua filha. Na pátria de Bashô, Celina reaprende a dar passos, seguindo as marcas deixadas no solo estético pelo poeta andarilho setecentista.

Assim sendo, o diário de Bashô poderia representar a gruta citada por Jean-Marc Moura como um dos espaços-símbolo do exotismo nostálgico.<sup>123</sup> O sentimento de “familiaridade imemorial” provocado pela gruta leva a uma sensação de estar em casa nesse espaço “sempre suspenso entre a idealização e a busca da verdade”. Já sabemos que tanto Bashô quanto Celina se sentiam em casa em Kyoto, mesmo estando distantes de suas cidades natais. A familiaridade imemorial de que fala Moura é traduzida por Celina em familiaridade da estranheza:

Gosto dessa familiaridade da estranheza, de que de repente me dou conta. Gosto de me sentir assim alheada, alguém que não pertence, que não entende, que não fala. De ocupar um lugar que parece não existir. Como se eu não fosse de carne e osso, mas só uma impressão, mas só um sonho, como se eu fosse feita de flores e papéis e um tsuru de origami e o eco do salto de uma rã dentro de um velho poço ou o eco dos saltos de uma mulher na calçada e as evocações de Sei Shônagon e de Bashô, séculos depois. (LISBOA, 2007, p. 89)

<sup>122</sup> “Plus d’espace lointain ici mais un lieu possible, désiré même dans la fièvre du départ pour ce dont on a été coupé. Un mouvement temporel de retour entraîne vers un ailleurs où l’être s’épanouit en trouvant un refuge.”

<sup>123</sup> “La grotte est un espace favori de l’imagination nostalgique: premier refuge de l’être humain, elle donne au personnage qui s’y abrite le sentiment d’une familiarité immémoriale.” (MOURA, 1998, p. 342)

A mistura de imagens interiores e exteriores que caracterizam a escritura de Celina são inseparáveis pela imaginação exótica, de acordo com Moura. Para ele, é o mundo exótico que possibilitará “a consciência de um infra-eu”, de um subsolo interior:

Meditação profunda, a viagem nostálgica é aquela do ser descendo ao encontro de seu próprio mistério. A imaginação não separa mais paisagens exteriores e interiores de forma que o maior exotismo é atingido no limiar da mais forte interioridade, exótico e ‘endótico’ se tornando homólogos.<sup>124</sup> (MOURA, 1998, p. 343)

Através da imaginação nostálgica, a aventura se desloca do combate ou da exploração para a busca de uma verdade ou de um aperfeiçoamento íntimo.<sup>125</sup> Dessa forma, “para a imaginação nostálgica, o distante é um mundo inclusivo”<sup>126</sup> (p. 373), é um mundo-refúgio. Para recuperar sua própria trajetória, Celina visita a Cabana dos Caquis Caídos (Rakushisha), que, por sua vez, serviu de abrigo ao poeta japonês no século XVII:

Ir deixando que a terra de Bashô chegue pelos cinco sentidos, se aninhe nos pulmões, fique impressa nas digitais, ondule em chá verde sobre a língua, toque nos tímpanos um grande sino de templo zen, mesmo que embarçado em timbres distintos e profusos de telefones celulares.

[...]

Na Cabana dos Caquis Caídos, Celina caminha por entre os pequenos monumentos de pedra do jardim. Enquanto ela caminha, o tempo parou por tempo indeterminado. (LISBOA, 2007, p. 122-123)

Além de abrigo e refúgio, o mundo exótico é um “mundo compreensivo”. Um mundo que entra em osmose com o personagem, para, enfim, oferecer acesso a lugares escondidos no próprio ser. Assim, conclui Moura:

Que mundo *compreensivo* este mundo exótico: ele se despoja rapidamente de sua exterioridade geográfica inicial para ajustar-se ao protagonista, incluir e partilhar seu ser, revelando-lhe os últimos segredos de seus abismos. Ele oferece ao sonhador seu ser em profundidade.<sup>127</sup> (MOURA, 1998, p. 373-364)

<sup>124</sup> “Méditation plongeante, le périple nostalgique est celui de l’être descendant vers son propre mystère. L’imagination ne sépare plus paysages extérieurs et intérieurs si bien que le plus grand exotisme est atteint au seuil de la plus forte intériorité, l’exotique et l’ ‘endotique’ devenant homologues.” / Aspas do autor.

<sup>125</sup> Cf. MOURA, 1998, p. 346.

<sup>126</sup> “Pour l’imagination nostalgique, le lointain est un monde inclusif.”

<sup>127</sup> “Monde *compréhensif* que ce monde exotique : il se dépouille rapidement de son extériorité géographique première pour s’ajuster au protagoniste, inclure et épouser son être, lui révélant les secrets derniers de ses abîmes. Il donne au rêveur l’être de sa profondeur.” / Palavra destacada pelo autor.

## 2.4 O outro como ideal

Se o exotismo nostálgico é representado no romance de Adriana Lisboa pelo movimento vertical da descida (ao abismo do ser, à gruta-diário), pode-se dizer que, inversamente, no romance de Amélie Nothomb o exotismo nostálgico é representado pelo movimento vertical da subida (ao Monte Fuji, ao outro-ideal).<sup>128</sup> Da mesma forma que, em *Rakushisha*, a viagem ao Japão concretiza-se na identificação entre a personagem e o lugar para um autoconhecimento, a viagem ao Japão da personagem Amélie, de *Ni d'Ève ni d'Adam*, é uma experiência de aprendizado pessoal, que terá por consequência a entrada da protagonista na vida literária.

No entanto, assim como os movimentos verticais opostos, outras diferenças relacionadas ao conceito de exotismo nostálgico podem ser apontadas nos dois romances. Uma delas diz respeito à predominância do exotismo da memória e do mito pessoal em *Ni d'Ève ni d'Adam*, como analisado anteriormente, fator que, obviamente, ancora o romance no território da subjetividade. Subjetividade esta que, na visão de Jean-Marc Moura, pode relacionar-se a uma tendência autobiográfica, tema ao qual retornaremos no próximo capítulo: “O exotismo nostálgico é dificilmente redutível a uma configuração narratológica. Entretanto, enquanto inspiração literária favorecendo a expressão de uma subjetividade, ele desenvolve fortes tendências autobiográficas, de Loti a Hesse”<sup>129</sup> (MOURA, 1998, p. 380-381).

No desenvolvimento de seu raciocínio, Jean-Marc Moura apresentará o texto exótico-nostálgico como “uma literatura em que a ação se torna impressão” (p. 381). No romance de Amélie Nothomb, o episódio emblemático de tal análise é a subida ao Monte Fuji, anteriormente reproduzido. Semelhante experiência é repetida pela protagonista algum tempo depois, dessa vez na montanha Kumotori Yama:

Em um final de semana de meados de dezembro, parti sozinha para a montanha. [...] Eu ansiava, sobretudo, subir as montanhas japonesas sob a neve. [...] No mapa, o passeio tinha me parecido bem acessível e prometia uma vista inexpugnável do já meu amigo Monte Fuji.<sup>130</sup> (NOTHOMB, 2007, p. 168-169)

<sup>128</sup> “Il y a dans la rêverie nostalgique, une verticalité du mouvement vers le lointain très différente du redressement volontaire du héros impérial. Cette direction peut correspondre à un envol [...] ou à une descente [...]” (MOURA, 1998, p. 338)

<sup>129</sup> “L'exotisme nostalgique est difficilement réductible à une configuration narratologique. Cependant, en tant qu'inspiration littéraire favorisant l'expression d'une subjectivité, il développe de fortes tendances autobiographiques, de Loti à Hesse.”

<sup>130</sup> “Un week-end de la mi-décembre, je partis seule dans la montagne. [...] Surtout, je brûlais de pratiquer enfin les montagnes nippones sous la neige. [...] Sur la carte, la promenade m'avait semblé très accessible et promettait une vue imprenable sur le mont Fuji devenu mon ami.”

Em diversos aspectos, tal narrativa se encaixa na estrutura estética do exotismo nostálgico de Moura. Citando a distinção efetuada pelo escritor e filósofo francês René Huygüe (1906-1997), em *Dialogue avec le risible* (1955), entre arte ocidental e arte oriental, Jean-Marc Moura corresponderá o exotismo nostálgico a esta última categoria artística. Afastando tal distinção de situações geográficas ou culturais, e compreendendo-as como “duas orientações da consciência criativa diante do mundo” (HUYGUE apud MOURA, 1998, p. 375), Huygüe define a arte oriental como aquela que revela tendências inconscientes, latentes.

Dessa forma, para Moura, o exotismo nostálgico estaria alinhado a esta orientação mais empática, uma vez que tal escritura, distanciada do realismo, ao invés de optar por uma restituição de aspectos controláveis do país estrangeiro, visa prioritariamente “colorir de uma afetividade máxima as imagens de um mundo distante no qual as forças espirituais, insuficientemente desenvolvidas no Ocidente, encontram plenitude”<sup>131</sup> (MOURA, 1998, p. 379).

Continua Amélie, ao relatar sua aventura: “Meu outro critério de escolha foi seu nome: Kumotori Yama, que significa ‘a montanha da nuvem e do pássaro’. Tal topônimo continha por si só a estampa que eu sonhava explorar”<sup>132</sup> (NOTHOMB, 2007, p. 169). E mais adiante:

Eu tinha, ainda, um medo a vencer ao me aventurar solitariamente. Quando criança, minha amada governanta nipônica me contava as histórias de Yamamba, a pior das *onibaba* (bruxas), aquela que praticava crueldades nas montanhas, onde pegava os caminhantes solitários para fazer sopa – a sopa dos caminhantes solitários, caldo rousseauiano, por assim dizer, tanto assombrou o meu imaginário que eu estava convencida de conhecer seu gosto.<sup>133</sup> (p. 169-170)

A narrativa de Amélie Nothomb abrange, no centro do exotismo da memória e do mito pessoal, a imaginação característica do exotismo nostálgico, em que “o roteiro do chamamento, da adesão e da expansão desenvolve uma estrutura *a-heroica* do retorno e da felicidade serena”<sup>134</sup> (MOURA, 1998, p. 379-380). Na análise de Jean-Marc Moura, o universo estrangeiro se torna, assim, um território de realização existencial. No mesmo sentido, como relevamos anteriormente, os relatos nostálgicos revelam mais uma sugestão do

<sup>131</sup> “À l’écart du réalisme, l’écriture vise moins à restituer les données, positives et matériellement contrôlables, propres à tel pays étranger, qu’à colorer d’une affectivité maximale les images d’un monde éloigné où les forces spirituelles, insuffisamment développées en Occident, trouvent leur épanouissement.”

<sup>132</sup> “Mon autre citère de choix fut son nom : Kumotori Yam, cela signifie ‘la montagne du nuage et de l’oiseau’. Un tel toponyme contenait déjà une estampe que je rêvais d’explorer.”

<sup>133</sup> “J’avais moi-même une peur à vaincre en m’y aventurant sans escorte. Quand j’étais enfant, ma gouvernante nippone bien-aimée me racontait les histoires de Yamamba, la plus méchante des *onibaba* (sorcières), celle qui sévissait dans les montagnes où elle attrapait les promeneurs solitaires pour en faire de la soupe – la soupe aux promeneurs solitaires, potage rousseauiste s’il en fut, a tant hanté mon imaginaire que je suis persuadée d’en connaître de goût.”

<sup>134</sup> “Le scénario de l’appel, de l’adhésion et de l’expansion développe une structure *a-héroïque* du retour et du bonheur serein.” Palavra destacada pelo autor.

que uma descrição e “a temática da situação natural é tomada em uma relação original harmoniosa oposta à realidade europeia degradada”<sup>135</sup> (p. 380). Assim, diz Amélie:

Nunca se dirá suficientemente o quanto o Japão é um país montanhoso. Dois terços de seu território são praticamente inabitados por esta razão. Na Europa, as montanhas são lugares muito frequentados, às vezes mesmo como cenários para coquetéis, facilitados pelas inúmeras e esnobes estações de esqui. No Japão, as estações de esqui são raras e nenhuma população sedentária habita nas montanhas, que são o reino da morte e das feiticeiras.<sup>136</sup> (NOTHOMB, 2007, p. 169)

Ao posicionar a poética do exotismo nostálgico como questionadora da ordem ocidental a partir de um modelo idílico, Jean-Marc Moura estabelece a ligação com a retórica de idealização do outro. Sem perder de vista que, se por um lado o mundo exótico é possibilitador de autojulgamento, por outro, após a descolonização, a Europa passa a ser, ela também, objeto do olhar do outro.

O fato de a protagonista de *Ni d'Ève ni d'Adam* ter nascido no Japão e lá ter vivido até os cinco anos de idade é território mais do que propício para a expressão literária deste movimento iniciado na infância, que torna o outro lugar como “um centro rememorado, uma ideia fixa, até obsessiva, oriunda de uma experiência imaginária de uma grande intensidade”<sup>137</sup> (MOURA, 1998, p. 415). Assim, em diversas passagens de *Ni d'Ève ni d'Adam* a protagonista revisita sua infância, unindo as duas viagens – a real e a imaginária – que estão na origem de todo exotismo:

Eu contemplei a preparação da massa de crepes, depois o cozimento dos *okonomiyaki*. Aquele odor de repolho, de camarões e de gengibre crepitando em conjunto me fez voltar dezesseis anos no tempo, na época em que minha doce governanta Nishio-san me preparava a mesma delícia, que eu nunca mais tinha degustado.<sup>138</sup> (NOTHOMB, 2007, p. 27)

Ou ainda: “Depois dessa aventura naval, Rinri me ofereceu um *kori*: eu adorava esses gelos triturados regados com um xarope de chá de cerimônia. Eu não tinha mais comido desde a infância. Estalava nos dentes”<sup>139</sup> (p. 50).

<sup>135</sup> “La thématique du cadre naturel est prise dans une relation originelle harmonieuse opposée à la réalité européenne dégradée.”

<sup>136</sup> “On ne dira jamais assez combien le Japon est un pays montagneux. Les deux tiers du territoire sont pratiquement inhabités pour cette raison. En Europe, les montagnes sont des lieux très fréquentés, parfois l’antichambre des cocktails, innombrables stations de ski snobs à l’appui. Au Japon, les stations de ski sont très rares et aucune population sédentaire n’habite la montagne qui est le royaume de la mort et des sorcières.”

<sup>137</sup> “L’ailleurs y devient un centre remémoré, une idée fixe, obsessionnelle même, décidant d’une expérience imaginaire d’une grande intensité.”

<sup>138</sup> “Je contemplai la préparation de la pâte à crêpes, puis la cuisson des *okonomiyaki*. Cette odeur de chou, de crevettes et de gingembre grésillant ensemble me reporta seize années en arrière, à l’époque où ma douce gouvernante Nishio-san me concoctait le même régal, que je n’avais plus jamais remangé depuis.”

<sup>139</sup> “Après cette équipée navale, Rinri m’offrit un *kori* : j’adorais ces glaces pilées arrosées d’un sirop au thé de cérepmonie. Je n’en avais plus mangé depuis l’enfance. Cela croquait sous la dent.”

A recorrência de sensações sinestésicas e da presença da governanta nas passagens de reinvenção da memória infantil não são um acaso. A governanta da protagonista Amélie representa o primeiro outro idealizado, que caracteriza um exotismo absolutamente contrário ao exotismo imperial, de conquista e dominação.

Como mencionado, ao discorrer sobre o exotismo e o primitivismo em *Nous et les autres* (1989), Tzvetan Todorov comenta tal dicotomia em que, de um lado da balança nós somos melhores do que os outros – característica do exotismo imperial conceituado por Moura – e em que, do outro lado, os outros são melhores do que nós, tendência mais apropriada ao exotismo nostálgico.

De certa forma, retomando o mito do bom selvagem como aqueles que nos são superiores, por se encontrarem preservados da corrupção da civilização, a idealização do outro faz parte da propensão designada por Jean-Marc Moura como *neoprimitivismo*<sup>140</sup>, presente em algumas obras contemporâneas, a exemplo de *Désert* (1980), de Jean-Marie Gustave Le Clézio. Assim sendo, evidenciamos, no romance de Nothomb, as “formas atuais e dominantes” do exotismo literário, como compreende Moura:

O olhar retrospectivo sobre aventuras atualmente impossíveis e os jogos da memória e do primitivismo sãs as formas atuais e dominantes das duas imaginações exóticas, já que a viagem imperial não é mais possível em um mundo em que o Ocidente já triunfou em todos os lugares e que o lugar visado pela imaginação nostálgica não pode ser atingido senão através do ideal.<sup>141</sup> (MOURA, 1998, p. 416)

A governanta da personagem Amélie se multiplica em diversas outras idealizações ao longo do romance, tanto no que diz respeito ao povo japonês quanto no que tange à própria ilha. Para Amélie, as japonesas são muito mais belas do que as ocidentais (p. 67), as montanhas japonesas são as mais sedutoras (p. 113), os japoneses são o povo mais digno (p. 103), o Japão tem o céu de um azul perfeito (p. 16). No entanto, se o melhor conhecimento do outro pode ocasionar um progresso individual, a escritora Amélie Nothomb se resguarda, através de sua protagonista, de enveredar sua obra por um caminho de anulação da alteridade. Victor Segalen, em *Briques et Tuiles* (1909), citado por Todorov<sup>142</sup>, aconselha ao “bom viajante”:

<sup>140</sup> Cf. MOURA, 1998, p. 414.

<sup>141</sup> “Le regard rétrospectif sur des aventures désormais impossibles et les jeux de la mémoire et du primitivisme sont des formes actuelles et dominantes des deux rêveries exotiques puisque le voyage impérial n’est plus possible en un monde où l’Occident a déjà triomphé partout et que le lieu visé par l’imagination nostalgique ne peut plus être atteint sinon dans l’idéal.”

<sup>142</sup> TODOROV, Tzvetan. *Nous et les autres*. Paris: Seuil, 1989.

Jamais escolha um extremo ou outro; esta qualidade ao invés daquela, mas sim uma e outra, mesmo que estas se decomponham em oposições das quais você seja o mestre. Somente então você poderá regozijar-se da única qualidade que não decepciona, a alternância, e saborear a possessão correta.<sup>143</sup> (SEGALEN apud TODOROV, 1989, p. 430)

Em consonância com o poeta francês, Amélie relativiza o japonês Rinri, reposicionando a sua identidade:

Compreendi a que ponto ele era japonês: ele tinha essa curiosidade sincera e profunda por todos os fenômenos culturais estrangeiros. É assim que encontramos japoneses especialistas em língua bretã do século XII e no tema do rapé a admirar na pintura flamenga. Entre as sucessivas vocações de Rinri, eu estava errada em querer ver uma identificação: ele se interessava aos outros, eis tudo.<sup>144</sup> (NOTHOMB, 2007, p. 229)

No final do romance, ao deixar o Japão, a protagonista se sente em casa ao chegar a Bruxelas<sup>145</sup>, onde inicia sua carreira literária<sup>146</sup>. Ao retornar ao Japão, seis anos depois, Amélie compreende que seu território de mito pessoal havia mudado de espaço. Agora, ela era uma escritora de ficção: “Em Tóquio, não reconheci quase nada. A cidade não tinha mudado, mas não era mais meu terreno de experimentação”<sup>147</sup> (p. 242).

## 2.5 Fim do exotismo?

Sem ponto de interrogação, o antropólogo francês Alban Bensa lançou, em 2006, uma coletânea de ensaios intitulada *La Fin de l'exotisme*. Criticando o culturalismo e a antropologia estrutural, por suas análises atemporais, Bensa defende que a disciplina deve voltar a ser o que sempre foi, ou seja, uma ciência histórica. Dessa forma, a antropologia poderá contextualizar historicamente as sociedades analisadas, fugindo de uma generalização que, em última análise, aproxima os etnólogos dos viajantes exóticos. Daí a ausência de ponto de interrogação. Como diz Bensa, “se a estrangeiridade do outro está na base de todo

<sup>143</sup> “Ne choisis jamais un extrême ou un autre ; cette qualité-ci plutôt que celle-là, mais bien l'une et l'autre, à condition même qu'elles se suivent en des oppositions dont tu sois le maître. Alors seulement tu pourras te réjouir de la seule qualité qui ne déçoive pas, l'alternance, et en savourer la possession certaine.” SEGALEN, Victor. *Briques et Tuiles*. Montpellier : Fata Morgana, 1975, p. 74-75, apud TODOROV, Tzvetan. Op. cit., p. 430.

<sup>144</sup> “Je compris à quel point il était japonais : il avait cette curiosité sincère et profonde pour tous les phénomènes culturels étrangers. C'est ainsi que l'on trouve des Nippons spécialistes de la langue bretonne du XIIe siècle et du motif du tabac à priser dans la peinture flamande. Dans les vocations successives de Rinri, j'avais tort de voir une identification : il s'intéressait aux autres, voilà tout.”

<sup>145</sup> “Juliette nous conduisit chez nous, à Bruxelles. C'était donc ça, la Belgique. Je m'attendrissais sur ce ciel gris et bas, sur la proximité des lieux, sur les vieilles serrées dans leur paletot avec leur sacoche, sur les trams.” (NOTHOMB, 2007, p. 237)

<sup>146</sup> “Le 14 janvier 1991, je commençai à écrire un roman qui s'intitulait *Hygiène de l'assassin*.” (p. 238)

<sup>147</sup> “À Tokyo, je ne reconnus pas grande-chose. La ville n'avait guère changé, mais elle n'était plus mon terrain d'expérimentation.” (p. 238)

exotismo, a contribuição da antropologia na conservação dessa postura estética se revela considerável.”<sup>148</sup> (BENSA, 2006, p. 14)

É nesse sentido que o antropólogo compreende o fim do exotismo como uma necessidade, a fim de “estancar o irrealismo social”, de forma que seja “decididamente compreendido como um mundo integralmente histórico”.<sup>149</sup> A atemporalidade e descontextualização das análises antropológicas presenteístas, que desconsideram um universo em constante mudança, alimentam, na análise de Bensa, todas as caricaturas exóticas:

A sobrecarga das lógicas definidas fora do contexto do campo social que elas desejam analisar em geral produzem efeitos ridículos que alimentam todas as caricaturas da antropologia: os etnólogos – pelo senso comum e pela grande quantidade de ‘etnologizados’ – seriam esses estrangeiros que julgam que todas as francesas são ruivas, que os africanos sempre degolam suas galinhas virados para o oeste ou que a entrada sempre precede o prato principal porque o cru é anterior ao cozido. (p. 60)<sup>150</sup>

No desenvolvimento de seu raciocínio, Bensa revê as noções vigentes de cultura e de alteridade. Compreendendo cultura como um fenômeno historicizado, fator que deve ser levado em consideração pela antropologia, Alban Bensa questiona se, na verdade, tal noção não engloba uma relação generalizada, e muitas vezes falsa ou forçada, entre um comportamento individual e um substrato coletivo. Assim, a noção de cultura traça as “fronteiras que designam cada pessoa a uma parte circunscrita da humanidade, a um subconjunto reduzido no interior do qual as ações e pensamentos de seus membros imediatamente fariam sentido”<sup>151</sup> (p. 125). Bensa prossegue: “Em sua acepção atual mais corrente, a noção de cultura, como antes a de raça, supõe um nicho onde cada um estaria preso desde o nascimento e do qual seria impossível sair.”<sup>152</sup> (p. 126)

Considerando que apenas em confronto com um estrangeiro nós interrogamos o que é cultura, Bensa faz a ponte entre essa noção de cultura enquanto generalização e o que podemos compreender como uma postura exótica:

<sup>148</sup> “Si l'étrangeté de l'autre est bien au principe de tout exotisme, la contribution de l'anthropologie à l'entretien de cette posture esthétique s'avère considérable.”

<sup>149</sup> “*La fin de l'exotisme?* Ni constat, ni vœu sans doute pieux mais nécessité, pour cesser de déréaliser le social, de l'appréhender résolument comme un monde de part en part historique.” (p. 17)

<sup>150</sup> “La surimposition des logiques définies hors contexte sur un champ social dont elles veulent rendre compte produit souvent des effets ridicules qui alimentent toutes les caricatures de l'anthropologie: les ethnologues – pour le sens commun et pour un grand nombre d' 'ethnologisés' – seraient ces étrangers qui prétendent que toutes les Françaises sont rousses, que les Africains égorgent toujours leurs poulets en se tournant vers l'ouest, ou que les hors-d'oeuvre précèdent le plat de résistance parce que le cru est antérieur au cuit. ”

<sup>151</sup> “La notion de culture trace ces frontières qui assignent toute personne à une part circunscrite de l'humanité, à un sous-ensemble restreint à l'intérieur duquel les actions et pensées de ses membres feraient immédiatement sens.”

<sup>152</sup> “Dans son acception actuelle la plus courante, la notion de culture, comme celle autrefois de race, suppose un niche où chacun serait enfermé dès sa naissance et dont il serait impossible de sortir.”

Para o viajante apressado, todos os chineses têm a mesma cara. A mesma coisa ocorre para o etnógrafo que busca regras, atitudes, estilos que possam caracterizar toda uma sociedade, tudo se modela em uma forma padrão da estrutura, do mito, do ritual, do objeto bororo ou buriate. A observação duradoura de situações mostra que, inversamente, tudo é variável. Os mitos têm autores, os ritos têm inventores, os objetos têm criadores.<sup>153</sup> (p. 149)

É então, a partir de três negações (do real, da história e do ator), que, na visão de Bensa, as intenções individuais foram substituídas pela “autoridade única e misteriosa” da “cultura”, “receptáculo de tudo o que acreditamos não compreender sobre o outro”. Cria-se, assim, na interpretação do antropólogo francês, uma falsa alteridade, em prol da qual, ao longo do tempo, se estabeleceu a separação entre “o extraordinário e o banal”, “o longínquo do próximo”, o “primitivo do moderno”.<sup>154</sup>

Dessa forma, “o antropologismo é um exotismo no sentido em que encadeia alteridades sob o emblema do pensamento selvagem e eleva assim uma barreira entre o mundo da razão dominada e aquele do mito”<sup>155</sup> (BENSA, 2006, p. 15). Na análise de Bensa, criam-se, através dessa divisão, “conexões de forças que definiram as condições políticas do conhecimento do ‘outro’” (p. 15). Compreendendo que “nada do que é humano poderia ser estrangeiro a outro humano” (p. 138), o antropólogo defende que não existem diferenças que não sejam relativas e que “é mais do que tempo de encerrar a deriva que, reservando uma espécie de fascínio pela Alteridade, tende a fazer da antropologia um banco de sonhos”<sup>156</sup> (p. 17).

Os cem anos que separam as obras de Victor Segalen e de Alban Bensa sobre o exotismo podem ser considerados como o período em que, tomando ao pé da letra as sentenças dos dois franceses, o exotismo (re)viveu para (re)adormecer. Entre 1904 e 1918 – época em que redigiu as notas de *Essai sur l'exotisme*, Segalen tratou de reabilitar o termo, ampliando até seu campo de influência. Se antes o exotismo tinha um sentido-clichê restrito ao âmbito geográfico-espacial, Victor Segalen estendeu o raio de abrangência do conceito ao tempo, ao espaço, aos sentidos, à natureza, às artes. Como vimos anteriormente, para Segalen o exotismo é sinônimo de alteridade, uma vez que deve ser compreendido como “tudo que é

<sup>153</sup> “Pour le voyageur pressé tous les Chinois ont la même tête. De même pour l'ethnographe à la recherche de règles, d'attitudes, de styles pouvant caractériser toute une société, tout se coule dans le moule standard de la structure, du mythe, du rituel, de l'objet bororo ou buriate. L'observation de situations dans la durée montre à l'inverse que tout n'est que variations. Les mythes ont des auteurs, les rites des inventeurs, les objets des créateurs.”

<sup>154</sup> Cf. BENSA, 2006, p. 14.

<sup>155</sup> “L'anthropologisme est un exotisme au sens où il met en série des altérités sous la bannière de la pensée sauvage et dresse ainsi une barrière entre le monde de la raison maîtrisée et celui du mythe.”

<sup>156</sup> “Il n'existe que des différences relatives et mouvantes qui se durcissent ou s'amenuisent jusqu'à disparaître au gré des conjonctures. Il est plus que temps d'en finir avec la dérive qui, en entretenant une sorte de fascination pour l'Alterité, tend à faire de l'anthropologie une banque du rêve.”

outro”. Na outra ponta do século, Bensa posiciona o fim do exotismo como uma necessidade e analisa a alteridade como resultado de um falso julgamento de origem política.

Estendida a corda entre os dois polos, é preciso buscar seus pontos de vibração e é preciso tomar cuidado para que, sem trocadilhos, a mesma não arrebe do lado mais fraco. Um desses pontos vibratórios é a questão da familiaridade.

De acordo com Segalen, comentado por Tzvetan Todorov em *Nous et les autres* (1989), o ponto de partida da experiência exótica é a identificação do objeto. Entretanto, após essa identificação, “é preciso bloquear o processo habitual de assimilação (do outro) e de acomodação (de si), e manter esse objeto como diferente do sujeito, preservar a preciosa alteridade do outro”<sup>157</sup> (SEGALEN apud TODOROV, 1989, p. 434). Assim, ao contrário da experiência comum, que “parte da estrangeiridade e termina na familiaridade”, a experiência exótica “começa onde cessa o outro – na familiaridade – conduzindo à estrangeiridade”<sup>158</sup> (p. 434). Conseqüentemente, a experiência exótica deve distinguir-se da experiência de imersão em uma cultura estrangeira, de forma que a percepção da diferença seja preservada.<sup>159</sup>

Em igual direção, Bensa analisa o papel do etnólogo em contato com as sociedades estudadas. Para ele, a experiência de terreno do etnólogo pode ser fonte de múltiplas interpretações problemáticas. A começar pelo próprio profissional que, em função das várias transgressões efetuadas no curso da convivência com seu objeto de estudo pode deslocar suas fronteiras de julgamento. Paralelamente, a própria sociedade acolhedora, para abrir espaço ao cientista, acaba transgredindo seus hábitos, e repensando suas categorias e hierarquias:

A proximidade derruba a ilusão inicial, muitas vezes bastante estética, da alteridade, mas introduz uma nova interrogação sobre a distância entre o que dividimos com as pessoas que estudamos e o que não podemos ou não queremos dividir. Simultaneamente, nossa simples presença também embaralha as distinções estabelecidas no interior do mundo pesquisado.<sup>160</sup> (BENSA, 2006, p. 299)

Situando a etnologia como um trabalho de coaprendizagem, Bensa cita o antropólogo e filósofo francês Jean Bazin (1941-2001), cuja reflexão se aproxima bastante da concepção segaleniana:

<sup>157</sup> “Le point de départ de l’expérience exotique est le même que celui de toute perception : identification de l’objet ; mais c’est ensuite qu’il faut bloquer le processus habituel d’assimilation (de l’autre) et d’accommodation (de soi), et maintenir cet objet comme différent du sujet, préserver la précieuse altérité de l’autre.”

<sup>158</sup> “L’expérience commune part de l’étrangeté et se termine dans la familiarité. L’expérience spécifique de l’exote commence là où s’arrête l’autre – dans la familiarité -, et conduit vers l’étrangeté.”

<sup>159</sup> Cf. TODOROV, 1989, p. 435.

<sup>160</sup> “La proximité fait tomber l’illusion première, souvent très esthétique, d’altérité mais introduit une interrogation nouvelle sur les écarts entre ce que nous partageons avec les gens et ce que nous ne pouvons ou ne voulons pas partager. Simultanément, notre seule présence brouille aussi les distinctions établies au sein du monde où s’est portée l’enquête.”

A experiência antropológica consiste em se deslocar, não necessariamente para muito longe e às vezes somente por pensamento ou por simples desvio do olhar, mas o suficiente para concretamente realizar a prova e efetuar a aprendizagem de um mundo não familiar. À medida que o que é natural para as pessoas que agem não é natural para mim que as observo acho-me em posição de aprender como elas atuam.<sup>161</sup> (BAZIN apud BENSA, 2006, p. 138)

Tal distanciação entre familiaridade e diferença conduz a um segundo ponto de vibração na corda estendida entre Segalen e Bensa: o da incompreensão. Nós já abordamos no capítulo I que, para Victor Segalen, o exotismo não é uma adaptação, mas a percepção da incompreensão eterna.<sup>162</sup> A mesma impossibilidade de compreensão é apontada por Bensa através dos “mitos”, tidos como um saber implícito cujo sentido não é apreensível do exterior:

Podemos então mostrar que, por exemplo, os relatos que os antropólogos se acostumaram a chamar “mitos”, antes das meditações transculturais que eles possam inspirar, participam de forma absolutamente pragmática de uma micro-história social conhecida do narrador e de seus auditores. Este “saber compartilhado” é incessantemente solicitado no interior do relato por um sistema imagístico de alusões, de piscar de olhos e de subentendidos que a pessoa estranha às “palavras da tribo” não podem compreender.<sup>163</sup> (p. 40)

No esteio da incompreensibilidade, Jean-Marc Moura aborda a tendência por ele denominada de *exodismo*, que se encontraria no polo oposto ao do turismo moderno, em que se verifica “a monotonia planetária repertoriada por guias”. Assim, o *exote* “procura se assegurar da incompatibilidade radical de todas as culturas atuais, da impossibilidade do encontro, da troca e até mesmo da fusão das diferenças, até que apenas permaneça a invencível estrangeiridade do estrangeiro”<sup>164</sup> (MOURA, 1998, p. 421). Para o viajante *exote*, o longínquo, que não pode ser completamente atingido, é o ponto de origem de uma extraordinária vertigem. Semelhante sensação extrema é descrita pelo sociólogo francês Jean Baudrillard, em *La Transparence du mal* (1990), citado por Jean-Marc Moura:

O Marrocos, o Japão, o Islã não serão *jamaïs* ocidentais. A Europa não preencherá jamais o abismo da modernidade que a separa da América. O evolucionismo cosmopolita é uma ilusão, e ele se estilhaça como ilusão por todos os lados. Não há solução para a Estrangeiridade. Ela é

<sup>161</sup> “L’expérience anthropologique consiste à se déplacer, pas forcément très loin et parfois seulement en pensée ou par simple déviation du regard, mais suffisamment pour faire concrètement l’épreuve et entreprendre l’apprentissage d’un monde non familier. C’est dans la mesure où ce qui va de soi pour ces gens quand ils agissent ne va pas de soi pour moi qui les regarde agir, que je me trouve en position de devoir apprendre comme ils agissent.” BAZIN, Jean. “L’anthropologie em question: altérité ou différence”, in MICHAUD, Y. (dir.). *L’histoire, la sociologie et l’anthropologie, Université de tous les savoirs 2*. Paris : Odile Jacob, 2002, p. 91.

<sup>162</sup> “L’Exotisme n’est donc pas une adaptation; n’est donc pas la compréhension parfaite d’un hors soi-même qu’on étendrait en soi, mais la perception aiguë et immédiate d’une incompréhensibilité éternelle.” SEGALLEN, Victor. *Essai sur l’exotisme*. Paris: LGF, Le Livre de Poche, 1986, p. 44.

<sup>163</sup> “On peut alors montrer, par exemple, que les récits que les anthropologues se sont plu à appeler ‘mythes’, en deçà des méditations transculturelles qu’ils peuvent inspirer, participent de façon tout à fait pragmatique d’une micro-histoire sociale connue du narrateur et de ses auditeurs. Ce ‘savoir partagé’ est sans cesse sollicité au sein du récit par un système imagé d’allusions, de clins d’oeil et de sous-entendus que l’étranger ‘aux mots de la tribu’ ne peut comprendre.”

<sup>164</sup> “[...] l’exote cherche à s’assurer de l’incompatibilité radicale de toutes les cultures actuelles, de l’impossibilité de la rencontre, de l’échange voire de la fusion des différences, jusqu’à ce que ne demeure que l’étrangeté invincible de l’étranger.”

eterna e radical. Nem é mesmo questão de querer que assim o seja. Ela o é. É isso o exotismo radical. É a regra do mundo.<sup>165</sup> (BAUDRILLARD apud MOURA, 1998, p. 422)

No mesmo sentido, toda a problemática do olhar exterior incompatível com o real simbolismo de atos e palavras é resumida por Alban Bensa como característica de um “emprego turístico do tempo, aquele do consumo de um produto cultural” (BENSA, 2006, p. 204), exemplificado pelos centros culturais que expõem extratos de certos conjuntos sociais:

Não há nada de estranho, então, quando essas populações “postas em cultura” dizem não se reconhecer nas imagens que querem passar delas. A distância entre a maneira de viver e a maneira de mostrar essa mesma existência é muitas vezes percebida como um escândalo.<sup>166</sup> (BENSA, 2006, p. 204)

Esta análise do antropólogo nos remete automaticamente ao conceito de exotismo estereotipado, contra o qual se voltou Victor Segalen e que, em sua leitura contemporânea, persiste vinculado a uma indústria do divertimento especializada em proporcionar meios de que o público fuja do cotidiano massacrante. Como afirma Jean-Marc Moura, “essa industrialização do exotismo não precisa necessariamente de um suporte-livro” (MOURA, 1998, p. 52), uma vez que seu raio de alcance chega a textos de agências de viagens ou a prêmios de viagens exóticas. Tal configuração é denominada por Moura como a “era do exotismo de massa”, em que tendências opostas coexistem:

Depois dos anos cinquenta, aproximadamente, começou a era do exotismo de massa: paraliteratura e cinema solicitam abundantemente os clichês afetando as imagens do estrangeiro longínquo, enquanto jornalismo e mídia fazem do distante um objeto de espetáculo integrado ao cotidiano do homem ocidental. As tendências “decorativas” do exotismo popular ou turístico coexistem assim com o desaparecimento de uma das principais vocações da literatura exótica, a revelação narrativa de um país ou de um povo longínquo. São as condições de visibilidade, e portanto de legibilidade do distante, que mudaram de um extremo ao outro do século.<sup>167</sup> (MOURA, 1998, p. 255)

---

<sup>165</sup> “Le Maroc, le Japon, l’Islam ne seront *jamais* occidentaux. L’Europe ne comblera jamais le fossé de la modernité qui la sépare de l’Amérique. L’évolutionnisme cosmopolite est une illusion, et elle éclate partout comme illusion. Il n’y a pas de solution à l’Etrangeté. Elle est éternelle et radicale. Ce n’est même pas le problème de vouloir qu’elle le soit. Elle l’est. C’est ça l’Exotisme radical. C’est la règle du monde.” BAUDRILLARD, Jean. *La Transparence du mal*. Paris : Galilée, 1990, p. 145, apud MOURA, 1998, p. 422.

<sup>166</sup> “Rien d’étonnant, dès lors, à ce que des populations ‘mises em culture’ disent ne pas se reconnaître dans les images qu’on veut donner d’elles. L’écart entre une façon de vivre et une façon de montrer cette même existence est souvent perçu comme un scandale.”

<sup>167</sup> “Depuis les années cinquante environ a commencé l’âge de l’exotisme de masse: paralittérature et cinéma sollicitent abondamment les clichés affectant les images de l’étranger lointain tandis que le journalisme et les médias font de l’ailleurs un objet de spectacle intégré au quotidien de l’homme occidental. Les tendances ‘décoratives’ de l’exotisme populaire ou touristique coexistent ainsi avec la disparition de l’une des principales vocations de la littérature exotique, la révélation narrative d’un pays et d’un peuple lointains. Ce sont les conditions de visibilité, donc de lisibilité de l’ailleurs qui ont changé d’une extrémité du siècle à l’autre.”

A reflexão de Jean-Marc Moura abrange vários dos pontos levantados no capítulo, desde o papel do exotismo no espaço mundial de consumo até a leitura do distante em um planeta mapeado. O movimento de descolonização, item de extrema importância na teoria de Moura, provocou novas formas de interpelação ao outro, ocasionando, em processo circular, uma inédita possibilidade de autoquestionamento. Entretanto, como analisa Alban Bensa, a persistência de um exotismo “de museu” faz com que muitos “eus” não se reconheçam no espelho, preservando um desvio de foco que tanto contribuiu para “sujar” o conceito de exótico. Não por acaso Segalen desejava “lavá-lo”.

Os paradoxos que revestem a configuração do exotismo contemporâneo são coerentes, no entanto, com a crise vigente das representações do espaço-tempo e da identidade. Se um tipo de exotismo teve fim é justamente aquele da revelação de realidades desconhecidas, esvaziado de interesse justamente pela saturação midiática de tais imagens.<sup>168</sup> Tal saturação, entretanto, também pode carregar em si um positivo teor de diversidade: “*Mélange*, mistura, um pouco disso e um pouco daquilo, é dessa forma que o novo entra no mando”, resume o romancista britânico de origem indiana Salman Rushdie<sup>169</sup>. A mesma diversidade que, para o escritor martinicano Édouard Glissant, é a chave para o estabelecimento da Relação, é a diferença consentida, é a via para que as literaturas ocidentais meditem sobre uma nova conexão com o mundo suscitada pelo reconhecimento do Diverso.<sup>170/171</sup>

Assim, podemos concluir que não há o fim do exotismo e sim o fim de certo exotismo. O conceito se ajusta a este novo panorama mundial, através do surgimento de algumas tendências, entre as quais a já mencionada manutenção do exotismo nostálgico, antagonista da expansão colonial ou neocolonial, cujos movimentos são os do “eufemismo dos contrastes” e da “fusão no longínquo”.<sup>172</sup>

Paralelamente, Jean-Marc Moura aponta o ‘desenvolvimento incessante’ do exotismo *ekphrastique*, do japonismo e do primitivismo (ou neoprimitivismo), em evolução até “a mestiçagem, a influência recíproca de todas as tradições estéticas”, característica do final do

<sup>168</sup> Cf. MOURA, Jean-Marc. *La Littérature des lointains. Histoire de l'exotisme européen au XXe siècle*. Paris: Honoré Champion, 1998, p. 398.

<sup>169</sup> RUSHDIE, Salman. *Imaginary Homelands*. Londres: Granta Books, 1991, p. 394, apud HALL, Stuart. *A identidade cultural na pós-modernidade*. Tradução de Tomaz Tadeu da Silva e Guaracira Lopes Louro, 11ª edição. Rio de Janeiro: DP&A, 2006, p. 92. / Palavra destacada pelo autor.

<sup>170</sup> “Le Divers, qui n’est pas le chaotique ni le stérile, signifie l’effort de l’esprit humain vers une relation transversale, sans transcendance universalisante. Le Divers a besoin de la présence des peuples, non plus comme objet à sublimer mais comme projet à mettre en relation. Le même requiert l’Être, le Divers établit la Relation. [...] Le Même, c’est la différence sublimée ; le Divers, c’est la différence consentie”. GLISSANT, Édouard. *Discours antillais*, Paris, Seuil, 1981, p. 190.

<sup>171</sup> Em seus escritos, Édouard Glissant usa os termos Relação e Diverso com iniciais maiúsculas, motivo pelo qual mantivemos a grafia.

<sup>172</sup> Cf. MOURA, Op. cit., p. 430.

século XX.<sup>173</sup> No leque de tendências, Moura descreve, ainda, o “realismo” exótico, em que a identidade territorial é tida como refúgio, e o exotismo espectral, decorrente do espaço virtual.

Na visão de Moura, para os adeptos do exotismo contemporâneo a homogeneização planetária impõe “as singularidades inexpugnáveis de cada cultura” e a possibilidade de o homem viver em um sistema uniformizado tem por consequência “a radical metamorfose de seu olhar sobre o outro”.<sup>174</sup> Assim, a viagem continua sendo um movimento importante para a consciência humana da alteridade, mesmo que, no geral, a sensibilidade do viajante tenha sido modificada. Se o referente do viajante é hoje menos o espaço percorrido do que a expedição rumo a si mesmo, seu reflexo na expressão literária segue a mesma direção. Afinal, ao equiparar o viajante ao escritor e a viagem à escrita, o pesquisador francês Charles Grivel, em seu artigo “Voyage au bout”, sentencia:

Minha estrada é um composto de minha escritura, e mesmo ela só representa em ficção, metaforicamente, sua própria atividade: eu caminho o que escrevo, sou o *tout-terrain* de minha escrita. [...] É por escrito que eu transponho as palavras do espaço, é também por escrito que me satisfaço a captar substâncias. Inversão generalizada, talvez; em todo caso, o imaginário está em situação de dizê-lo.

[...] *Eu faço uma viagem como ela será escrita...*<sup>175</sup>

<sup>173</sup> Ibidem, p. 428.

<sup>174</sup> Cf. MOURA, Jean-Marc. *La Littérature des lointains. Histoire de l'exotisme européen au XXe siècle*. Paris: Honoré Champion, 1998, p. 432-433.

<sup>175</sup> “Ma route est un composé de mon écriture, et même elle ne fait que représenter en fiction, méthaphoriquement, son activité propre : *je marche ce que j'écris, je suis le tout-terrain de mon écriture*. [...] C'est par écrit que je franchis les mots de l'espace, c'est par écrit aussi que je me satisfais par captation des substances. Inversion généralisée, peut-être ; en tout cas, l'imaginaire est en passe de le dire. [...] *Je fais un voyage comme il aura été écrit*.” GRIVEL, Charles. “Voyage au bout”. In : BUISINE, Alain ; DODILLE Norbert (Orgs.). *L'Exotisme*, actes du colloque de Saint Denis de la Réunion. Paris : Didier Erudition, Cahiers CRLH-CIRAOI (Centre de Recherches Littéraires et Historiques et Cercle Interdisciplinaire de Recherche sur l'Afrique et l'Océan Indien), Université de la Réunion, 1988, p. 147. / Palavras destacadas pelo autor.

### 3 AUTOESCRITURAS E ALTERESCRITURAS

“Eu faço uma viagem como ela será escrita”, diz Charles Grivel. “Escrever, para mim, é uma maneira de entender”, diz Clarice Lispector.<sup>176</sup> Viajar como será escrito, viver como será escrito: viagem, vida e escritura são fios da teia de aranha, revelada pela luz do sol<sup>177</sup>, cuja complexidade também entrelaçará, em seu desenho, os fios da identidade, da alteridade, das autoescrituras – a biográfica e a ficcional, da performance, dos espaços pluridimensionais e dos limites híbridos e fronteiriços. No centro da teia, reverberando as complementares leituras da argentina Leonor Arfuch sobre o espaço biográfico e do francês Vincent Colonna sobre a autoficção, a voz polifônica de Mikhail Bakhtin (1895-1975): “um valor biográfico não só pode organizar uma narração sobre a vida do outro, mas também ordena a vivência da vida mesma e a narração de nossa própria vida, esse valor pode ser a forma de compreensão, visão e expressão da própria vida”.<sup>178</sup>

Obviamente, a configuração da linguagem enquanto código expressivo da identidade do enunciador não abarca novidade alguma. George Steiner, em *Extraterritorial: a literatura e a revolução da linguagem* (1990), dedica um capítulo (“O animal como linguagem”) ao tema e sentencia: “Somos na medida em que podemos declarar que somos e só temos plena segurança de nossa declarada existência quando outras identidades registram e respondem a nossos sinais de vida” (STEINER, 1990, p. 66)<sup>179</sup>. O texto de Steiner é de expressiva importância para introduzir o presente capítulo, por alinhar linguagem, identidade, alteridade e dialogismo, ou seja, os fios condutores de nossa análise.

O passo além é que tais conceitos, para ecoar a pluralidade, fluidez e hibridização da contemporaneidade, precisam ser iluminados por novos ângulos. Assim, de Steiner a Arfuch e Colonna, passando por Bakhtin, Bauman, Stuart Hall, Dominique Maingueneau, Pierre Bourdieu e Pascale Casanova, entre outros, a viagem ora iniciada pretende se deter em algumas paradas que aguardam a nossa presença.

<sup>176</sup> Cf. ARFUCH, Leonor. *O espaço biográfico: dilemas da subjetividade contemporânea*. Tradução de Paloma Vidal. Rio de Janeiro: EdUERJ, 2010, p. 235.

<sup>177</sup> Cf. LISBOA, Adriana. *Rakushisha*. Rio de Janeiro: Editora Rocco, 2007, p. 91.

<sup>178</sup> BAKHTIN, Mikhail. *Estética de la creación verbal*. México: Siglo XXI, 1982, p. 134, apud ARFUCH, Leonor. Op. cit., p. 55.

<sup>179</sup> Itálico do autor.

### 3.1 A identidade como ficção

Para compreender as discussões alavancadas por Leonor Arfuch, sobre o espaço biográfico, e por Vincent Colonna, sobre a autoficção, ambas tendo por foco de exemplificação a performance midiática e (re)construção pública da escritora belga Amélie Nothomb, é preciso, antes de tudo, compreender alguns aspectos que circundam a questão da identidade na pós-modernidade. E assim, a partir de tais noções, traçar a teia que passará pelo descentramento do sujeito, a percepção da alteridade e, enfim, o posicionamento do “escritor-estrangeiro” em um campo literário em reconfiguração.

Como resume Stuart Hall em seu *A identidade cultural na pós-modernidade* (2006), as atuais discussões em torno da questão da identidade partem do argumento básico de que “as velhas identidades, que por tanto tempo estabilizaram o mundo social, estão em declínio, fazendo surgir novas identidades e fragmentando o indivíduo moderno, até aqui visto como um sujeito unificado” (HALL, 2006, p. 7). A posição de Hall é a de que “as identidades modernas estão sendo ‘descentradas’, isto é, deslocadas ou fragmentadas” (p. 8), em um movimento de “duplo deslocamento” do sujeito, nos planos sócio-cultural e individual. Assim sendo, continua Hall, “o sujeito assume identidades diferentes em diferentes momentos, identidades que não são unificadas ao redor de um ‘eu’ coerente” (p. 13).

Fazendo eco a Hall, o sociólogo Zygmunt Bauman, em seu livro-entrevista *Identidade* (2005), compara a composição da identidade com a montagem de um quebra-cabeça, frisando, entretanto, que à diferença do jogo vendido nas lojas, “que vem completo em uma caixa”, o quebra-cabeça biográfico é incompleto e tem muitas peças faltando: “Em nossa época líquido-moderna, em que o indivíduo livremente flutuante, desimpedido, é o herói popular, ‘estar fixo’ – ser ‘identificado’ de modo inflexível e sem alternativa – é cada vez mais malvisto” (BAUMAN, 2005, p. 35).

De maneiras complementares – e absolutamente pertinentes para o desenvolvimento do raciocínio ora proposto –, Stuart Hall e Zygmunt Bauman associam identidade e ficção. Aliando identidade e pertencimento, Bauman situa a problemática do questionamento identitário com o nascimento do Estado-nação moderno, que precisava “legitimar a exigência de subordinação incondicional de seus indivíduos” (BAUMAN, 2005, p. 27). Assim, na análise do sociólogo:

A ideia de “identidade”, e particularmente de “identidade nacional”, não foi “naturalmente” gestada e incubada na experiência humana, não emergiu dessa experiência como um “fato da

vida” autoevidente. Essa ideia foi *forçada* a entrar na *Lebenswelt* de homens e mulheres modernos – e chegou como uma *ficção*. (BAUMAN, 2005, p. 26)<sup>180</sup>

Se Bauman relaciona origem identitária a ficção, Hall sentencia que é a sensação de coerência identitária que deve ser compreendida como ficção:

Se sentimos que temos uma identidade unificada desde o nascimento até a morte é apenas porque construímos uma cômoda estória sobre nós mesmos ou uma confortadora ‘narrativa do eu’. A identidade plenamente unificada, completa, segura e coerente é uma fantasia. (HALL, 2006, p. 13)

Esta “narrativa do eu” de que fala Hall, inserida no “ambiente de vida líquido-moderno” de que fala Bauman, ultrapassa dimensões pretensamente fixas, em que variáveis conceituais – tanto no âmbito da crítica literária quanto no das ciências sociais – se interpenetram e interferem na compreensão global de questões tão complexas quanto a da identidade. O caso da escritora Amélie Nothomb, por exemplo, é particularmente ilustrativo da “identidade mosaica”, bela imagem cunhada pelos escritores martinicanos Jean Bernabé, Patrick Chamoiseau e Raphaël Confiant no manifesto literário *Éloge de la creolité* (1990), para designar uma problemática plural.<sup>181</sup>

Narcisista, egocêntrica, grafômana, excêntrica, polêmica... Esses são alguns dos adjetivos já empregados por jornalistas e críticos literários franceses para qualificar Amélie Nothomb, a quem intitulam “escritora-star”. A despeito de adjetivações, Nothomb, sucesso incontestável de vendas e de público, encarna publicamente o que a teórica argentina Leonor Arfuch analisa como o sujeito “constitutivamente incompleto” e, portanto, aberto a “identificações múltiplas”.

É assim, revestida de paradoxos e andando na corda-bamba dos mal-entendidos, que a escritora belga Amélie Nothomb constrói uma personagem midiática, cuja performance inclui uma leitura refletida em sua obra. Na “linha de fronteira” entre ficção e realidade – supondo que os dois termos possam se opor –, Amélie Nothomb garante que seu *ethos* pré-discursivo seja reforçado por seu discurso, possibilidade analisada pelo linguista francês Dominique Maingueneau.

Paralelamente, ultrapassando a dimensão da construção pública de uma identidade declaradamente multifacetada, o exemplo de Amélie Nothomb também pode ser considerado o reflexo da exigência feita por um mercado editorial em reconfiguração diante das novas

<sup>180</sup> Itálicos do autor.

<sup>181</sup> BERNABÉ, Jean; CHAMOISEAU, Patrick; CONFIANT, Raphaël. *Éloge de la créolité*. Paris : Éditions Gallimard, 1990, p. 52.

possibilidades tecnológicas. Os escritores-promotores de suas obras garantem presença não apenas nos meios de comunicação de massa, mas em noites de autógrafa ou feiras literárias transformadas em eventos de grande público. Sem falar do efeito internet, rio de muitos afluentes. É a performance do que podemos chamar de a(u)tor, uma figura que contribui para a “educação vitalícia do consumidor” de que fala Bauman.

### 3.2 Amélie Nothomb: (re)construção pública de uma ‘escritora-star’

Em entrevista ao site literário *Evene*, em novembro de 2006, ao ser questionada se, com a notoriedade já conquistada, ela poderia se afastar da mídia, a escritora belga Amélie Nothomb respondeu: “Parece que não. É certo que ainda não atingi o estágio de Stephen King. Se eu me tornar Stephen King um dia, aí veremos... Até gostaria de me ver livre disso tudo, mas gosto de ser popular, gosto de ter sucesso e sei que não teria todo esse sucesso se não fosse um pouco midiática. E sou bem menos do que poderia.”<sup>182</sup>

Com essa resposta, Nothomb reconhece a atual inevitabilidade de circulação dos escritores no espaço midiático, tanto por razões comerciais quanto por atuação performática de um sujeito em vias de construção identitária, de um sujeito que poderíamos chamar *work in progress*, se nos apropriarmos de uma noção que vem deslizando do âmbito administrativo para o acadêmico.

Em meio a um momento em que a instantaneidade redefine noções tão básicas como tempo e espaço, a discussão sobre as narrativas contemporâneas em primeira pessoa é absolutamente válida e pertinente. Em texto intitulado “Experiência e espetáculo na escrita de si contemporânea”, a professora de literatura brasileira da Universidade do Estado do Rio de Janeiro (UERJ) Ana Cláudia Viegas, que trabalha com o tema da escritura de si, contextualiza:

A criação de narrativas que sustentam a ambiguidade entre o espaço da ficção e as referências extratextuais, aproximando-se do conceito de autoficção, é uma das marcas desse narrador em 1ª pessoa da atualidade. Essas “ficções de si” constituem-se como narrativas híbridas, ambivalentes, tendo “como referente o autor, mas não como pessoa biográfica, e sim o autor como personagem construído discursivamente”.<sup>183</sup>

<sup>182</sup> “L’hirondelle d’automne”, entrevista com Amélie Nothomb realizada por Julien Wagner em novembro de 2006. Disponível em: <http://www.evene.fr/celebre/actualite/interview-amelie-nothomb-journal-hirondelle-561.php>. Acesso em: 11 de junho de 2009.

<sup>183</sup> VIEGAS, Ana Cláudia. “Experiência e espetáculo na escrita de si contemporânea”. In: CHIARA, Ana e ROCHA, Fátima Cristina Dias (Org.). *Literatura brasileira em foco: o eu e suas figuras*. Rio de Janeiro: Casa Doze, 2008, p. 137-149.

Assim sendo, no que concerne aos escritos em primeira pessoa, entre as muitas noções que estão nascendo ou sendo repensadas, estão os conceitos de autobiografia e autoficção, e as definições de autoria, performance e espaço biográfico, conceitos que ora serão analisados tendo por base literária *Ni d'Ève ni d'Adam*, obra em primeira pessoa publicada por Amélie Nothomb em 2007.

### 3.2.1 **Amélie Nothomb: a 'gueixa ocidental' da Academia**

Tendo em vista a discussão acima mencionada, é necessário insistir sobre alguns pontos da biografia da escritora belga de língua francesa Amélie Nothomb, mesmo repetindo alguns dados já mencionados no capítulo anterior. Filha do barão e embaixador belga Patrick Nothomb, Amélie, a mais nova de três irmãos, nasceu em 13 de agosto de 1967, em Kobe, no Japão. O país, no qual viveu até os cinco anos e em direção do qual sempre apontou sua profunda admiração, é frequentemente revisitado por Amélie Nothomb em suas obras.

Em 1992, a escritora, já formada em filologia romana pela Universidade de Bruxelas, lança seu primeiro romance, *Hygiène de l'assassin* (*Higiene do Assassino*, editora Presença), pela editora Albin Michel. Desde então, há a disciplinada publicação de um romance por ano. Seus livros, que já foram traduzidos para cerca de 40 idiomas, são bem vendidos nos países europeus de língua francesa.

Em 1999, Amélie Nothomb lança o romance *Stupeur et tremblements* (*Medo e Submissão*, editora Record), que recebeu, no mesmo ano, o Grande Prêmio de Romance da Academia Francesa. No ano seguinte, é publicado *Métaphysique des tubes* (*Metafísica dos tubos*, editora Record), que dialoga fortemente com seu antecessor. Em 2007, surge *Ni d'Ève ni d'Adam*, que, igualmente focalizando o país de nascimento da escritora, relata a experiência da personagem Amélie em seu retorno ao Japão, nos anos de 1989 e 1990, época e situação idênticas às abordadas em *Stupeur et tremblements*.

Os três romances acima citados são considerados pela crítica como autobiográficos, qualificação que muitas vezes é reiterada pela própria autora em suas entrevistas. Sobre *Stupeur et tremblements*, por exemplo, ela declarou: “*Stupeur et tremblements* é inteiramente autobiográfico. Mas eu sou romancista e, para mim, é suficiente que se conte algo trabalhando o estilo para que se escreva um romance. Essa história aconteceu comigo em 100%: mudei somente o nome da empresa e dos personagens”.<sup>184</sup>

<sup>184</sup> Disponível em: <http://www.classiquesetcontemporains.fr/interviews/detail/amelie-nothomb-et-sylvie-testud-parlent-de-stupeur-et-tremblements>. Site acessado em 15 de junho de 2009.

Sempre “em cena”, seja em seus romances ou nos meios de comunicação, a escritora, que é considerada como a “coqueluche das mídias” e a “queridinha” dos estudantes secundaristas francófonos, provoca de muitos críticos, como já tivemos a oportunidade de mencionar anteriormente, a classificação de narcisista e egocêntrica.

Assim como suas obras, povoadas de personagens “atípicos” e de temas como suicídio, anorexia e solidão, o comportamento excêntrico de Amélie Nothomb suscita polêmica. Colecionadora de chapéus escandalosos, adepta de um estilo de maquilagem que inclui rosto branco e batom escarlate, amante de frutas podres, capaz de girar o dedo polegar em 180 graus, a escritora, cujo próprio retrato é capa de inúmeros de seus livros, mantém correspondência abundante com seus leitores. Com alguns deles, essa troca epistolar dura anos, estabelecendo, assim, uma relação de intimidade que, em última análise, auxilia na construção de um “mito” dividido entre a crítica jornalística e a admiração ilimitada de uma parcela do público.

Um dos episódios de maior repercussão em torno das aparições públicas da escritora diz respeito a seu declarado gosto por frutas podres. Depois de comer um pêssego podre “ao vivo e a cores”<sup>185</sup>, Nothomb fez tudo parecer um grande mal-entendido. Em entrevista ao site *Fluctuat*, em 2001, ela suavizou o impacto de suas aparições:

Eu não me considero particularmente excêntrica. As frutas podres, isso não é algo que eu tenha priorizado, foi a mídia que o fez e eu nunca compreendi qual o interesse. Os chapéus, uso porque acho bonito, mas não é muito importante, pois não passa de uma peça de roupa e eu penso que não julgamos as pessoas por suas roupas. O batom, é herança do Japão, onde as pessoas gostam que ele seja visto, o que me agrada muito. Não me incomoda se dizem que sou excêntrica, mas não vejo nada do que citei como excentricidade.<sup>186</sup>

### 3.2.2 A vida nas páginas da ficção

Se *Stupeur et tremblements*, tido como “100% autobiográfico” por Amélie Nothomb, relata as desventuras profissionais da jovem belga Amélie no Japão, *Ni d’Ève ni d’Adam*, 16º romance da autora, revela que, na mesma época e local, a personagem foi noiva do jovem japonês Rinri. No livro, o relacionamento com Rinri é pano de fundo para um retorno temático ao passado japonês da protagonista, que pretende, agora com seu olhar crítico de adulta, revisitar uma infância tão feliz quando bruscamente interrompida. Para tanto, a personagem aprende o japonês - língua que ela não falava desde os cinco anos de idade -,

<sup>185</sup> O episódio foi ao ar em 19 de setembro de 2000, no programa de variedades *On n’a pas tout dit* (TV France 2). Disponível em: <http://www.youtube.com/watch?v=W3NZCWIXM0o>. Site acessado em 29 de junho de 2009.

<sup>186</sup> Entrevista com Amélie Nothomb realizada pelos jornalistas François Haget e Didier Hénique, em setembro de 2001, na ocasião de lançamento do romance *Cosmétique de l’ennemi*. Disponível em: <http://livres.fluctuat.net/amelie-nothomb/interviews/4631-entretien.html>. Site acessado em: 11 de junho de 2009.

recupera gostos jamais esquecidos, rememora sua relação com a babá japonesa Nishio-san e revê lugares que até então só tinham existência em sua lembrança infantil.

O noivado com o japonês Rinri, entretanto, não chega ao casamento em razão do súbito e definitivo retorno de Amélie à Bélgica. Em solo europeu, a jovem se tornará escritora e lançará seu primeiro romance em 1992. Assim sendo, a personagem acaba não construindo uma vida no Japão, ao contrário do que ela mesma imaginava. Rinri, por sua vez, acaba se casando com uma francesa, fato de que Amélie só tomará conhecimento em 1996, durante o coquetel de lançamento de seu primeiro romance, *Hygiène de l'assassin*, no Japão. Desde seu retorno à Europa, ela jamais havia voltado a seu país de nascimento ou havia revisto o ex-noivo Rinri.

Em diversos pontos a trama relatada em *Ni d'Ève ni d'Adam* coincide com a biografia de sua autora. Como já registramos algumas vezes, o Japão é efetivamente o país de nascimento de Amélie Nothomb. Em janeiro de 1989, assim como sua personagem, Amélie tem 21 anos.<sup>187</sup> Escritora e personagem, ambas belgas, nasceram e viveram até os cinco anos de idade no Kansai<sup>188</sup> e moraram na China e em Bangladesh<sup>189</sup>. Escritora e personagem tiveram uma babá chamada Nishio-san<sup>190</sup> e têm uma irmã mais velha chamada Juliette.<sup>191</sup> Enfim, escritora e personagem, formadas em filologia<sup>192</sup>, se lançaram na carreira literária em 1992 com um romance intitulado *Hygiène de l'assassin* (*Higiene do assassino*, editora Record).<sup>193</sup>

### 3.2.3 A ficção nas páginas da vida

Todas as situações e acontecimentos acima citados são “verificáveis”, encontram “ancoragem factual” na biografia de Amélie Nothomb, e estariam, assim, em conformidade com a definição de Philippe Lejeune em seu *Le pacte autobiographique* (1975)<sup>194</sup>. Diz o autor francês, em seu estudo de referência, que é autobiografia a “narrativa retrospectiva em prosa

<sup>187</sup> “La jeunesse ne manquait pas à Tokyo, en 1989. À plus forte raison dans ce café d’Omote-Sando, le 26 janvier, vers quinze heures.” (NOTHOMB, 2007, p. 8)

<sup>188</sup> “En un français pire que mauvais, il me dit qu’il connaissait la région où j’étais née et où j’avais vécu mes cinq premières années : le Kansai.” (p. 10)

<sup>189</sup> “Par ailleurs, j’ai vécu en Chine, au Bangladesh, etc. [...]” (p. 99)

<sup>190</sup> “J’avais cinq ans, je n’avais jamais quitté les jupes de Nishio-san et je hurlais, le coeur déchiré et les papilles en transe.” (p. 28)

<sup>191</sup> “J’aime également ma soeur qui vit au loin. Elle s’appelle Juliette et la quitter a été surhumain.” (p. 93)

<sup>192</sup> “Elle allait voir ce qu’était une philologue, la native de Portland.” (NOTHOMB, 2007, p. 27)

<sup>193</sup> “Un jour, le téléphone sonna. C’était Francis Esménard, les Éditions Albin Michel. Il m’annonçait qu’il publierait *Hygiène de l’assassin*, le 1<sup>er</sup> septembre 1992, à Paris. Une nouvelle vie commençait.” (p. 240-241)

<sup>194</sup> LEJEUNE, Philippe. *O pacto autobiográfico*: de Rousseau à internet. Tradução de Jovita Maria Gerheim Noronha e Maria Inês Coimbra Guedes. Belo Horizonte: Ed. UFMG, 2008.

que uma pessoa real faz de sua própria existência, quando focaliza especialmente sua história individual, em particular a história de sua personalidade” (LEJEUNE, 2008, p. 49). Para Lejeune, isso se daria por meio do pacto autobiográfico, ou seja a “identidade de nome entre o autor (cujo nome está estampado na capa), o narrador e a pessoa de quem se fala.” (p. 24)

Entretanto, como analisaremos em seguida, a problemática que envolve a escrita autobiográfica não pode ser resolvida de maneira tão simples e a definição primeira de Lejeune não dá conta de inúmeras questões, entre as quais o “estatuto precário de toda identidade”.<sup>195</sup> Tal precariedade é questionada por Leonor Arfuch, em *O espaço biográfico: dilemas da subjetividade contemporânea*: “Mas como saber que ‘eu’ é quem diz ‘eu’?” (ARFUCH, 2010, p. 52).

Se considerarmos apenas a definição didática de Philippe Lejeune, leremos *Ni d’Ève ni d’Adam* como autobiografia, compreendendo que há coincidência de nome entre autor e personagem. Entretanto, como mais uma vez questiona Arfuch, “quão ‘real’ será a pessoa do autobiógrafo em seu texto? Até que ponto pode se falar de ‘identidade’ entre autor, narrador e personagem?” (ARFUCH, 2010, p. 53).

Paralelamente, encerrando a obra nothombiana na categoria autobiografia, como justificar a inscrição “romance” da capa? Se tomarmos por base a definição de autoficção cunhada pelo crítico e professor de literatura francesa da Universidade Paris III Jacques Lecarme, citado pela professora argentina Diana Klinger em seu livro *Escritas de si, escritas do outro* (2007), mudaríamos o enquadramento genérico dessas obras de Nothomb. Para Lecarme, a autoficção seria “um discurso no qual o autor, o narrador e o protagonista têm a mesma identidade nominal e no qual o título genérico indica que se trata de um romance” (LECARME apud KLINGER, 2007, p. 47). O pesquisador e professor titular de teoria da literatura na Universidade Federal de Minas Gerais (UFMG) Wander Melo Miranda, em *Corpos escritos* (1992), anuncia a complexidade do assunto:

A distinção fundamental entre romance e autobiografia depende do pacto de leitura efetuado entre autor e leitor, em especial, nos casos em que possam persistir dúvidas a respeito da identidade ou não entre sujeito e objeto da narração. A questão não é tão simples como parece, pois em muitos casos a fronteira entre ‘fato’ autobiográfico e ‘ficção’ subjetivamente verdadeira é bastante tênue [...]. Muitos romances em primeira pessoa podem ‘fingir’ o relato verídico de uma experiência pessoal, sem que o leitor seja capaz de desfazer a ambiguidade entre história concreta de um *eu* real, que remeteria ao autor, e sua recriação metafórica em termos de invenção ficcional. (MIRANDA, 1992, p. 33).

<sup>195</sup> Cf. ARFUCH, Leonor. *O espaço biográfico: dilemas da subjetividade contemporânea*. Tradução de Paloma Vidal. Rio de Janeiro: EdUERJ, 2010, p. 52.

### 3.3 Invenção de si e autoficção

A segunda parte da citação de Wander Miranda nos remete ao conceito de autoficção, termo criado em 1977 pelo francês Serge Doubrovski em preenchimento a uma lacuna deixada por Philippe Lejeune em seu estudo sobre a autobiografia. Para o criador do conceito de autoficção, essa categoria seria uma “variante ‘pós-moderna’ da autobiografia”, segundo citação da professora da Universidade Federal Fluminense (UFF) Eurídice Figueiredo, em seu estudo *Dany Laferrière: autobiografia, ficção ou autoficção* (2007).<sup>196</sup> Doubrovski defende que é preciso que o texto autoficcional seja lido como romance, à medida que, como aconteceria na autobiografia, não mais é possível acreditar “numa verdade literal, numa referência indubitável, num discurso histórico coerente, [daquilo que] se sabe reconstrução arbitrária e literária de fragmentos esparsos de memória” (DOUBROVSKI apud FIGUEIREDO, 2007).

A categorização de um texto como autoficcional, entretanto, merece cuidados que parecem extrapolar as definições até agora reproduzidas. Uma delas é a banalização do termo, em sua acepção de ficcionalização de fatos reais. Para o teórico francês Vincent Colonna, que em 1989 escreveu uma tese pioneira sobre a autoficção sob orientação de Gérard Genette, a má-interpretação do vocábulo autoficção nasceu ao mesmo tempo que a criação do neologismo. Na obra *Autofiction et autres mythomanies littéraires* (2004), Colonna explica, mencionando Serge Doubrovski:

Infelizmente, sua “teoria” (*Parcours critique* em 1980; *Autobiographiques* em 1988) não esteve à altura de sua inspiração verbal: em suas explicações, apesar das referências a uma “escrita consonântica”, à psicanálise ou ao “pós-moderno”, a autoficção se confunde totalmente como *romance autobiográfico nominal* [...]. Desde o princípio, ele limitou o sentido de seu neologismo à sua própria prática, que ele pensava ser inovadora, um tipo de romance no qual o personagem principal leva o nome do autor e onde reina a verossimilhança biográfica.<sup>197</sup> (COLONNA, 2004, p. 196)

Assim sendo, Colonna faz referência ao que qualifica como “tensão semântica do termo autoficção”, que, preenchendo um vazio teórico para a classificação de certas obras, não demorou a se tornar um “substantivo banal”. Essa “tensão semântica” reúne duas possibilidades conceituais, “de um lado, uma acepção próxima de sua significação intuitiva:

<sup>196</sup> FIGUEIREDO, Eurídice. “Dany Laferrière: autobiografia, ficção ou autoficção?”. Revista Interfaces Brasil /Canadá, nº 7, 2007. Disponível em: <http://www.revistabecan.com.br/arquivos/1173617264.pdf>. Acesso em 30 de junho de 2009.

<sup>197</sup> “Malheureusement, sa ‘théorie’ (*Parcours critique* en 1980; *Autobiographiques* en 1988) ne fut pas à la mesure de son inspiration verbale : dans ses explications, malgré ses références à une ‘écriture consonantique’, à la psychanalyse ou au ‘post-moderne’, l’autofiction se confond entièrement avec le *roman autobiographique nominal* [...]. Dès le départ, il a limité le sens de son néologisme à sa propre pratique qu’il pensait innovante, un type de roman dans lequel le personnage principal porte le nom de l’auteur et où regne le vraisemblable biographique.” *Aspas e itálicos do autor.*

‘ficção de si’, ‘invenção de si’, ‘dissimulação imaginária de si’; por outro lado, uma significação que estabelece o termo como um substituto da categoria de ‘romance autobiográfico’<sup>198</sup> (p. 197).

Para Colonna, entretanto, é preciso, antes de tudo, considerar a autoficção como reveladora da tendência de uma época em que “não há uma semana que passe sem o eco de um livro entremeado de testemunhos ou moldado como uma confissão” (p. 11). Se a lista de escritores contemporâneos que apostam em tal estilo de escritura é longa, ela é também heterogênea, desigual e híbrida. Todas essas obras, no entanto, “manifestam uma época, um momento da história literária, no qual a ficção de si ocupa os autores mais distantes, seguramente não para constituir um gênero, mas talvez uma nebulosa de práticas aparentadas”<sup>199</sup> (p. 11).

Apesar de revelar-se uma tendência da contemporaneidade literária, a autoficção, de acordo com o estudo de Colonna, tem sua origem ancorada no que ele denomina de “autoficção fantástica”, cujo protótipo histórico seria a obra do grego Luciano de Samósata, *Uma história verdadeira* (século II). Tal remissão é importante para compreender o espaço ocupado pelo conceito de ficção na teoria de Colonna, fator que, em nosso entendimento, é um dos pontos de grande relevância em seu raciocínio.

Subvertendo a aparente ordem de importância dos termos justapostos e submetendo o “auto” à “ficção”, Colonna defende que “para que esta noção tenha um efeito qualquer, o poder da ficção deve possuir a potência inquietante a ela atribuída por seus mais ponderados inimigos (Platão, o Jansenismo, Rousseau etc.)”<sup>200</sup> (COLONNA, 2004, p. 200). Assim, para o teórico francês, se a ficção é tida como sinônimo de entretenimento, suas formas de expansão não possuem importância alguma e, portanto, não justificariam o estudo da autoficção. Entretanto, se a ficção é tida como uma “modalidade de nosso ser”, cujo poder é bem real, “a autoficção aparece como um enigma, talvez o mais obscuro do início deste século, pela quantidade de autores por ela atraídos, por sua antiguidade, pela cegueira dos críticos, por sua ação misteriosa”<sup>201</sup> (p. 200). Dessa forma, Colonna vai mencionar “a falácia e

<sup>198</sup> “Mais dès le début, chacun voit midi à sa porte, et le mot est pris dans une tension sémantique, entre d’une part une acception proche de sa signification intuitive : ‘fiction de soi’, ‘invention de soi’, ‘travestissement imaginaire de soi’ ; et d’autre part, une signification qui le construit comme un substitut de la catégorie de ‘roman autobiographique’.”

<sup>199</sup> “Inégales em ressources, leurs oeuvres sont aussi différentes par la forme et l’ampleur de leur hybridisation, mais elles manifestent toutes une époque, un moment de l’histoire littéraire, où la fiction de soi occupe les auteurs les plus éloignés, pour constituer sûrement pas un genre, mais peut-être une nébuleuse de pratiques apparentées.”

<sup>200</sup> “Pour que cette notion ait un effet quelconque, le pouvoir de la fiction doit posséder la puissance inquiétante que lui ont attribuée ses ennemis les plus réfléchis (Platon, le Jansenisme, Rousseau, etc.)”

<sup>201</sup> “Par contre, si son pouvoir est si bien réel, si elle constitue bien une modalité de notre être, une chance et un risque, alors le détail de son agencement importe et l’autofiction apparaît comme une énigme, peut-être la plus obscure de ce siècle commençant, par le nombre d’écrivains aimantés par elle, par son ancienneté, par la cécité des critiques, par son action mystérieuse.”

as múltiplas artimanhas” da ficção, seu “mecanismo de suspensão”, sua “exemplificação incerta do real”, sua “figuração excessiva”, sua “verdade aporética”, além de seu “benefício imaginário”: “Mas o que dizer, então, da autoficção, em que o mundo inventado, paradoxal como em toda obra imaginária, é complicado pela identidade real do escritor, que escolheu fabular-se para girar mais rápido na roda ficcional, atingir uma embriaguez arcaica”<sup>202</sup> (p. 200).

Embriaguez arcaica que remete justamente ao gênero da “autoficção fantástica”, cuja origem, como vimos, remonta ao segundo dos séculos. Posicionando o surgimento da autoficção fantástica ao nascimento do próprio romance, Colonna está obviamente falando de uma época em que a vida privada não conhecia diferenciação da vida coletiva e que, portanto, não poderia produzir obras autobiográficas, como hoje as compreendemos. Para embasar seu ponto de vista sobre a questão da inexistência da subjetividade, Colonna recorre a Mikhail Bakhtin, que, na obra *Esthétique et théorie du Roman* (1978), menciona a então inexistência de um “homem interior”, que poderia “agradar a si mesmo” e cuja autoconsciência não fosse puramente pública.

É assim que, na visão de Colonna, a obra autoficcional de Luciano de Samósata demonstra que, em sua origem, a autofabulação “não está ligada à existência de um sujeito com uma interioridade plena e rica”, nem “é condicionada pela existência da subjetividade moderna”. Mesmo que atualmente “essa força discursiva seja um instrumento ideal para o individualismo que nos domina”, a autoficção não responde a nenhuma “pressão histórica contemporânea”, o que torna precipitada a sua condenação enquanto fenômeno social isento de valor artístico:

Resumindo, a fabulação de si não é um efeito da Modernidade, do crescimento do individualismo, da crise do Sujeito; nem um descendente da psicanálise, ou da recomposição das relações entre o público e o privado. É uma tendência bem mais antiga, uma força mais transtornadora, sem dúvida uma pulsão “arcaica” do discurso.<sup>203</sup> (COLONNA, 2004, p. 63)

Deslocando sua origem e criticando o que considera como “explicações muito curtas”, uma vez que não existe apenas uma, mas várias formas de autoficção, Vincent Colonna redefine o termo:

---

<sup>202</sup> “Mais que dire alors de l’autofiction dont le monde inventé, paradoxal comme dans tout ouvrage imaginaire, vient se compliquer de l’identité réelle de l’écrivain, qui a choisi de se fabuler pour tourner plus vite dans la roue fictionnelle, atteindre une ivresse archaïque.”

<sup>203</sup> “Bref, la fabulation de soi n’est pas un effet de la Modernité, de la montée de l’individualisme, de la crise du Sujet ; ni un rejeton de la psychanalyse, ou de la recomposition des rapports entre le public et le privé. C’est une tendance bien plus ancienne, une force plus bouleversante, sans doute une pulsion ‘archaïque’ du discours.”

Todas as composições literárias nas quais um escritor se alista sob seu próprio nome (ou um derivado indiscutível) em uma história que apresenta as características da ficção, seja por um conteúdo irreal, por uma conformação convencional (o romance, a comédia) ou por um contrato firmado com o leitor.<sup>204</sup> (p. 70-71)

Entre as “explicações curtas” condenadas por Colonna está a tendência em avaliar a autoficção como um “simples fenômeno sociológico” (p. 13), uma moda, esvaziando, assim, seu valor literário. Entretanto, assim como Leonor Arfuch, como veremos a seguir, Colonna admite que a redução da escrita de si ficcional ao movimento de superexposição da vida privada é fruto da “confusa recomposição das esferas do público e do privado”, gerando toda sorte de mal-entendidos e apropriações.

A questão da reconfiguração de tais esferas, obviamente resvalando para a formação identitária, é um dos muitos pontos de contato entre as teorias de Colonna e de Arfuch, gerando um complexo lexical do “hiperindividualismo contemporâneo” que reúne conceitos como mitomania, auto-heroificação e performance. Conceitos que, indubitavelmente, participam dos “dilemas da subjetividade contemporânea”, subtítulo da obra da argentina Leonor Arfuch, recentemente traduzida em língua portuguesa.

### 3.4 Invenção de si e espaço biográfico

Ao discorrer sobre autobiografia, Leonor Arfuch vai preferir ampliar o domínio do termo e introduzir a noção de espaço biográfico, “como horizonte de inteligibilidade e não como mera somatória de gêneros já conformados em outro lugar” (ARFUCH, 2010, p. 16). No cerne da categorização, está o mesmo sujeito a que se refere Colonna e que, ainda inexistente enquanto autoconsciência no ponto de origem da fábula de si, como compreende o francês, “retorna” em um panorama de “‘perda’ do espaço público clássico em sua idealizada transparência diante da ‘invasão’ da privacidade” (p. 19).<sup>205</sup> Exatamente pela impossibilidade em manter a linha divisória entre público e privado é que Arfuch toma de empréstimo a expressão cunhada por Philippe Lejeune, usando o conceito de espaço biográfico para abordar, a um só tempo, o “crescente processo de subjetivação” e uma heterogeneidade de narrativas do eu “divergentes e complementares”.

<sup>204</sup> “Tous les composés littéraires où un écrivain s’enrôle sous son nom propre (ou un dérivé indiscutable) dans une histoire qui présente les caractéristiques de la fiction, que ce soit par un contenu irréel, par une conformation conventionnelle (le roman, la comédie) ou par un contrat passé avec le lecteur.”

<sup>205</sup> É preciso destacar que Richard Sennett, em *O declínio do homem público: as tiranias da intimidade*, já discute a questão da intimidade no século XIX, como fenômeno social desde então.

Assim como Colonna se submete ao desafio de redefinir a autoficção, Arfuch tem o mesmo objetivo de “superar os limites de alguns estudos clássicos sobre a autobiografia [...], pela confrontação com outros paradigmas da teoria e da crítica literárias” (ARFUCH, 2010, p. 28-29). Da mesma forma que Colonna, em suas três subdivisões da autoficção, vai posicionar o autor como herói de ficção (autoficção fantástica), “mentiroso verdadeiro” (autoficção biográfica) e reflexo de si mesmo (autoficção especular), Leonor Arfuch vai seguir os passos de Mikhail Bakhtin em seu princípio do dialogismo, considerando, portanto, o “*outro* como figura determinante de toda interlocução” (p. 29). Paralelamente, a argentina também se apropria do conceito bakhtiniano de “valor biográfico”, espaço de ordem narrativa em que o sujeito, em seu “vazio constitutivo”, encontra “sentido à (própria) vida, uma ancoragem sempre renovada” (p. 30).

Entretanto, se Colonna volta ao século II para remontar à genealogia da autoficção, Arfuch, seguindo trilhas mais “canônicas”, remete sua linha cronológica ao século XVIII (*Confissões*, de Rousseau), para falar das escritas de si como “um espaço de autorreflexão decisivo para a consolidação do individualismo como um dos traços típicos do Ocidente” (p. 36). A obra precursora de Jean-Jacques Rousseau, citada por dez entre dez estudiosos da escrita de si, é alvo, no entanto, da demonstração de dois paradoxos que estruturam as teorias de Colonna e de Arfuch: as questões da verossimilhança (e da ficção) e do posicionamento do leitor.

Ao designar o que chama de autoficção biográfica, “a tendência mais difundida e, ao mesmo tempo, mais controversa da autoficção”, Vincent Colonna vai definir uma categoria narrativa em que a subjetividade substitui a sinceridade: “O escritor é ainda o herói de sua história, [...] mas ele fabula sua existência a partir de dados verdadeiros, fica o mais próximo possível da verossimilhança e credita seu texto de uma verdade no mínimo subjetiva”<sup>206</sup> (COLONNA, 2004, p. 93). Cabe ao leitor, na definição de Colonna, a compreensão de que se trata de um “mentir-verdadeiro”: “Graças ao mecanismo do ‘mentir-verdadeiro’, o autor modela sua imagem literária, a esculpe com uma liberdade que a literatura íntima, relacionada ao postulado de sinceridade estabelecido por Rousseau e reconduzido por Leiris, não permitia”<sup>207</sup> (p. 94).

<sup>206</sup> “L’écrivain est toujours le héros de son histoire, [...] mais il affabule son existence à partir de données réelles, reste au plus près de la vraisemblance et crédite son texte d’une vérité au moins subjective.”

<sup>207</sup> “Grâce au mécanisme du ‘mentir-vrai’, l’auteur modèle son image littéraire, la sculpte avec une liberté que la littérature intime, liée au postulat de sincérité posé par Rousseau et reconduit par Leiris, ne permettait pas.”

É no mesmo sentido que Leonor Arfuch, abordando a “tensão entre segredo e revelação”, interpreta que a obra de Rousseau provocou nos leitores uma reação diversa da esperada pelo autor:

Ao passo que Rousseau pretendia despertar a cumplicidade admirativa de seus leitores ou ouvintes pelo dom de sua sinceridade expressada numa nova retórica do íntimo, eles reagiram, no geral, como diante de uma *obra literária*, cujos procedimentos não eram muito diferentes do já conhecido.<sup>208</sup> (ARFUCH, 2010, p. 50)

As leituras de Colonna e de Arfuch, além de reiterarem toda a complexidade do assunto, revelam um importante aspecto conceitual para a análise aqui proposta: o lugar da intersubjetividade, o espaço do outro, seja ele o próprio autor ou o leitor. Tal problemática vem inserida em uma dupla impossibilidade referencial: a temporal e a identitária. Retomando o pensamento do pesquisador suíço Jean Starobinski, Arfuch aborda, a exemplo de Colonna, a questão da ficcionalidade, uma vez que “sob a forma de autobiografia ou confissão [dirá Starobinski], e apesar do desejo de sinceridade, o ‘conteúdo’ da narração pode *escapar*, se perder na ficção, sem que nada seja capaz de deter essa transição de um plano para outro”<sup>209</sup> (ARFUCH, 2010, p. 54). Paralelamente, a teórica argentina vai propor a argumentação de Mikhail Bakhtin de que “não há identidade possível entre autor e personagem, nem mesmo na autobiografia, porque não existe coincidência entre a experiência vivencial e a ‘totalidade artística’” (p. 55).

É com base em tais teorias que Leonor Arfuch vai constituir a proposição do espaço autobiográfico, “onde, um tanto mais livremente, o leitor poderá integrar as diversas focalizações provenientes de um ou outro registro, o ‘verídico’ e o ficcional, num sistema compatível de crenças” (p. 56).

Assim sendo, Vincent Colonna e Leonor Arfuch deslocam a discussão em torno da escrita de si para uma experiência de fragmentação identitária tanto de autores quanto de leitores que, envolvidos em uma diversidade expressiva em que as linhas de fronteira se tornam flexíveis, não podem (ou não devem) se tornar reféns de uma crítica literária restritiva, no entender de Colonna, ou de uma teoria literária sumária, no entender de Arfuch. Fazendo eco aos pensamentos do francês e da argentina, propomos o exemplo da escritora belga Amélie Nothomb, enquanto performance midiática e construção autoral, como ilustrativo do que, em complementaridade, Colonna intitula de autoficção e Arfuch intitula de espaço biográfico.

---

<sup>208</sup> Itálico da autora.

<sup>209</sup> Itálico da autora.

### 3.5 Performance midiática e linguagem performativa

As aparições da escritora Amélie Nothomb na mídia televisiva (em particular, a francesa) em geral ocasionam reações contrastantes. Essas presenças públicas, normalmente na época de lançamento de um novo romance (não esqueçamos, ela edita um romance por ano), contribuem enormemente para alimentar o “folclore” existente em torno daquela que é considerada por alguns críticos como “escritora-star”.

Aparentemente consciente dos efeitos – positivos e negativos – dessa presença midiática, Nothomb dá a impressão de utilizar a mídia para criar fatos que – ela parece saber – atingirão sua imagem e serão “lidos” junto com sua obra. Dona de um humor peculiar, que pode igualmente ser conferido em seus escritos, Amélie Nothomb não poupa críticos e jornalistas, nem sequer a si mesma, fazendo absoluta questão de caminhar sobre a cordabamba dos mal-entendidos, como já mencionamos anteriormente. Ela preserva, no entanto, a sua relação com seus inúmeros fãs, em sua maioria adolescentes e jovens adultos, criando uma sólida rede de identificações: “Após termos lido o seu livro, quando estamos diante dela não sabemos o que dizer, pois parece que já a conhecemos de cor”, declara uma adolescente entrevistada pelo programa televisivo *Esprits Libres* (TV France 2), durante o lançamento do romance *Ni d’Ève ni d’Adam*, em Paris, em 22 de agosto de 2007.<sup>210</sup>

É o exemplo do que a teórica argentina Leonor Arfuch denomina como “identificação imaginária” de um sujeito que, por ser “constitutivamente incompleto”, está aberto a “identificações múltiplas” daqueles que buscam uma “imagem de autorreconhecimento”. No caso de Nothomb, que se declara povoada por uma legião de seres marginais, essa gama de identificações múltiplas é bastante vasta, incluindo os feios, os assassinos, os suicidas, os esfomeados, os deslocados, os submissos, os andróginos, os imperfeitos, os inacabados...

Uma versão contextualizada da construção pública da identidade tentacular de Amélie Nothomb nos é oferecida por Laureline Amanieux, que, em 2005, escreveu uma tese sobre a escritora.<sup>211</sup> No mesmo programa acima mencionado, gravado na ocasião do lançamento do romance *Ni d’Ève ni d’Adam*, a estudiosa analisou: “Temos a impressão de que ela cria um personagem na mídia, mas de fato é um personagem que é extremamente autêntico, esse é o paradoxo. Quer dizer que ela escreve sua obra e ela faz coro com sua obra. [...] Ao escrever, ela reconstrói sua identidade, uma identidade que foi submetida à destruição no fim da

<sup>210</sup> Disponível em: <http://www.youtube.com/watch?v=LrjCohQgnvs>. Site acessado em: 10 de fevereiro de 2010.

<sup>211</sup> AMANIEUX, Laureline. *Amélie Nothomb : L'éternelle affamée*. Paris, Albin Michel, 2005.

infância e na adolescência, mas, além disso, ela reconstrói sua identidade nessa relação com os leitores e com a mídia, para poder produzir uma imagem mais positiva dela mesma.”<sup>212</sup>

### 3.5.1 Bio/grafia e performance

Se nas palavras de Laureline Amanieux, Amélie Nothomb “reconstrói sua identidade nessa relação com os leitores e com a mídia”, a própria escritora confirma que sua produção literária é um espelho. No programa “La Grande Librairie”, apresentado em 03 de setembro de 2009 na rede de televisão francesa France 5, a escritora belga Amélie Nothomb, ao ouvir a pergunta “o que fazer para saber quem é você de verdade?”, do apresentador François Busnel, respondeu: “Acho que é realmente necessário ler meus livros [...], eu mesma, quando quero saber, os releio um pouco e me digo: ah, sim, talvez, no fim das contas, seja isso”. No mesmo programa, em uma apresentação sobre a escritora, ela define como é possível escrever sobre si mesma e preservar a intimidade: “penso que é possível, desde que estejamos todo o tempo na linha de fronteira”.<sup>213</sup>

A ideia da interpenetração entre vida e obra não é nova e serve de base ao que o linguista francês Dominique Maingueneau chama de bio/grafia. No capítulo intitulado “Obra, escritor e campo literário”, do livro *O contexto da obra literária: enunciação, escritor, sociedade* (1995), Dominique Maingueneau define o que intitula de bio/grafia, cuja barra de separação significa a via de ida e volta entre os dois termos, ou seja, “da vida rumo à *grafia* ou da *grafia* rumo à vida.”<sup>214</sup> (MAINGUENEAU, 1995, p. 46). Segundo o linguista, “o importante é a maneira particular como o escritor se relaciona com as condições de exercício da literatura de sua época” (p. 45), já que “o escritor ‘vive’ entre aspas a partir do momento em que sua vida é dilacerada pela exigência de criar, em que o espelho já se encontra na existência que deve refletir” (p. 47).

Essa dilaceração é verbalizada pela escritora Amélie Nothomb em muitas de suas entrevistas, como a supracitada, quando ela afirma buscar-se em seus próprios personagens. Ela também revela, em diversas ocasiões, aquilo que seria a chave de seu sucesso literário, ou seja, a disciplina. Para publicar 18 livros em 18 anos de carreira, conta exata que a faz participar de todas as *rentrées littéraires* francesas, Amélie Nothomb diz escrever

<sup>212</sup> Disponível em: <http://www.youtube.com/watch?v=LrjCohQgnvs>. Site acessado em: 10 de fevereiro de 2010.

<sup>213</sup> Disponível em: [http://www.france5.fr/la-grande-librairie/index.php?page=article&numsite=1403&id\\_article=12392&id\\_rubrique=1406](http://www.france5.fr/la-grande-librairie/index.php?page=article&numsite=1403&id_article=12392&id_rubrique=1406). Site acessado em 08 de fevereiro de 2010.

<sup>214</sup> Itálicos do autor.

religiosamente todos os dias, durante quatro horas, entre 4h e 8h da manhã.<sup>215</sup> A declaração de Nothomb exemplifica o que Dominique Maingueneau chama de *rites génétiques*, através dos quais o escritor estabelece “um modo de vida capaz de tornar possível uma obra singular” (MAINGUENEAU, 1995, p. 48).

Assim sendo, Maingueneau sustenta que “a obra só pode surgir se, de uma maneira ou de outra, encontrar sua efetuação numa existência” (p. 54). No caso de Amélie Nothomb, acreditamos que é justamente a performance que define seu posicionamento no campo literário. A performance a que nos referimos – que pode designar tanto “atuação, desempenho”, quanto o “espetáculo no qual o artista fala e age por conta própria”<sup>216</sup> –, inclui um tipo de ambiguidade que representa o *ethos* da escritora. Não por acaso, ela mesma é uma de suas grandes personagens e a literatura, um de seus grandes temas.

Objetivando esclarecer o que compreende por “performance”, a professora argentina Diana Klinger, no citado livro *Escritas de si, escritas do outro: o retorno do autor e a virada etnográfica* (2007), compara o escritor ao ator de teatro, “um sujeito duplo, ao mesmo tempo real e fictício, *pessoa* (ator) e *personagem*”<sup>217</sup> (p. 53-54). Neste contexto, a dramatização, na medida em que “supõe a construção simultânea de ambos, autor e narrador”, é a base argumentativa para a edificação da identidade autoral:

O conceito de *performance* deixaria ver o *caráter teatralizado* da construção da imagem de autor. Desta perspectiva, não haveria um sujeito pleno, originário, que o texto reflete ou mascara. Pelo contrário, tanto os textos ficcionais quanto a atuação (a vida pública) do autor são faces complementares da mesma *produção* de uma subjetividade [...]. O autor é considerado como sujeito de uma *performance*, de uma atuação, um sujeito que ‘representa um papel’ na própria ‘vida real’, na sua exposição pública, em suas múltiplas *falas de si*, nas entrevistas, nas crônicas e autorretratos, nas palestras.<sup>218</sup> (KLINGER, 2007, p. 54-55)

### 3.5.2 Espaço biográfico e estratégias de autorrepresentação

Complementando a percepção de Diana Klinger sobre o autor como sujeito midiático, inscrito em um quadro de questionamento da identidade, a teorização de Leonor Arfuch sobre o espaço biográfico começa com uma longa pergunta:

Como se articulam os gêneros autobiográficos “canônicos” que aparecem em nossa breve genealogia, em suas variadas metamorfoses, com a proliferação contemporânea de fórmulas

<sup>215</sup> Conferir em: [http://www.france5.fr/la-grande-librairie/index.php?page=article&numsite=1403&id\\_article=12392&id\\_rubrique=1406](http://www.france5.fr/la-grande-librairie/index.php?page=article&numsite=1403&id_article=12392&id_rubrique=1406). Site acessado em 08 de fevereiro de 2010.

<sup>216</sup> Dicionário *Aurélio Século XXI* – versão eletrônica.

<sup>217</sup> Itálico da autora.

<sup>218</sup> Itálicos da autora.

de autenticidade, com a voracidade pelas vidas alheias, com a obsessão do “vivido”, certificado, exato, com o mito do “personagem real” que deve testemunhar em todos os lugares a existência e a profundidade do “eu”? (ARFUCH, 2010, p. 60)

Tendo por mola-mestra a proliferação de narrativas vivenciais e seu impacto na (re)configuração da subjetividade contemporânea, Leonor Arfuch define o que chama de espaço biográfico como um ponto de “confluência de múltiplas formas, gêneros e horizontes de expectativa”, que abrangeria, ao lado das formas canônicas (biografias, autobiografia, memórias, diários etc), outras fontes de registro vivencial como “os inúmeros registros biográficos da entrevista midiática”, “velhas e novas variantes de shows – *talk shows, reality shows*” -, e até mesmo uma tendência qualificada pela pesquisadora como “exercício de ego-história”, presente sobretudo na escritura acadêmica (ARFUCH, 2010, p. 60-61).

Como mencionamos anteriormente, para desenvolver suas ideias sobre o espaço biográfico, Leonor Arfuch retoma a interpretação do linguista russo Mikhail Bakhtin sobre a “não coincidência essencial entre autor e narrador” (p. 62), tendo em vista a distância temporal entre os momentos de vida e de escritura. Em consequência, essa base conceitual faz com que Arfuch rejeite a coincidência nominal lejeuniana entre autor e narrador como condição predominante na escritura autobiográfica. Assim, para Arfuch, é a “garantia de uma existência real” (p. 71), mais do que o pacto de Lejeune, o elemento que permeará a relação entre autor e leitor no texto autobiográfico. Paralelamente, a teórica argentina afirma que a relevância, em tal gênero de texto, se desloca do “conteúdo do relato” para “as estratégias – ficcionais – de autorrepresentação”:

Avançando uma hipótese, não é tanto o “conteúdo” do relato por si mesmo – a coleção de acontecimentos, momentos, atitudes -, mas precisamente as *estratégias – ficcionais – de autorrepresentação* o que importa. Não tanto a “verdade” do ocorrido, mas sua construção narrativa, os modos de (se) nomear no relato, o vaivém da vivência ou da lembrança, o ponto do olhar, o que se deixa na sombra; em última instância, que história (qual delas) alguém conta de si mesmo ou de *outro eu*. E é essa qualidade autorreflexiva, esse caminho de narração, que será, afinal de contas, *significante*. (ARFUCH, 2010, p. 73)<sup>219</sup>

Nesse ponto, é importante retomar a definição de Vincent Colonna sobre a autoficção biográfica, a fim de sublinhar mais um ponto de contato entre o pensamento dos dois autores. Ao definir essa categoria narrativa em que a subjetividade substitui a sinceridade, Colonna credita ao leitor a compreensão de que se trata de um “mentir-verdadeiro”: “Graças ao mecanismo do ‘mentir-verdadeiro’, o autor modela sua imagem literária, a esculpe com uma

<sup>219</sup> Itálicos da autora.

liberdade que a literatura íntima, relacionada ao postulado de sinceridade estabelecido por Rousseau e reconduzido por Leiris, não permitia”<sup>220</sup> (COLONNA, 2004, p. 94).

É assim, através das concepções de bio/grafia, cunhada por Dominique Maingueneau; de performance, tal como observada por Diana Klinger; de espaço biográfico, segundo Leonor Arfuch, e de autoficção biográfica, conforme compreensão de Vincent Colonna, que podemos falar de um autor que é também ator, de forma que o “u” merece parênteses. Tanto por razões comerciais quanto por atuação performática, a circulação dos escritores no espaço midiático é inevitável.

A força motriz dos meios de comunicação de massa, entre os quais incluímos a internet, obriga o mercado editorial a criar gradativamente novas formas de legitimação e de consagração. As feiras literárias ganham proporções de eventos voltados ao grande público, com números astronômicos.<sup>221</sup> Livros são inteiramente compostos em *blogs*, inaugurando uma parceria que confunde os papéis entre escritores e leitores, e até eliminando, por vezes, a necessidade da publicação. Entrevistas e pesquisas de referências criam formas de leituras cruzadas, modificando a recepção dos textos. Esses são apenas alguns exemplos. Uma das consequências de tal movimento é que, cada vez mais, é exigido que os escritores acumulem a função de promotores de suas obras.<sup>222</sup> Função que Amélie Nothomb não se priva de desempenhar, quase que com a mesma disciplina com que escreve (e publica) suas obras.

### 3.5.3 Relação performativa da linguagem

As aparições midiáticas de Amélie Nothomb geram polêmicas e a ambiguidade povoa as linhas de suas obras. Como diz a estudiosa Laureline Amanieux, Amélie Nothomb “escreve sua obra e faz coro com sua obra”. Alguns de seus personagens fictícios, como o Prêtextat Tach, de *Hygiène de l’assassin* (1992), ou Aliénor Malèze, de *Le Voyage d’hiver* (2009), são escritores. O tema da literatura é constantemente abordado pela escritora em seus romances. Paralelamente, seus livros, especialmente os escritos em primeira pessoa, apresentam inúmeras referências autobiográficas.

---

<sup>220</sup> Conferir nota 34.

<sup>221</sup> Conferir o artigo: “Mais de 600 mil passam pela Bienal do Livro no Rio”. Disponível em: <http://g1.globo.com/Sites/Especiais/Noticias/0,,MUL1311391-16727,00-MAIS+DE+MIL+PASSARAM+PELA+BIENAL+DO+LIVRO+NO+RIO.html>. Acesso em: 09 de fevereiro de 2010.

<sup>222</sup> Em março de 2010, a escritora brasileira Paula Parisot passou sete dias confinada em uma caixa de acrílico, em uma livraria de São Paulo, para divulgar seu romance *Gonzos e Parafusos*. Como parte da estratégia publicitária, Parisot recebeu a visita do escritor Rubem Fonseca. A experiência é relatada no site: <http://oglobo.globo.com/blogs/prosa/posts/2010/03/21/paula-parisot-fala-sobre-performance-sua-relacao-com-rubem-fonseca-276499.asp>. Site visitado em 20 de setembro de 2010.

Em *Ni d'Ève ni d'Adam*, as coincidências biográficas entre autora e protagonista já foram enumeradas no desenvolvimento do subtítulo “A vida nas páginas da ficção”. Entretanto, algumas passagens são reveladoras da intertextualidade entre vida e obra, especialmente no que concerne à fragmentação identitária incessantemente aludida pela própria escritora Amélie Nothomb, seja em entrevistas ou através de sua narração.

No livro *O espaço biográfico: dilemas da subjetividade contemporânea*, Leonor Arfuch elege a entrevista midiática como integrante obrigatória do que chama “métodos biográficos”, tanto por oferecer “um desfile inesgotável de vidas públicas” (p. 24), quanto por também interessar-se “sem preconceito” de vidas comuns, “vidas privadas”. Em tal contexto, o escritor tem um papel a ser analisado ainda mais atentamente, justamente pela interpenetração entre vida e obra:

Mas esse autor “real”, que *fala* (dá testemunho) ou deixa sua marca na escrita, também não quer resignar sua primazia: o espaço midiático contemporâneo, sobretudo por meio da entrevista – voz e corpo “ao vivo” -, oferece uma prova irrefutável de sua existência e de sua insistência. E é nessa tensão entre a ilusão da plenitude da presença e o deslizamento narrativo da identidade que se dirime, talvez paradoxalmente, o *quem* do espaço biográfico. (ARFUCH, 2010, p. 131)<sup>223</sup>

Esse “quem”, no entanto, não reflete uma identidade completa, finalizada, e sim uma identidade em construção (pública). Conseqüentemente, também as identificações serão flutuantes e pluridimensionais, em um jogo que reúne, em geometria triangular, o entrevistado, o entrevistador e o destinatário:

A dinâmica do gênero expressa igualmente de maneira eloquente, para além de toda premeditação de seus praticantes, a concepção contemporânea da identidade, ou melhor, das identidades, contingentes e transitórias, não suscetíveis de representar uma totalidade essencial nem de se fixar numa soma de atributos predefinidos e diferenciais. Assim, por um lado, se as posições variáveis que o mesmo entrevistado pode assumir em diferentes momentos ou cenários colocarem em evidência os deslizamentos de sua identidade pessoal, por outro, a diversidade cada vez maior de “entrevistáveis”, indissociáveis de sua representatividade social, falará da fragmentação identitária em nosso tempo em termos mais políticos do que talvez os próprios envolvidos estariam dispostos a reconhecer. (p. 189)

Saindo das páginas da teoria arfuchiana para as páginas do romance de Nothomb, é assim que a narradora expressa sua fragmentação: “Há muito tempo que minhas diversas identidades não dormem, se é que já dormiram algum dia. O sono que as une em mim me devora”<sup>224</sup> (NOTHOMB, 2007, p. 188). Em entrevista à revista cultural francesa *L'Express*,

<sup>223</sup> Itálicos da autora.

<sup>224</sup> “Mes identités diverses n’ont plus dormi depuis longtemps, voire n’ont jamais dormi. Le sommeil m’avale qui les unit en moi.”

em 25 de setembro de 2008, Amélie Nothomb, sempre com humor peculiar e frases de efeito, atribui à amnésia materna seu problema identitário:

[...] Eu gostaria de ter sido qualquer pessoa. Qualquer um que passa e de quem não sabemos nada. O herói de *Le Fait du prince*<sup>225</sup> leva esse fantasma a sério. Esse desejo de mudar de identidade também foi inspirado por um aspecto de minha mãe. Ela tinha, às vezes, amnésia do nome de seus próprios filhos e me chamava de Claude, Juliette, Emilie... É vertiginoso, mas no fundo é engraçado e me dá ideia de um romance.<sup>226</sup>

Em seus livros, a questão da identidade é tão explorada por Amélie Nothomb quanto o tema da escritura. Em *Ni d'Ève ni d'Adam*, especialmente a parte final do romance aborda o assunto, revelando a transição entre a história de uma protagonista belga que viveu um romance com um jovem japonês e o lançamento de uma escritora na vida literária. A transição é feita de forma absolutamente emblemática: a personagem Amélie, para fugir do noivado e de uma vida indesejada no Japão, pega um avião para a Bélgica, seu país de origem. Tal movimento é classificado pela narradora em primeira pessoa como “liberdade”:

O conceito de liberdade é um assunto batido cujas primeiras palavras me fazem bocejar. A experiência física da liberdade é outra coisa. Nós deveríamos ter sempre algo de que fugir, para poder cultivar essa possibilidade maravilhosa. Aliás, sempre temos algo de que fugir. No mínimo, de nós mesmos.

A novidade é que podemos escapar de nós mesmos. Podemos escapar da pequena prisão que o sedentarismo instala seja onde for. Nós pegamos nossas trouxas e partimos: o eu fica tão surpreso que se esquece de interpretar o papel do carcereiro. Nós podemos partir em fuga como se nos livrássemos de um perseguidor.<sup>227</sup> (NOTOHMB, 2007, p233-234)

Em seguida, já na Bélgica, a protagonista começa a escrever um romance, que é lançado em 1992. Como já tivemos a oportunidade de mencionar anteriormente, ela só retorna ao Japão em 1996, para o coquetel de lançamento do citado romance:

No avião Bruxelas-Tóquio, eu me sentia estranha. Fazia quase seis anos que eu não via o país adorado, de onde havia fugido. Nesse meio tempo, muitas coisas aconteceram. Em 10 de janeiro de 1991, eu era uma “dama-pipi”, que acabava de entregar seu avental.<sup>228</sup> Em 9 de

<sup>225</sup> Romance lançado por Amélie Nothomb em 2008, que relata a história de um homem que rouba a identidade de um desconhecido. Ainda não traduzido em língua portuguesa.

<sup>226</sup> “Non. Moi, j'aurais voulu être n'importe qui. Quelqu'un qui passe et dont on ne sait rien. Le héros du *Fait du prince* prend ce fantôme à la lettre. Ce désir de changer d'identité m'a aussi été inspiré par un aspect de ma mère. Elle avait parfois l'amnésie du prénom de ses propres enfants et m'appelait Claude, Juliette, Emilie... C'est vertigineux, mais au fond c'est très drôle et ça donne l'idée d'un roman”. Disponível em: [http://www.lexpress.fr/culture/livre/les-verites-d-amelie-nothomb\\_823051.html](http://www.lexpress.fr/culture/livre/les-verites-d-amelie-nothomb_823051.html). Site consultado em 21 de setembro de 2010.

<sup>227</sup> “Le concept de liberté est un sujet rebattu dont les premiers mots me font bâiller. L'expérience physique de la liberté, c'est autre chose. On devrait toujours avoir quelque chose à fuir, pour cultiver en soi cette possibilité merveilleuse. D'ailleurs, on a toujours quelque chose à fuir, ne serait-ce que soi-même. La bonne nouvelle, c'est qu'on peut échapper à soi-même. Ce que l'on fuit de soi, c'est la petite prison que la sédentarité installe n'importe où. On prend ses cliques et ses claques et on s'en va : le moi est tellement étonné qu'il oublie de jouer les geôliers. On peut se semer comme on sèmerait des poursuivants.”

<sup>228</sup> O episódio em questão é relatado no romance *Stupeur et tremblements*, quando, ao trabalhar em uma grande empresa japonesa, na mesma época em que se passa a história de *Ni d'Ève ni d'Adam*, a personagem Amélie acaba se tornando uma espécie de faxineira de banheiros na citada empresa.

dezembro de 1996, eu era uma escritora que vinha para responder questões de jornalistas. Em uma situação assim, já nem é mais ascensão social, é tráfico de identidade.<sup>229</sup> (p. 241)

Nos capítulos I e II, relacionamos a questão linguística da protagonista de *Ni d'Ève ni d'Adam* à questão da identidade nacional, para discorrer sobre o exotismo nostálgico e o exotismo de idealização do outro, ambos presentes na obra de Amélie Nothomb, de acordo com a nossa leitura. Ao falar em “tráfico de identidade”, a narradora-protagonista revela não apenas a consequência de uma trajetória de vida, mas também uma mudança de paradigma. Afirmamos, nos capítulos anteriores, que, ao retornar ao Japão, seis anos depois, a personagem Amélie compreende que seu território de mito pessoal havia mudado de espaço: “Em Tóquio, não reconheci quase nada. A cidade não tinha mudado, mas não era mais o meu terreno de experimentação”<sup>230</sup> (p. 242).

Ao deixar o Japão e tornar-se escritora de ficção, compreendemos que a personagem parte para a Bélgica, ou a França vizinha, em busca de seu lugar literário. O Japão, espaço de idealização do outro, não poderia ser, ao menos enquanto depositário do que o teórico francês Jean-Marc Moura classifica como exotismo da memória e do mito pessoal, como analisamos no capítulo anterior, o lugar do campo literário da personagem Amélie. O Japão permanece, assim, como referência temática, preservando sua aura exótica, e, porque não, ficcional.

Se não pode ser o campo literário da personagem Amélie, igualmente não pode ser o campo literário da escritora Amélie Nothomb. Migrando da obra para a vida, é no campo literário da língua francesa que a escritora se recriará através da a(u)tora-personagem Amélie Nothomb, elaborando seu *ethos* da identidade fragmentada, como veremos a seguir. Em entrevista à revista cultural *L'Express*, em 25 de agosto de 2010, em função do lançamento do romance *Une forme de vie*, Nothomb confirma sua experiência, enquanto escritora, da relação entre linguagem e realidade, ao responder uma pergunta da jornalista Marianne Payot:

“A linguagem é para mim o mais alto grau de realidade”: não é uma das frases de peso do livro? Sim, acredito no que chamamos em linguística de dimensão performativa da linguagem: a coisa é realizada quando ela é dita. Virgínia Woolf exprimiu muito bem: “Nada se passou se não o tivermos escrito.” Eu só tive a impressão de realmente viver o que me aconteceu em *Stupeur et tremblements* a partir do momento em que escrevi.<sup>231</sup>

<sup>229</sup> “Dans l’avion Bruxelles-Tokyo, je me sentais bizarre. Cela faisait près de six ans que je n’avais plus vu le pays adoré d’où je m’étais enfuie. Entre-temps, il m’était arrivé tellement de choses. Le 10 janvier 1991, j’étais une dame-pipi qui venait de rendre son tablier. Le 9 décembre 1996, j’étais un écrivain qui venait répondre aux questions des journalistes. À un stade pareil, ce n’était plus de l’ascension sociale, c’était du trafic d’identité.”

<sup>230</sup> Conferir nota 141 do capítulo anterior.

<sup>231</sup> ““Le langage est pour moi le plus haut degré de réalité” : n'est-ce pas une des phrases clefs du livre ? Oui, je crois à ce qu'on appelle en linguistique la dimension performativa du langage : la chose est réalisée quand elle est dite. Virginia Woolf l'a très bien énoncé : ‘Il ne s'est rien passé aussi longtemps qu'on ne l'a pas écrit.’ Je n'ai eu ainsi l'impression de vivre vraiment ce qui m'était arrivé dans *Stupeur et tremblements* qu'à partir du moment où je l'ai écrit”. Disponível em [http://www.lexpress.fr/culture/livre/amelie-nothomb-je-suis-allergique-au-mepris\\_914413.html](http://www.lexpress.fr/culture/livre/amelie-nothomb-je-suis-allergique-au-mepris_914413.html). Site consultado em 22 de setembro de 2010.

### 3.6 Campo literário e construção do *ethos* do a(u)tor

Chegamos, assim, a conceitos literários que permeiam o nosso raciocínio, especialmente os de campo literário e de *ethos*, tal como abordados pelo sociólogo francês Pierre Bourdieu e pelo linguista, também francês, Dominique Maingueneau. Sem pretender esgotar exhaustivamente tais conceitos, que já mereceram inúmeros estudos e releituras, acreditamos, entretanto, que não é possível configurar nossa ideia sobre o pertencimento da escritora Amélie Nothomb a um campo literário sem explicitar algumas definições.

Na obra *Regras da arte: gênese e estrutura do campo literário*, publicada em 1992 e lançada no Brasil em 1996, Pierre Bourdieu apresenta uma compreensão sociológica do escritor e de sua obra, através das linhas de *A Educação Sentimental*, romance publicado por Gustave Flaubert em 1869. Assim sendo, antes de tudo é preciso registrar que Bourdieu aborda o campo literário relacionado ao momento em que a revolução industrial modifica as regras de valoração da arte e de funcionamento deste campo. Na análise de Bourdieu, a posição do autor na sociedade determina sua posição no campo literário:

Estando mais ou menos igualmente providos de capital econômico e de capital cultural, os escritores saídos das posições centrais no seio do campo do poder (como os filhos de médicos ou de membros das profissões "intelectuais" às quais a linguagem da época dava o nome de "capacidades") parecem predispostos a ocupar uma posição homóloga no campo literário. (BOURDIEU, 1996, p. 105-106)

Se aplicarmos essa noção ao exemplo de Amélie Nothomb, facilmente poderíamos afirmar que sua transposição do campo social ao literário pode ser lida como define Bourdieu. Filha de diplomata e oriunda de família aristocrática, Nothomb ocupa posição “privilegiada” em ambos os espaços. Sua condição de “migrante”, enquanto criança e adolescente, é relacionada, em suas obras, a uma identidade fragmentada, como já tivemos a oportunidade de mencionar, isolada de qualquer ótica sócio-econômica. Desigualdades sociais e econômicas, aliás, não estão entre os assuntos abordados pela escritora belga, cujo centro temático é bem mais individual do que coletivo.

Para ocupar (e manter) uma posição no campo literário, algumas “escolhas” teriam que ser feitas pela escritora. Escolhas que, também na leitura de Bourdieu, são feitas de forma gradativa e muitas vezes pela ótica da diferença:

O espaço das tomadas de posição que a análise reconstitui não se apresenta como tal diante da consciência do escritor, o que obrigaria a interpretar essas escolhas como estratégias conscientes de distinção. Ele emerge de quando em quando, e por fragmentos, especialmente nos momentos de dúvida sobre a realidade da diferença que o criador pretende afirmar, em

sua própria obra, e fora de qualquer busca expressa da originalidade. (BOURDIEU, 1996, p. 113)

É assim que a “escolha” de Amélie, relatada nas páginas de *Ni d’Ève ni d’Adam*, em trocar o Japão, sua “pátria ideal”, pela Bélgica, sua “pátria imposta”, passa a ter significado enquanto movimento de inserção no campo literário. A decisão, entretanto, ultrapassa os limites espaciais e alcança a dimensão linguística uma vez que, em nossa interpretação, a partida do Japão não conduzirá a escritora Amélie Nothomb à Bélgica e sim à França. É no campo literário das letras francesas que a escritora se posicionará e consolidará tal posição.

Obviamente, como em um jogo de quebra-cabeça, ao optar pelo campo literário francês, Nothomb investe no polo mais “comercial” do autônomo campo literário e que se opõe, na análise de Bourdieu, ao da “economia antieconômica da arte pura”:

No outro polo, a lógica "econômica" das indústrias literárias e artísticas que, fazendo do comércio dos bens culturais um comércio como os outros, conferem prioridade à difusão, ao sucesso imediato e temporário, medido, por exemplo, pela tiragem, e contentam-se em ajustar-se à demanda preexistente da clientela (contudo, a vinculação desses empreendimentos ao campo assinala-se pelo fato de que apenas podem acumular os lucros econômicos de um empreendimento econômico ordinário e os lucros simbólicos assegurados aos empreendimentos intelectuais recusando as formas mais grosseiras do mercantilismo e abstendo-se de declarar completamente seus fins interessados). (p. 163)

Neste polo do campo, obviamente a garantia de valor é o sucesso. Sucesso que, por sua vez, garante a permanência no campo, em movimento circular. A escolha de um lugar de publicação, na análise de Bourdieu, é também fator de garantia de sucesso, “porque a cada autor, a cada forma de produção e de produto, corresponde um *lugar natural* (já existente ou a ser criado) no campo de produção e porque os produtores ou os produtos que não estão em seu devido lugar - que são, como se diz, "deslocados" - ficam mais ou menos condenados ao fracasso”<sup>232</sup> (p. 190).

### 3.6.1 A língua francesa enquanto capital literário

Se na visão de Pierre Bourdieu o campo literário, em sua autonomia, tem suas regras específicas de funcionamento, tal análise encontra eco no estudo da crítica literária francesa Pascale Casanova, em *A República Mundial das Letras* (2002). Na obra, Casanova defende que são as relações de força entre as nações literárias, mas também entre as línguas, que fazem com que um escritor seja conhecido ou não: “Ora, as obras vindas das regiões menos dotadas literariamente também são as mais improváveis, as mais difíceis de impor;

---

<sup>232</sup> Itálico do autor.

conseguem quase milagrosamente emergir e ser reconhecidas” (p. 26). No que ela chama de “bolsa dos valores literários”, o valor é medido pelo “capital literário”, no qual podemos incluir, por exemplo, “os textos literários reconvertidos em história nacional” (p. 29).

De acordo com Pascale Casanova, “a língua é um dos principais componentes do capital literário” (p. 33). Assim sendo, “em virtude do prestígio dos textos escritos em certas línguas, existe no universo literário línguas consideradas mais literárias que outras e que pretensamente encarnam a própria literatura” (p. 33). Uma das línguas tidas como “mais literárias” nessa República das Letras é, sem dúvida, a língua francesa, status corroborado pelo fato de Paris ter se tornado “a capital do universo literário, a cidade dotada de maior prestígio literário do mundo” (p. 40). Não por acaso, na França, por exemplo, a literatura representa uma das mais valorizadas formas de realização pessoal.

A leitura de Casanova sobre o funcionamento da República mundial das Letras, espaço de lutas mercadológico que, após o século XVI, é comandado pela lei do mais forte, pode ser perfeitamente aplicada ao caso da escritora Amélie Nothomb, justificando, se necessário for, a escolha da escritora pela pátria literária francesa. Do outro lado da estrutura identitária nacional da escritora, encontramos a Bélgica, pátria fragmentada que, ao ser apenas (re)conhecida quando Nothomb tinha 17 anos, não pôde contribuir para sua formação simbólica, e o Japão que, no extremo oposto, apenas pôde contribuir para essa formação simbólica, sem, entretanto, deixar de enquadrar-se na imagem idealizada de uma pátria impossível.

Concomitante a essa questão nacional, a língua francesa enquanto veículo de inscrição no campo literário é de igual relevância na condição de Amélie Nothomb, uma vez ser o francês a sua língua materna. Assim, voltando às páginas do romance *Ni d'Ève ni d'Adam*, diversas passagens, algumas já mencionadas no subtítulo “A pátria-língua” do capítulo I, revelam a ligação da protagonista Amélie com a língua francesa. Tais passagens ilustram, igualmente, nossa leitura da viagem relatada na obra: a ida à pátria imaginária (Japão) como via de inserção na pátria literária (França), servindo a Bélgica como ponto fixo no espaço de uma viagem não geográfica.

O *incipit* de *Ni d'Ève ni d'Adam* é mais do que sugestivo: “A maneira mais eficaz de aprender japonês me pareceu ser ensinar francês”<sup>233</sup> (NOTHOMB, 2007, p. 7). Antes de tudo, foi, então, o encontro linguístico que permitiu o encontro amoroso dos protagonistas Amélie e Rinri. Em seguida, na visita da belga à casa de Rinri, é a literatura que ganha importância:

---

<sup>233</sup> “Le moyen le plus efficace d'apprendre le japonais me parut d'enseigner le français.”

“Eu olhava os títulos: as obras completas de Kaiko Takeshi, seu escritor preferido, e também Stendhal e Sartre”<sup>234</sup> (p. 40). Outra cena romântica entre os protagonistas tem por ilustração um poema de Mishima: “[...] Como em tão pouco tempo eu não seria capaz de decifrar os ideogramas necessários, pedi ao jovem que lesse em voz alta o texto de Mishima. Ele cumpriu seu dever de boa vontade e eu estremeia ao ouvi-lo dizer *Kinjiki*”<sup>235</sup> (p. 72).

A passagem-símbolo do caráter especular do relato amoroso de Nothomb é a ida de Amélie e Rinri a Hiroshima. No trecho, mencionado no subtítulo “Amélie sobe o Monte Fuji e Haruki caminha por Fukagawa”, no capítulo I, Amélie apresenta a escritora Marguerite Duras ao namorado japonês, fazendo com que ele leia *Hiroshima meu amor*. Juntos, Amélie e Rinri vão a Hiroshima, onde a aventura estética dos dois é divergente. Amélie observa, com seu olhar estrangeiro, a incrível dignidade nipônica naquele lugar em que “nada, absolutamente nada, sugeria uma cidade mártir”. Ao seu lado, Rinri, indiferente à dignidade de seu povo, se interessava em compreender o romance francês: “[...] Rinri tirou de seu bolso o livro de Marguerite Duras. Eu tinha esquecido. Ele só pensava nisso. Leu para mim, em voz alta, do início ao fim, *Hiroshima meu amor*” (p. 103).

É no final do romance, entretanto, que a escolha da personagem por sua “pátria literária” ganha peso. A partir da página 214 da primeira edição pela Albin Michel, diversas indicações apontam para o desfecho: seja através do intertexto entre as obras de Amélie Nothomb<sup>236</sup> (p. 214), através de seus ritos de escritura<sup>237</sup> (p. 215) ou através do episódio, já mencionado, em que a protagonista, em função de um mal-entendido linguístico, aceita, sem querer, o pedido de noivado do japonês.<sup>238</sup>

Pouco tempo depois de “fugir” do país adorado e de começar a escrever seu primeiro romance, a personagem confessa que a distância entre as duas realidades ultrapassa a barreira geográfica, confirmando, assim, a possibilidade de nossa interpretação. Sua escolha estava feita e Amélie, abandonando a ideia da identidade japonesa, adquiria a identidade literária:

Por vezes, o telefone tocava. Eu me surpreendia ao ouvir a voz de Rinri. Eu jamais pensava nele e não via qualquer ligação entre minha vida no Japão e minha vida na Bélgica: que fosse possível um diálogo telefônico entre essas vidas me parecia tão estranho quanto uma viagem no tempo.<sup>239</sup> (p. 238-239)

<sup>234</sup> “Je regardai les titres: les oeuvres complètes de Keiko Takeshi, son écrivain préféré, et aussi Stendhal et Sartre.”

<sup>235</sup> “[...] Comme ce ne serait pas de sitôt que je pourrais déchiffrer les idéogrammes nécessaires, je priai le garçon de me lire à haute voix du Mishima dans le texte. Il s’en acquitta de bonne grâce et je frissonnai à l’entendre me dire *Kinjiki*.”

<sup>236</sup> “Dans mon traité de stupeur et tremblements, j’ai raconté pourquoi j’eus peine à y rester jusqu’à la fin de mon contrat d’un an.”

<sup>237</sup> “[...] et, à l’époque déjà, je me levais pour écrire à quatre heures du matin.”

<sup>238</sup> Conferir o subtítulo “A pátria-língua” do capítulo anterior.

<sup>239</sup> “Parfois, le téléphone sonnait. Je n’en revenais pas de tomber sur la voix de Rinri. Je ne pensais jamais à lui et ne voyais aucun lien entre ma vie au Japon et ma vie en Belgique : qu’il pût y avoir un échange téléphonique entre les deux me paraissait aussi étrange qu’un voyage dans le temps.”

### 3.6.2 *Ethos* e consagração

Em *Cenas da enunciação* (2008), coletânea de textos sobre a análise do discurso especialmente reunidos para uma edição brasileira, está incluído o artigo “Problemas de *ethos*”<sup>240</sup>, em que Dominique Maingueneau aborda minuciosamente o assunto. Considerando que “a questão do *ethos* está ligada à construção da identidade” (MAINGUENEAU, 2008, p. 59), o linguista francês determina que “o *ethos* está crucialmente ligado ao ato de enunciação, mas não se pode negar que o público constrói também representações do *ethos* do enunciador antes mesmo que ele fale” (p. 60).

Essa representação prévia é chamada por Maingueneau de *ethos pré-discursivo*, podendo estar diretamente ligada, por exemplo, à presença na cena midiática: “O *ethos* se elabora, assim, por meio de uma percepção complexa que mobiliza a afetividade do intérprete, que tira suas informações do material linguístico e do ambiente.” (p. 61). Precisando a conceituação, Maingueneau analisa que “o *ethos*, por natureza, é um comportamento que, enquanto tal, articula verbal e não-verbal para provocar no destinatário efeitos que não decorrem apenas das palavras” (p. 61).

Ao longo de sua carreira literária, em suas aparições públicas e em seu material de divulgação, Amélie Nothomb aposta na surpresa, no inesperado. Ela pode tanto aparecer com ares de gueixa<sup>241</sup>, ou com uma gota negra pintada abaixo do olho<sup>242</sup>, quanto absolutamente sóbria e elegante<sup>243</sup>. O tom e o teor de suas declarações se deslocam em semelhante movimento, tendo o humor como fio condutor constante. No contato com o público, entretanto, como nas sessões de autógrafo, por exemplo, ela se mostra bastante receptiva.<sup>244</sup>

Ao construir, assim, o *ethos pré-discursivo* da imprevisibilidade e da pluralidade, Nothomb favorece uma série de identificações que constitui a “comunidade imaginária daqueles que aderem ao mesmo discurso” (MAINGUENEAU, 2008, p. 65). Não por acaso, boa parte de seus leitores é formada por adolescentes e jovens adultos, em notória fase de formação identitária.

<sup>240</sup> Artigo publicado originalmente na revista *Pratiques* nº 113, junho de 2002, p. 55-68.

<sup>241</sup> Conferir foto da capa de *Ni d'Ève ni d'Adam*. Edição de referência: NOTHOMB, Amélie. *Ni d'Ève ni d'Adam*. Paris: Éditions Albin Michel, 2007.

<sup>242</sup> Conferir em: <http://www.youtube.com/watch?v=-h4Tf2NOQqg&NR=1>. Acesso em: 11 de fevereiro de 2010.

<sup>243</sup> Entrevista na ocasião de lançamento de *Le Voyage d'hiver*, em 05 de agosto de 2009. Disponível em: <http://www.youtube.com/watch?v=MuUQiAwI6e8&feature=related>. Acesso em: 11 de fevereiro de 2010.

<sup>244</sup> Conferir, por exemplo: <http://www.youtube.com/watch?v=LrjCohQgnvs&feature=related>. Acesso em: 11 de fevereiro de 2010.

O *ethos* pré-discursivo pode ser reforçado ou transformado pelo discurso. Compreendendo como “fiador” o enunciador do discurso, Dominique Maingueneau sentenciava:

Assim, acaba-se por atribuir ao fiador um ‘caráter’ e uma ‘corporalidade’, cujo grau de precisão varia segundo os textos. O ‘caráter’ corresponde a um feixe de traços psicológicos. Quanto à ‘corporalidade’, ela é associada a uma compleição física e uma forma de se vestir. Além disso, o *ethos* implica uma forma de mover-se no espaço social, uma disciplina tácita do corpo, apreendida por meio de um comportamento. O destinatário o identifica apoiando-se em um conjunto difuso de representações sociais, avaliadas positiva ou negativamente, de estereótipos, que a enunciação contribui para reforçar ou transformar.” (p. 65)

Com base na análise acima mencionada, acreditamos que o *ethos* discursivo de Amélie Nothomb confirma o seu *ethos* pré-discursivo, ocasionando, em última análise, a própria instabilidade de sua aceitação no campo literário. As críticas dirigidas ao estilo midiático de Amélie Nothomb são tão contrastantes quanto o comportamento da escritora. Por exemplo:

“É a estrela de rock da literatura: 17 romances, todos *best-sellers*, traduzidos em 40 línguas e estudados em 12 universidades americanas.”<sup>245</sup>

“Quando recebemos o último Nothomb, estamos avisados: é o fim das férias!’, ironizava, em nove de setembro de 2001, no microfone do programa *Le Masque e la Plume*, Jean-Louis Ezine, crítico literário do *Nouvel Observateur*.”<sup>246</sup>

“Assim, as páginas literárias do *New York Times* se abrem cada vez mais a obras estrangeiras recentemente traduzidas e a autores francófonos. [...] Essa semana, é Amélie Nothomb, com *Tokyo’s Fiancée* (tradução de seu *Ni Eve ni d’Adam*), quem recebe os elogios do prestigiado cotidiano: ‘uma história de amor deliciosamente absurda’, ‘um romance sucinto e elegante’, ‘ela restitui o exotismo da cultura japonesa sem recorrer a estereótipos’. Depois de ter conquistado a França, a Bélgica e o Japão, Amélie Nothomb irá invadir a América?”<sup>247</sup>

“Marie Nimier em Bécassine, Jean-Marc Parisis em Philip Marlowe, Joyce Carol Oates em Emily Dickinson [...]. São alguns dos quarenta autores vestindo, para a câmera de Stéphane Haskell, a fantasia de seu personagem preferido. O resultado é surpreendente e revelador: Sollers se toma pelo Marquês de Sade, Tonino Benacquista por Mr. Hyde e Amélie Nothomb decide que seu personagem predileto é... Amélie Nothomb! Por Deus, mas é óbvio!”<sup>248</sup>

<sup>245</sup> “C’est la star rock’n’roll de la littérature: 17 romans, tous best-sellers, traduits en 40 langues et étudiés dans 12 universités américaines.” “Les vérités d’Amélie Nothomb”, por Gilles Médioni, publicado na revista *L’Express* em 25 de setembro de 2008. Disponível em: [http://www.lexpress.fr/culture/livre/les-verites-d-amelie-nothomb\\_823051.html](http://www.lexpress.fr/culture/livre/les-verites-d-amelie-nothomb_823051.html). Acesso em: 11 de fevereiro de 2010.

<sup>246</sup> “‘‘Quand on reçoit le dernier Nothomb, on est prévenu: c’est la fin des vacances!’’ ironisait, le 9 septembre 2001 au micro du *Masque et la Plume*, Jean-Louis Ezine, le critique littéraire du *Nouvel Observateur*.” “Les silences d’Amélie”, por Daniel Garcia, publicado na revista *L’Express* em 01 de setembro de 2006. Disponível em: [http://www.lexpress.fr/culture/livre/les-silences-d-amelie\\_811533.html](http://www.lexpress.fr/culture/livre/les-silences-d-amelie_811533.html). Acesso em: 11 de fevereiro de 2010.

<sup>247</sup> “Ainsi, les pages littéraires du *New York Times* s’ouvrent de plus en plus aux ouvrages étrangers récemment traduits, et aux auteurs francophones. [...] Cette semaine, c’est Amélie Nothomb, avec *Tokyo’s Fiancée* (Traduction de son *Ni Eve ni d’Adam*), de s’attirer les éloges du prestigieux quotidien : ‘une histoire d’amour délicieusement absurde’, ‘un roman économe et élégant’, ‘elle restitue l’exotisme de la culture japonaise sans recourir aux stéréotypes’. Après avoir conquis France, Belgique et Japon, Amélie Nothomb va-t-elle envahir l’Amérique ?” “Amélie Nothomb vantée par le *New York Times*”. Disponível em: <http://www.magazine-litteraire.com/content/recherche/article?id=12447>. Acesso em: 15 de fevereiro de 2010.

<sup>248</sup> Marie Nimier en Bécassine, Jean-Marc Parisis en Philip Marlowe, Joyce Carol Oates en Emily Dickinson [...]. Ce sont quelques-uns des quarante auteurs enfilant, pour l’objectif de Stéphane Haskell, le costume de leur personnage préféré. Le résultat est étonnant et révélateur : Sollers se prend pour le marquis de Sade, Tonino Benacquista pour Mr Hyde et Amélie Nothomb décide que son personnage préféré est... Amélie Nothomb ! Bon sang, mais c’est bien sûr !” “Des écrivains et leurs doubles”, artigo publicado no jornal *Le Figaro*, em 19 de dezembro de 2008. Disponível em: <http://www.lefigaro.fr/>

Ainda em seu artigo “Problemas de *ethos*”, Dominique Maingueneau aborda a aproximação entre *ethos* e discurso publicitário, avalizando nossa proposta de reconfiguração do mercado literário e de suas formas de consagração, na qual escritores acumulam a função de promotores de suas obras. Na consideração de Maingueneau, “o discurso publicitário contemporâneo mantém, por natureza, um laço privilegiado com o *ethos*; de fato, ele procura persuadir associando os produtos que promove a um corpo em movimento, a uma maneira de habitar o mundo [...]” (MAINGUENEAU, 2008, p. 66).

No discurso publicitário de um mercado editorial que precisa dar conta de concorrências cada vez mais devoradoras, o livro é um produto comercializado junto com o *ethos* de seu a(u)tor: “eu leio o livro de x, logo me incluo na ‘tribo’ de x”. Pertencimento a uma “tribo” significa, obviamente, padrão de comportamento. De maneira antropofágica, o mercado editorial teve que deslocar do produto para a imagem do produto a sua forma de “habitar o mundo”. “Os estereótipos de comportamento eram outrora acessíveis às elites de maneira privilegiada por meio da leitura dos textos literários, enquanto, hoje, esse papel é atribuído à publicidade, sobretudo em sua forma audiovisual”, escreve Maingueneau, completando:

A especificidade de um *ethos* remete, de fato, à figura de um ‘fiador’ que, por meio de sua fala, se dá uma identidade em acordo com o mundo que ele supostamente faz surgir. [...] As ‘ideias’ suscitam a adesão do leitor por meio de uma maneira de dizer que é também uma maneira de ser. Tomado pela leitura em um *ethos* envolvente e invisível, participa-se do mundo configurado pela enunciação, acede-se a uma identidade de certa forma encarnada.” (MAINGUENEAU, 2008, p. 72)

Sob este olhar, a escritora Amélie Nothomb parece ter compreendido com absoluta clareza sua função diante do mundo do espetáculo e da performance. Quando o assunto é o papel do escritor na contemporaneidade, ela demonstra um entendimento nada opaco:

*Na obra de Bret Easton Ellis, encontramos também personagens insensíveis, como Patrick Bateman, que só encontram prazer no ato de matar. O que você pensa desse autor e de seu universo? É uma grande metáfora de nossa sociedade moderna: a sociedade de consumo levada ao extremo. Porque atrás dos produtos, a matéria de tudo que compramos são seres humanos. O serial killer é aquele que leva ao extremo o próprio princípio da sociedade de consumo. Evidentemente, é algo que me parece assustador, mas bastante revelador de nosso funcionamento atual. É nesse ponto que os livros de Bret Easton Ellis são interessantes e talvez por isso Urbain seja um matador de aluguel.*<sup>249</sup>

---

lefigaromagazine/2008/12/20/01006-20081220ARTFIG00085-des-ecrivains-et-leurs-doubles-.php. Acesso em: 15 de fevereiro de 2010.

<sup>249</sup> “Dans l’oeuvre de Bret Easton Ellis, on retrouve aussi des personnages insensibles, tel Patrick Bateman, qui n’ont du plaisir qu’en tuant. Que pensez-vous de cet auteur et de son univers ? C’est une sacrée métaphore de notre société moderne : la société de consommation poussée à son comble. Car derrière les produits, la matière de tout ce qu’on achète, il s’agit d’êtres humains. Le serial killer est celui qui pousse à l’extrême le principe même de la société de consommation. C’est évidemment une chose qui me paraît effrayante mais qui est très révélatrice de notre fonctionnement actuel. C’est en cela que les livres de Bret Easton Ellis sont intéressants et c’est peut-être pour ça qu’Urbain est tueur à gages.” Conferir em: <http://www.evene.fr/celebre/actualite/interview-amelie-nothomb-journal-hirondelle-561.php>. Acesso em: 09 de fevereiro de 2010.

Urbain, protagonista de *Journal d'Hirondelle* (2006), é um assassino em série que muda constantemente de identidade. Prêtextat Tach, protagonista de *Hygiène de l'assassin* (1992), também carrega um assassinato em suas costas. Em *Robert des noms propres* (2002), a narradora é assassinada ao final do romance. A aproximação entre escritura e morte é uma constante nas obras de Nothomb, cujos personagens pretensamente autobiográficos de *Biographie de la faim* e *Métaphysique des tubes* se autoconsideravam Deus. Em suas entrevistas, ela reitera essa projeção do 'escritor assassino' e afirma que, apesar de ter vontade de matar seu próximo, "como todo mundo tem", a única pessoa que teria coragem de assassinar seria ela mesma.<sup>250</sup>

A constante construção e reconstrução pública de Amélie Nothomb espelha, enfim, o próprio "caráter ilusório da identidade", como diz Bauman em seu livro-entrevista *Identidade* (2005), que encontra, na contemporaneidade, todos os canais para que seja "usada e exibida". Em uma sociedade marcada pelo consumo, "todos estamos *dentro e no* mercado, ao mesmo tempo clientes e mercadorias" (BAUMAN, 2005, p.98), incluindo os escritores. Assim, tomando os conceitos de Bauman, não há possibilidades de tornar sólido o que já é líquido, uma vez "num ambiente de vida líquido-moderno, as identidades talvez sejam as encarnações mais comuns, mais aguçadas, mais profundamente sentidas e perturbadoras da ambivalência." (p. 38).

### 3.7 Atividade ficcional em presença

Nos trechos de críticas ao comportamento midiático da escritora Amélie Nothomb, citados no subtítulo anterior, o artigo "Des écrivains et leurs doubles", publicado no jornal *Le Figaro*, em 19 de dezembro de 2008, sobre o trabalho do fotógrafo Stéphane Haskell, aponta para o fato de o personagem predileto de Amélie Nothomb ser Amélie Nothomb. Esse jogo de espelhos autoral, que "refrata de uma textualidade a outra", é analisado por Leonor Arfuch, no livro *O espaço biográfico: dilemas da subjetividade contemporânea* (2010), através da ótica de ser o escritor uma presença privilegiada no território biográfico criado pela entrevista. A entrevista com escritores e inventores de vida torna-se, assim, na análise da teórica argentina, uma chave para "decifrar um outro universo, o da ficção" (ARFUCH, 2010, p. 211):

---

<sup>250</sup> Conferir em : <http://livres.fluctuat.net/amelie-nothomb/interviews/4631-entretien.html>. Acesso em: 09 de fevereiro de 2010.

No entanto, e apesar desse empenho interativo, não é a referencialidade dos fatos ou sua adequação veriditativa o que mais conta [...], mas, preferencialmente, as estratégias de instauração do eu, as modalidades de autorreferência, o sentido “próprio” outorgado a esses “fatos” no devir da narração. O “momento autobiográfico” da entrevista, como toda forma em que o autor declara a si mesmo como objeto do conhecimento, apontará então para a construção de uma imagem de si, ao mesmo tempo em que se tornará explícito o trabalho ontológico da autoria, que se dá, sub-repticiamente, cada vez que alguém assume um texto com seu nome. Essa performatividade da primeira pessoa, que assume “em ato” tal atribuição diante de uma “testemunha”, com todas as suas consequências, é uma das razões dos usos canônicos do gênero. (p. 212)

Retomando a proposição de Pierre Bourdieu sobre a ocupação e manutenção de uma posição no campo literário, Arfuch chama atenção para o fato de que a entrevista também funciona como “ritual de consagração, gerando seus próprios mitos”, uma vez que, em estrutura bidimensional, focaliza o escritor já legitimado pela mídia. Entre tais mitos citados pela pesquisadora, está o do escritor midiático, que “administra tão bem sua imagem pública que acaba fazendo de sua vida sua obra” (ARFUCH, 2010, p. 218). É o eco para todas as análises anteriormente citadas sobre a situação autoral-identitária da escritora Amélie Nothomb, que ilustra, assim, o que Leonor Arfuch classifica como a “verdadeira reconfiguração da subjetividade contemporânea”.

Arfuch sublinha, entretanto, que essa nova interpretação da subjetividade é indissociável da transformação planetária dos espaços público e privado, concluindo:

É por isso que, ao falar de *espaço biográfico* – um singular habitado pela pluralidade –, situamo-nos precisamente nesse umbral de visibilidade indecível entre público e privado que já mostrara seu caráter paradoxal nos alvares da modernidade: um espaço entre, que clausura a antinomia, revelando a imbricação profunda entre indivíduo e sociedade. (ARFUCH, 2010, p. 340)<sup>251</sup>

Complementando a leitura de Arfuch, Vincent Colonna, em *Autofiction et autres mythomanies littéraires* (2004), explicita o elo entre o processo social do hiperindividualismo contemporâneo e o conceito de autoficção, reverberando a interdisciplinaridade do termo. Entretanto, de maneira bastante original, Colonna apresenta uma crítica, apontada por ele como o grande risco da heroização de si:

Agora, resta um ponto a evocar: é a monotonia, quando um escritor faz de si seu capital único, a matéria única de sua escritura, monotonia da qual os escritores contemporâneos não escaparam. Uma subjetividade idêntica, mesmo vista sob todas as suas faces, em diferentes idades, suas experiências mais variadas, não é de forma alguma uma matéria inesgotável.<sup>252</sup> (COLONNA, 2004, p. 115)

<sup>251</sup> Itálico da autora.

<sup>252</sup> “Maintenant, il reste un point à évoquer: c’est sa monotonie, quand un écrivain en fait son seul capital, l’unique matière de son écriture, monotonie à laquelle n’ont pas échappé les écrivains actuels. Une subjectivité identique, même vue sous toutes ses faces, dans ses différents âges, ses expériences les plus variées, ne donne point une matière inépuisable.”

A fabulação de si - expressão reiterada pelo francês na obra em questão -, está inserida em um movimento de ficcionalidade que, na interpretação de Colonna, é fundadora do gênero humano<sup>253</sup>. Assim, apesar de todos os riscos da literatura manufaturada ou industrial, a literatura do eu, expressa pelo conceito da autoficção, pode ser uma nova lente para visualizar a atividade ficcional, depois de seu período – pós-guerra – de busca incansável pelo sublime:

Ao inverso de Blanchot, que autopsiou uma boa parte da Biblioteca universal para mostrar que ela estava trabalhada por essa busca do sublime, seria necessário evidenciar que o jogo mimético com a realidade e a identidade sempre foi um recurso não menos importante da existência literária. Nessa busca, a fabulação de si é um posto de observação privilegiado, porque toma a atividade mimética por um ângulo inédito, evita velhas mercadorias como a necessária mimesis da realidade, a função cognitiva da ficção, a destinação humanista das letras. Ele permite, além de tudo, situar-se mais perto das experiências ordinárias da leitura, da escritura romanesca e da vida imaginária.<sup>254</sup> (COLONNA, 2004, p. 182)

---

<sup>253</sup> Cf. COLONNA, 2004, p. 199-200.

<sup>254</sup> “À l’inverse de Blanchot qui a autopsié une bonne partie de la Bibliothèque universelle pour montrer qu’elle était travaillée par cette quête du sublime, il faudrait mettre en évidence que le jeu mimétique avec la réalité et l’identité a toujours été un ressort non moins important de l’existence littéraire. Dans cette recherche, la fabulation de soi est un poste d’observation privilégié car elle prend l’activité mimétique par un angle inédit, évite les vieilles marchandises comme la nécessaire mimésis de la réalité, la fonction cognitive de la fiction, la destination humaniste des lettres. Elle permet en outre d’être plus proche des expériences ordinaires de la lecture, de l’écriture romanesque et de la vie imaginaire.”

#### 4 O ESCRITOR, ESSE VIAJANTE

Em *A Força da Idade*, Simone de Beauvoir sentencia: “Em toda sociedade, o artista, o escritor permanece um estrangeiro”.<sup>255</sup> Para relacionar a condição do estrangeiro àquela do escritor, podemos lançar mão da análise de Julia Kristeva em seu *Étrangers à nous-mêmes* (1988), tanto no que diz respeito ao conceito psicanalítico do termo, quanto no que une esta condição de estrangeiridade a liberdade e solidão.

Para analisar a situação do estrangeiro, a linguista, psicanalista e escritora Julia Kristeva se encontra bem posicionada, sendo ela mesma búlgara de nascimento e francesa de adoção. Assim, é sob o patrocínio da “invenção do inconsciente freudiano” que ela analisa a condição ambígua e inquietante do estrangeiro, ao mesmo tempo alteridade e identidade, ao mesmo tempo imagem do outro e daquele que está dentro de nós: “agora, sabemos ser estrangeiros a nós mesmos, e é a partir desse apoio único que poderemos tentar viver com os outros.”<sup>256</sup> (KRISTEVA, 1988, p. 250).

A estrangeiridade é sinônima de solidão na medida em que o paroxismo da liberdade experimentada pelo estrangeiro livre de amarras é justamente a solidão. Sentimento que, na interpretação de Kristeva, é igualmente prazer e sofrimento, é igualmente busca de isolamento e de cumplicidade, configurando-se, então, mais um paradoxo da condição do estrangeiro. Prazer e estrangeiridade/estranheza são também os fios condutores do artigo “De l’écriture comme étrangeté et comme jouissance”, escrito por Kristeva<sup>257</sup> a partir do texto “L’étrangère”, de Roland Barthes (1915-1980).<sup>258</sup>

No artigo, Kristeva menciona o jogo de palavras barthesiano entre estrangeiridade e estranheza, bem como a convicção do semiólogo francês de que a literatura é estranheza por ser deleite e vice-versa:

Roland escandalizou os guardiões das Belas Letras ao ponto de terem-no acusado, assim como a *Tel Quel*, de destruir a literatura, quando ele definiu a *escritura* não como um *estilo* (Ô sacrilégio, que resta do Homem sem Estilo?), mas como um *testemunho de exclusão*. [...] Roland Barthes chamava a atenção, bem mais radicalmente, para o que ele considerava como um “último distanciamento: aquele de sua linguagem: [...] Ele [RB] sentia-se mais do que excluído: *destacado*, sempre reconduzido ao lugar de *testemunha*.”<sup>259</sup>

<sup>255</sup>Disponível em: <http://www.devoir-de-philosophie.com/dissertation-toute-societe-artiste-ecrivain-demeure-etranger-affirme-simone-beauvoir-dans-force-110034.html>. Site consultado em 14 de outubro de 2010.

<sup>256</sup> “Désormais, nous nous savons étrangers à nous-mêmes, et c’est à partir de ce seul appui que nous pouvons essayer de vivre avec les autres.”

<sup>257</sup> Artigo disponível em: [www.kristeva.fr/kristeva\\_de\\_l\\_écriture.pdf](http://www.kristeva.fr/kristeva_de_l_écriture.pdf). Site consultado em 14 de outubro de 2010.

<sup>258</sup> “L’étrangère”, texto de Roland Barthes publicado na revista *La Quinzaine littéraire*, em 1º de maio de 1970, e reeditado em suas *Œuvres complètes*, Paris: Seuil, 1994, t. II, p. 860-862.

<sup>259</sup> “Roland a scandalisé les gardiens des Belles Lettres au point qu’ils lui ont reproché, ainsi qu’à *Tel Quel*, de détruire la littérature, quand il a défini l’écriture non pas comme un *style* (Ô sacrilège, que reste-t-il de l’Homme sans Style ?) mais comme un *témoignage d’exclusion*. [...] Roland Barthes attirait l’attention, bien plus radicalement, sur ce qu’il considérait

Obviamente, a estranheira/estranheza de que fala Barthes nada tem a ver com a questão nacional, mas sim com a “invenção da escritura como *outra língua*”, na qual o papel de testemunha não poderia ser martírio justamente por ser, ao contrário, deleite. Neste jogo da escritura como outra língua, é criado um “espaço móvel” no qual o leitor é o outro, um “convidado a uma possibilidade de improvisação”. Assim, citado por Kristeva, diz Barthes, na obra *Le Plaisir du texte* (1973):

Se leio com prazer essa frase, essa história ou essa palavra, é porque foram escritas com prazer (esse prazer não está em contradição com as queixas do escritor). Mas o contrário? Escrever com prazer me assegura – a mim, o escritor – do prazer de meu leitor? De forma alguma. Esse leitor, é preciso que eu o busque (que eu o “pesque”) *sem saber onde ele está*. Um espaço de deleite é então criado. Não é da “pessoa” do outro que necessito, é do espaço: a possibilidade de uma dialética do desejo, de uma *imprevisibilidade* do deleite: que não se façam os jogos, mas que haja um jogo.<sup>260</sup>

O “jogo” a que nos propomos no presente capítulo, sob o eco da estranheira/estranheza dispostas por Roland Barthes/Julia Kristeva, é a projeção no texto literário da viagem autoral enquanto reveladora de imagens e enquanto leitura dessas mesmas imagens, com todos os artifícios escriturais necessários a tal fim. Para tanto, a condição estrangeira do autor, tal como acima exposta, é sua própria identidade neste mundo de mistura de fronteiras e de subjetividades moventes.

#### 4.1 A retórica da caminhada

O primeiro e o último parágrafo do romance *Rakushisha*, publicado pela escritora carioca Adriana Lisboa em 2007, revelam diversos elementos que serão postos em questão no presente capítulo, mas, acima de tudo, ilustram o caráter do romance enquanto viagem-escritura e o caráter do autor enquanto escritor-viajante.

Assim, iniciamos pelo primeiro passo:

Para andar, basta colocar um pé depois do outro. Um pé depois do outro. Não é complicado. Não é difícil. Dá para ter em mente pequenas metas: primeiro só a esquina. Aquele sinal com a faixa de pedestres e o homem esperando para atravessar com um guarda-chuva transparente e um cachorro de capa amarela. (LISBOA, 2007, p. 9)

---

comme un ‘dernier éloignement : celui de son langage : [...] il [RB] se sentait plus qu’exclus : *détaché* : toujours renvoyé à la place du *témoin*’”. Itálicos e maiúsculas da autora.

<sup>260</sup> “Si je lis avec plaisir cette phrase, cette histoire ou ce mot, c’est qu’ils ont été écrits dans le plaisir (ce plaisir n’est pas en contradiction avec les plaintes de l’écrivain). Mais le contraire ? Écrire dans le plaisir m’assure-t-il – moi, écrivain – du plaisir de mon lecteur ? Nullement. Ce lecteur, il faut que je le cherche (que je le « drague »), *sans savoir où il est*. Un espace de la jouissance est alors créé. Ce n’est pas la « personne » de l’autre qui m’est nécessaire, c’est l’espace : la possibilité d’une dialectique du désir, d’une *imprévision* de la jouissance : que les jeux ne soient pas faits, qu’il y ait un jeu.”

E terminamos pelo ensinamento:

A viagem nos ensina algumas coisas. Que a vida é o caminho e não o ponto fixo no espaço. Que nós somos feito a passagem dos dias e dos meses e dos anos, como escreveu o poeta japonês Matsuo Bashô num diário de viagem, e aquilo que possuímos de fato, nosso único bem, é a capacidade de locomoção. É o talento para viajar. (p. 125)

No intervalo entre ida e volta, as teorias encontram os rastros da romancista, no espaço criado pela “escritura-outra-língua” de que fala Barthes, citado anteriormente, em que o discurso crítico é “espaço de indecisão – criação entre o autor, o crítico e o leitor” e em que o trabalho teórico é, assim como a literatura, estrangeiridade/estranheza e deleite.<sup>261</sup> Os elementos dessa teoria barthesiana estão tanto nos reflexos intertextuais e metadiscursivos criados por Adriana Lisboa em seu texto ficcional quanto em nossa própria experiência acadêmica da leitura em camadas.

No final do segundo capítulo, intitulado “Olhares em deslocamento”, destacamos que a viagem continua sendo um movimento importante para a consciência humana da alteridade e que, se o referente do viajante é hoje menos o espaço percorrido do que a expedição rumo a si mesmo, seu reflexo na expressão literária segue a mesma direção. Para ilustrar tal pensamento, citamos um trecho do artigo “Voyage au bout”, em que Charles Grivel, professor de literatura francesa da universidade de Mannheim, na Alemanha, equipara o viajante ao escritor e a viagem à escrita:

Minha estrada é um composto de minha escritura, e mesmo ela só representa em ficção, metaforicamente, sua própria atividade: eu caminho o que escrevo, sou o *tout-terrain* de minha escrita. [...] É por escrito que eu transponho as palavras do espaço, é também por escrito que me satisfaço a captar substâncias. Inversão generalizada, talvez; em todo caso, o imaginário está em situação de dizê-lo.  
[...] *Eu faço uma viagem como ela será escrita...*<sup>262</sup>

Em muitos momentos, o texto de Grivel encontra as páginas de Adriana Lisboa. Se no final de *Rakushisha*, a protagonista Celina descobre que “a viagem nos ensina algumas coisas” e que “aquilo que possuímos de fato, nosso único bem, é a capacidade de locomoção”, Grivel, em seu texto teórico, compreende a viagem como produtora de sentido: “A *viagem é um método*. Deslocar-se é tornar-se”<sup>263</sup> (GRIVEL, 1988, p. 135). Na visão de Charles Grivel,

<sup>261</sup> Conferir “De l’écriture comme étrangeté et comme jouissance”, artigo de Julia Kristeva citado anteriormente: [www.kristeva.fr/kristeva\\_de\\_l\\_écriture.pdf](http://www.kristeva.fr/kristeva_de_l_écriture.pdf). Site consultado em 14 de outubro de 2010.

<sup>262</sup> Conferir nota 84 do capítulo II. Referência: GRIVEL, Charles. “Voyage au bout”. In: BUISINE, Alain ; DODILLE Norbert (Orgs.). *L’Exotisme*, actes du colloque de Saint Denis de la Réunion. Paris : Didier Erudition, Cahiers CRLH-CIRAOI (Centre de Recherches Littéraires et Historiques et Cercle Interdisciplinaire de Recherche sur l’Afrique et l’Océan Indien), Université de la Réunion, 1988, p. 147. / Palavras destacadas pelo autor.

<sup>263</sup> “*Le voyage est une méthode*. Se déplaçer, c’est devenir.” Itálico do autor.

o que dará autenticidade a esse deslocamento é a escritura, já que “os itinerários que não deixaram rastros”, que “não encontram matéria de reflexão no papel, em literatura”, não podem surpreender, não podem cumprir o desejo daquele que viaja para encontrar o desconhecido. Afinal, o viajante é, antes de tudo, um autor:

[...] ele “relata”; ora, relatar é ordenar os objetos encontrados tendo em vista seus fins, é descobrir neles um sentido, mesmo que enigmático, mesmo que incerto. [...] A escritura é o que *precipita o movimento da viagem a seu termo*: ela oferece o que desejar, ela propõe um alimento ao querer (sob a enganadora aparência da novidade) e a contenta pelas “descobertas” que ela sabe posicionar. (p. 137)<sup>264</sup>

Mas, se para Grivel “eu faço uma viagem como ela será escrita”, eu igualmente viajo como eu leio, pois “o viajante é também um leitor”. Os lugares são “livros e palavras, pedras e figuras”, “signos sobre signos”, em um “encadeamento vertiginoso”. Assim, compõe-se a circularidade da viagem, seu “paradoxo fundador”: “se eu avanço é porque percorro e não faço nada além de retornar, mais ou menos lentamente, com mais ou menos desvios, *ao ponto de onde parti*”<sup>265</sup> (p. 138).

Outro francês, o filósofo e historiador Michel de Certeau (1925-1986), também aproxima o ato de caminhar ao processo enunciativo. “Essa história começa ao rés do chão, com passos.” Assim Michel de Certeau inicia o capítulo “A fala dos passos perdidos”, contido no livro *A Invenção do Cotidiano* (2000), obra em que o intelectual se interroga sobre a resistência do homem comum aos códigos impostos pela sociedade de consumo. Diz ele: “Existe uma retórica da caminhada. A arte de moldar frases tem como equivalente uma arte de moldar percursos.” (DE CERTEAU, 2000, p. 179).

Relembrando a primeira frase de *Rakushisha*: “Para andar, basta colocar um pé depois do outro. Um pé depois do outro.” Quem caminha, escreve e nasce é Celina, a protagonista de Lisboa. Três ações sobrepostas, tal como a estrutura narrativa do romance em questão, que, a exemplo da conceituação de Grivel sobre o aspecto circular da viagem, também é elaborado de maneira a voltar ao ponto de partida. A protagonista Celina é, assim, o protótipo da viajante pintada por Grivel: autora e leitora. Autora de seu próprio diário e leitora do *Diário de Saga*, escrito pelo poeta japonês Matsuo Bashô no século XVII.

<sup>264</sup> “Celui-ci est, d’abord, un *auteur*: Il ‘raconte’; or, raconter, c’est ordonner les objets de rencontre en vue de leur fin, leur découvrir un sens, quoique énigmatique, même incertain. [...] L’écriture est bien cela qui *précipite le mouvement du voyage à son terme* : elle donne à désirer, elle propose un aliment à l’envie (sous la trompeuse apparence de la nouveauté) et la contente par des ‘découvertes’ qu’elle sait placer.” Itálicos do autor.

<sup>265</sup> “Ce paradoxe fondateur du voyage, j’en vois la parfaite illustration dans la forme ‘en boucle’ qu’il affecte : si j’avance, c’est que je parcours et je ne fais que revenir, plus ou moins lentement, avec plus ou moins de détours, *là d’où j’étais parti...*” Itálicos do autor.

Diários, haicais, intertextos: idas e vindas de uma viagem ficcional que, no fim, nos revelará que tanto as formas narrativas quanto os personagens fragmentados são o reflexo do espaço sem contorno da contemporaneidade. Espaço que abarca múltiplas perspectivas, entre as quais a desterritorialização e a árdua negociação entre liberdade e solidão, entre identidade e alteridade, premissas do estrangeiro lido por Julia Kristeva.

#### 4.2 **Idas e vindas da viagem-escritura**

A metáfora especular permeia a construção narrativa de *Rakushisha*, romance que a escritora carioca Adriana Lisboa publicou em 2007. Traspassada por fragmentos do diário e por haicais de autoria do poeta japonês Matsuo Bashô a obra de Lisboa relata a viagem de dois desconhecidos ao Japão.

Em 1691, o poeta viajante Bashô se hospeda na Cabana dos Caquis Caídos, *Rakushisha*, nos arredores de Kyoto, para escrever o *Diário de Saga*. É a tradução em língua portuguesa deste diário que o personagem Haruki vai ilustrar, trabalho que o conduz, através de uma bolsa, ao Japão de seus ancestrais. A viagem ao país de Bashô é realizada em companhia de Celina, artesã que produz bolsas de pano bordadas e que leva na alma a dor de uma grande perda. No Japão, Celina e Haruki, cada qual de sua maneira, seguem os passos do escritor setecentista que imortalizou a forma poética do haicai.

*Rakushisha*, a Cabana dos Caquis Caídos, pertence a Kyorai, discípulo de Bashô. A primeira vez que o leitor entra em contato com o lugar é para conhecer sua lenda: “Diz a lenda que Kyorai tinha cerca de quarenta pés de caqui crescendo no jardim de sua cabana em Saga, subúrbio de Kyoto. Tinha acertado a venda de frutos, certo outono em que as árvores estavam carregadas, mas na véspera do dia em que deveria entregá-los uma forte tempestade caiu, à noite. Não sobrou um único caqui. Desse dia em diante passou a chamar sua casa de *Rakushisha*, a Cabana dos Caquis Caídos.” (LISBOA, 2007, p. 24). Bashô viaja até o local para escrever: “Quanto a mim, que planejo ficar por um certo tempo, deram-me um quarto num ângulo da cabana, [...] prepararam ali uma mesa de trabalho, uma estante de livros [...]. Roupas de cama, bem como diversas iguarias, foram trazidas de Kyoto, e nada me falta. Esqueço minha miséria e aprecio plenamente o bem-estar sossegado.” (p. 34). Durante sua vida errante, Bashô viaja três vezes até a *Rakushisha*. Da mesma forma, sua própria moradia abandonada, a Cabana da Bananeira (*Bashô-an*), é visitada por amigos e discípulos.

Celina vê Haruki no metrô, quando o descendente de japoneses folheia o *Diário de Saga*, de Matsuo Bashô. “Uma mulher mais céu que carne, uma tristeza etérea, que numa

tarde chuvosa o abordou no metrô de Botafogo, querendo saber sobre aquele livro estranho que ele levava nas mãos. Era japonês ou chinês?”, lemos na apresentação de *Rakushisha*. Estranhos um ao outro, Celina e Haruki vão para o Japão. No país de Bashô, seguindo os rastros do poeta setecentista, Haruki vai de encontro a suas origens, enquanto Celina vai de encontro a si mesma. A “tristeza etérea” da personagem esconde a perda da filha Alice, em um acidente de carro, quando a menina tinha sete anos, e a consequente separação do marido (e do mundo).

No Japão, Celina precisa reaprender a andar, “colocar um pé depois do outro”. Reaprender a andar é, antes de tudo, renascer. E nascer é para Michel de Certeau um verbo espacial. Interessado na maneira como habitamos os espaços, de Certeau, em *A Invenção do Cotidiano*, vê o nascimento como “estrutura espacial original”. Para o historiador francês, o nascimento, analisado como passagem, é “uma experiência decisiva e originária, a diferenciação que ocorre quando a criança percebe ser outro corpo que o da mãe. Aí se inaugura a possibilidade do espaço e de uma localização (um “não tudo”) do sujeito” (DE CERTEAU, 2000, p. 190).

Continuando seu raciocínio, de Certeau, que dialoga com Freud, qualifica a infância como momento de passagem para o “eu”, que me diferencia do outro: “[...] Praticar o espaço é portanto repetir a experiência jubilatória e silenciosa da infância. É, no lugar, *ser outro e passar ao outro*”<sup>266</sup> (p. 191). Assim, a viagem, igualmente passagem, poderia ser interpretada como a possibilidade de (re)início de caminhada que fará com que a personagem Celina possa se olhar no espelho e se reconhecer *um*.

Leitora do diário escrito por Bashô, Celina começa a escrever o seu próprio diário. E é através dessa escritura que a personagem renasce. E na nossa estrutura cíclica, como já expusemos, o ato de nascer equivale a caminhar. Ou a escrever.

A protagonista de Adriana Lisboa é artesã. Assim como Celina, Adriana também costura: textos dentro de textos, tempos dentro de tempos, espaços dentro de espaços. A escritura do diário é o paroxismo do solitário confronto com a imagem de si mesmo. Antes de seu encontro com Bashô, Celina nunca havia pensado em escrever um diário: “Talvez esteja fazendo isso agora só porque não resisti ao papel fabricado no Japão.” (LISBOA, 2007, p. 23).

Sem destinar-se à publicação, ou sequer à leitura, o objetivo daquele que mantém um diário é, através do relato cotidiano de suas experiências, melhor compreender a si mesmo. O

---

<sup>266</sup> Itálicos do autor.

papel (ou a tela do computador) serve, então, como espaço de confiança e como guardião de memórias. Obviamente, esta função original pode mudar e ganhar valor literário, em especial se o diário é mantido por um escritor, como é o caso do *Diário de Saga*.

Ao analisar as escritas em primeira pessoa, no texto intitulado “A Ilusão Autobiográfica” (1992), Wander Melo Miranda, citando o crítico literário suíço Jean Rousset, chama a atenção para a perspectiva de autodesvelamento contida no diário. Diz Melo Miranda: “Na ‘autodestinação’, redator e leitor são idênticos, escrever e reler-se são operações complementares: a releitura oferece ocasião para novas reflexões do diarista sobre si mesmo [...]” (MELO MIRANDA, 1992, p. 35).

Podemos afirmar, então, que, por seu caráter presenteísta, que aproxima fato e escritura, o diário possibilita a construção de si a partir da própria narração, independente de toda a discussão sobre a ficcionalidade que poderia estar contida nesta autoescritura. Diário-espelho. A imagem de si desenhada nas páginas do diário se aproxima, neste ponto, da criança que, ao olhar-se no espelho, se reconhece *um* (nasce), “mas não é senão o *outro* (isto, uma imagem com a qual se identifica)”, como analisa de Certeau (DE CERTEAU, 2000, p. 191).

Dupla experiência que é também citada por Michel Foucault (1926-1984), na conferência “Outros Espaços” (1967), em que o filósofo francês forja o conceito de “heterotopia” (*hetero*: outro / *topos*: lugar), definido como uma localização física da utopia. Na citada conferência, Foucault posiciona o espelho como “um lugar sem lugar”, misto de utopia e heterotopia. É a bela imagem criada por Foucault que pedimos de empréstimo para definir o (re)nascimento de Celina através de sua escritura especular:

“No espelho, eu me vejo lá onde não estou, em um espaço irreal que se abre virtualmente atrás da superfície, eu estou lá longe, lá onde não estou, uma espécie de sombra que me dá a mim mesmo minha própria visibilidade, que me permite me olhar lá onde estou ausente: utopia do espelho. [...] é a partir do espelho que me descubro ausente no lugar em que estou porque eu me vejo lá longe.”<sup>267</sup> (FOUCAULT, 2006, p. 415)

“Lá longe” é o espaço que Celina precisa percorrer para que sua viagem esteja dotada de função. *Bildung*. “Lá longe” é o espaço medido em distância (“do outro lado do planeta”), mas é também o espaço medido em tempo, os 300 anos que separam a protagonista do poeta japonês.

Se, na análise de Charles Grivel, como citamos anteriormente, é a escritura que dá autenticidade ao deslocamento espacial proporcionado pela viagem, nas palavras da escritora

<sup>267</sup> FOUCAULT, Michel. “Outros Espaços”. In: *Ditos e Escritos III: Estética: Literatura e Pintura, Música e Cinema*. Tradução de Manoel Barros da Motta. São Paulo: Forense, 2006.

Virginia Woolf, citada por Leonor Arfuch, em *O espaço biográfico: dilemas da subjetividade contemporânea* (2010), é o diário que dá autenticidade ao ato de viver<sup>268</sup>. Assim, como se construísse camadas de textos, a escritora Adriana Lisboa fia as linhas da teia de aranha de *Rakushisha* inserindo dois diários, o do poeta Bashô e o da personagem Celina, para promover o encontro entre os dois no amplo espaço da ficção. Mesmo artifício estilístico foi utilizado pelo escritor Bernardo Carvalho na construção narrativa de *Mongólia*, publicado em 2003, no qual dois diários (de viagem) se entrecruzam para revelar a identidade de seus autores.

O romance de Adriana Lisboa tem início nas páginas do diário escrito pela personagem Celina. Entre os dias 17 e 28 de junho, é através dessa escrita em primeira pessoa que o leitor de *Rakushisha* vai desvendando a personagem Celina, seja através do registro de suas impressões de viagem, seja através do registro de suas memórias. “Comprei o caderno. O caderno se tornou um diário. Só depois disso me lembrei do poeta Matsuo Bashô e de seu *Saga Nikki*, o *Diário de Saga*. O diário que Bashô escreveu perto daqui, quando estive de visita pela segunda vez ao seu discípulo Mukai Kyorai” (LISBOA, 2007, p. 24). Após “lembrar-se”, no recém iniciado diário, que sua ida ao Japão só ocorreu por conta de um outro diário, Celina continua o jogo especular da busca por sua identidade, por seu espaço no mundo.

Teoricamente, o diário é o meio de expressão ideal para aproximar-se dessa “profundidade do eu”, estando apenas sujeito ao “ritmo da cronologia, sem limite de tempo nem de lugar”<sup>269</sup>. É o que Leonor Arfuch, em *O espaço biográfico: dilemas da subjetividade contemporânea*, chama de “espetáculo da interioridade”. Interessada em conceituar o espaço biográfico como uma confluência de gêneros que ultrapassa a autoescritura, Arfuch posiciona o diário como possível precursor da intimidade midiática:

Dos gêneros biográficos cunhados na modernidade, talvez seja esse o precursor da intimidade midiática, o que aprofundou a brecha para o assalto da câmara, o que contribuiu em maior medida para uma inversão argumentativa: antes o íntimo podia ser dito, não mostrado; agora, se mostra mais do que se diz. (ARFUCH, 2010, p. 144)

Entre as muitas funções do diário, esse “lugar da memória”, Arfuch elenca duas que dizem diretamente respeito ao trabalho a que nos propomos na presente dissertação: os diários de viagem e aqueles tidos como “tábuas de salvação”. Para Arfuch, os diários de etnógrafos e

<sup>268</sup> “Vida dupla do escritor ou escritora – cita Virginia Woolf: ‘O curioso no meu caso é quão pouco tenho o sentimento de viver quando meu diário não recolhe o sedimento’” (ARFUCH, 2010, p. 144).

<sup>269</sup> ARFUCH, Leonor. *O espaço biográfico: dilemas da subjetividade contemporânea*. Tradução de Paloma Vidal. Rio de Janeiro: EdUERJ, 2010, p. 143.

de viajantes são aqueles “em que a cansativa repetição cotidiana se mistura com a aventura de terras exóticas e com a descoberta inquietante do outro” (p. 145). Já o diário “tábua de salvação” é aquele que livra o autor de um “pesadelo existencial”. Analisando os diários sobrepostos no romance de Lisboa, podemos dizer que tanto as linhas de Bashô quanto as de Celina enquadram-se em ambas as categorias.

Mas se há o autor do diário, há igualmente o leitor do diário. Em função da “autodestinação”, esses papéis se confundem, como vimos acima, sob a tutela de Melo Miranda. Na ficção de Lisboa vemos, entretanto, uma *mise en abîme* dessa interpenetração: Celina, escrita por Lisboa, é leitora de Bashô, escrito por ele mesmo, e é autora de seu próprio diário, escrito por Lisboa, no qual reproduz fragmentos do diário de Bashô, escrito por ele mesmo. Nós, leitores do romance de Adriana Lisboa, estamos na mesma posição que a Celina leitora de Bashô. Na leitura do diário, buscamos “a proximidade, a profundidade, o som da voz, o vislumbre do íntimo, a pista do cotidiano”, nessa forma autobiográfica de “uso comum e compartilhado”:

O diário cobiça um excedente, aquilo que não é dito inteiramente em nenhum outro lugar ou que, assim que é dito, solicita uma forma de salvação. De alguma maneira, contém o sobrepeso da qualidade reflexiva do viver. Mas também realiza, vicariamente, aquilo que não teve nem terá lugar, que ocupa um espaço intersticial, que assinala a falta. Mais do que um gênero, é uma *situação (um fechamento) de escrita*. (ARFUCH, 2010, p. 145)<sup>270</sup>

No “espaço intersticial” do diário, Celina encontra Bashô. Vinte e um de junho: “Agora, me pergunto se deveria ter ido com Haruki até Tóquio. [...] Pego as folhas da tradução que ele deixou para mim e reencontro o poeta Bashô” (LISBOA, 2010, p. 47). Vinte e dois de junho: “Saí para passear com Bashô. Coloquei as folhas soltas dentro da bolsa” (p. 55). Na aventura da escrita, Celina viaja. Vinte e quatro de junho: “A viagem sempre é pela viagem em si. É para ter a estrada outra vez debaixo dos pés” (p. 82). Celina vê o outro. Dezenove de junho: “Carros, pessoas e bicicletas, guarda-chuvas e saltos altos se entendiam. Estranha, apenas eu. Na raiz da incompreensão” (p. 31). Naquilo que não é dito em nenhum outro lugar, Celina se vê. Vinte e quatro de junho, após a queimadura: “A dor. Verdade indesejável num mundo de analgésicos. Nunca, a dor. Jamais senti-la quieta e quente no meio do corpo, jamais deixar que estremeça nas mãos ou sue frio na testa, jamais permitir que a dor doa” (p. 85). Vinte e oito de junho, na Rakushisha: “Essa é a verdade da viagem. Eu não sabia” (p. 125).

---

<sup>270</sup> Itálico da autora.

Verdade que Celina aprende ao ler Bashô, nas linhas de seu diário e nas linhas de seus poemas.

### 4.3 Permanência e transformação pelos signos da arte

Para prosseguir a viagem pelas águas ficcionais de *Rakushisha*, é fundamental desviar o olhar e buscar a segunda imagem: o haikai. Em sua construção narrativa pluridimensional, Adriana Lisboa insere não apenas fragmentos do *Diário de Saga*, mas também haicais escritos por Matsuo Bashô. Se pensarmos inicialmente no percurso da protagonista Celina rumo a si mesma, encontramos eco do processo de transformação individual na própria definição do haikai, tal como reproduzida por Haroldo de Campos (1929-2003) no ensaio “Haikai: homenagem à síntese”, inserido no livro *A arte no horizonte do provável* (1977): “O haikai relaciona dois elementos básicos, segundo a lição de Bashô, reproduzida por Donald Keene, um de ‘permanência’ (a ‘condição geral’, como por exemplo, a primavera, o fim do outono etc.), outro de ‘transformação’, a ‘percepção momentânea’” (CAMPOS, 1977, p. 57).<sup>271</sup>

Para Celina, esse elemento de transformação é, sem dúvida, a viagem. Ou melhor, as viagens: a geográfica, ao Japão, descentrando a personagem, e a literária, até as linhas escritas por Bashô e até as linhas fabricadas por ela mesma, agora artesã de palavras. A mesma trajetória é a proposta pela escritora Adriana Lisboa a seus leitores. Assim como Celina, somos convidados a passear pelo romance que, em sua tecitura narrativa, igualmente espelha as características básicas do haikai: simplicidade, brevidade e cesura. E, através das imagens elaboradas a partir de tais artifícios, nós, leitores de Adriana, assim como nós, leitores de haicais, nos deparamos com o elemento inesperado e nos deixamos surpreender.

#### 4.3.1 Haikai e exotismo: a busca pelo sentido

Como bem define Haroldo de Campos, a maior riqueza do verso japonês está em sua linguagem centrada e vigorosa, em seu poder de síntese, em seu estilo altamente tensionado. Não por acaso Campos vai defender a influência do haikai, como forma sintética, no imagismo, “movimento de renovação da poética moderna inglesa” (CAMPOS, 1977, p. 56). Ao estabelecer tal vínculo, Campos constrói a ponte entre a poesia oriental e ocidental, fator que nos interessa particularmente. Afinal, como se questiona Haroldo de Campos a respeito

---

<sup>271</sup> Aspas e itálico do autor.

da tradução dos haicais, tendo em vista que o ideograma pode ser, em si mesmo, um verdadeiro poema completo, também nos interrogamos, na presente análise, sobre a interpretação que nós, escritora e leitores, podemos fazer do poema japonês e o quanto tal interpretação poderia conter de exotismo.

O próprio Haroldo de Campos, no mesmo ensaio, chama a atenção para a “aura de melifluidade e exotismo gratuito que a visão ocidental procura, frequentemente, emprestar ao haicai” (p. 55), levando ao que o poeta e crítico literário estadunidense Ezra Pound qualifica como “poesia-pó-de-arroz”. Prosseguindo em sua argumentação, Campos cita a definição do orientalista Ernst Fenollosa sobre o ideograma, definição que pode ser igualmente aplicada ao haicai: “neste processo de compor, duas coisas conjugadas não produzem uma terceira, mas sugerem alguma relação fundamental entre ambas” (p. 56). A definição de Fenollosa é complementada por aquela do japonista Donald Keene, igualmente citada por Haroldo de Campos: “A natureza dos elementos varia, mas deve haver dois polos elétricos, entre os quais salte a centelha, para que o haicai se torne mais efetivo”<sup>272</sup> (p. 57).

Tomando cuidado para não impor um ponto de vista demasiadamente ocidentalizado à estrutura do haicai, Campos vai criticar, por exemplo, o esquema métrico 5-7-5, uma vez que “a contagem silábica no japonês não obedece ao princípio da tônica final” (p. 59), assim como a usual disposição dos versos em terceto, prejudicando a ideia de continuidade visual do haicai, “que se contém em apenas uma linha, lida no sentido vertical” (p. 60).

Em semelhante estrada caminhará Roland Barthes em seu *O Império dos Signos* (1970), livro que “imagina” o Japão sob o olhar semiológico do autor. Em relação ao haicai, Barthes fala, então, de um Ocidente que “umecta todas as coisas com sentido”:

Decifradoras, formalizantes ou tautológicas, as vias de interpretação, destinadas entre nós a penetrar o sentido, isto é, a fazê-lo entrar por arrombamento – e não a sacudi-lo, a fazê-lo cair [...], só podem, pois, perder o haicai; pois o trabalho de leitura a ele ligado consiste em suspender a linguagem, não em provocá-la [...] (BARTHES, 2007, p. 95)

Para Barthes, o sentido, no haicai, “é apenas um *flash*, um arranhão de luz”. Se pensarmos, então, sob a luz de Campos e Barthes, nos arriscamos a afirmar que há certo traço de exotismo na disposição funcional dos haicais de Bashô no romance de Adriana Lisboa. Afinal, segundo Barthes, é muito mais pelo que silencia que o haicai faz sentido:

---

<sup>272</sup> É inevitável relacionar a definição de Keene sobre o haicai e aquela de Pierre Reverdy sobre a imagem poética, cuja concepção influenciou diretamente o movimento surrealista. No artigo *L'Image*, publicado na *Revue Nord-Sud*, em março de 1918, diz Reverdy: “L’image est une création pure de l’esprit. Elle ne peut naître d’une comparaison mais du rapprochement de deux réalités plus ou moins éloignées. Plus les rapports de deux réalités rapprochées seront lointains et justes, plus l’image sera forte – plus elle aura de puissance émotive et de réalité poétique.”

Ao mesmo tempo que é inteligível, o haikai não quer dizer nada, e é por essa dupla condição que parece ofertado ao sentido de modo particularmente disponível, prestativo, como um hospedeiro polido que nos permite instalarmo-nos à vontade em sua casa, com nossas manias, nossos valores, nossos símbolos [...] (p. 91)

Mesmo que tal afirmação possa acarretar hesitações, é importante ressaltar que nos atemos especificamente ao aspecto de funcionalidade e de busca de sentido que a inserção dos haicais de Bashô suscita no texto de Lisboa. Em seu artigo intitulado “Poétique de l’exotisme: Saint-John Perse, Victor Segalen et Édouard Glissant”, citado no capítulo I, Jean-Louis Joubert analisa especificamente o assunto:

Essa poesia de viajantes, cultivando as “sensações da estrada” e a “nostalgia do além”, participa do exotismo literário: ela nasce da contemplação, da degustação de palavras, de nomes próprios, muitas vezes geográficos, das quais o poema expressa [...] o sabor, as fragrâncias, a cor local. Bem escolhidos, bem colocados, alguns nomes de cidades podem bastar para fazer uma poesia exótica. (JOUBERT, 1988, p.285)<sup>273</sup>

#### 4.3.2 O haikai e seus signos

Ao lado da questão do exotismo despertada por uma possível interpretação ocidentalizada da leitura do haikai, há um segundo elemento, “um segundo polo elétrico”, gerador da “centelha” que surpreenderá o leitor-viajante de *Rakushisha*: a apropriação dos poemas de Bashô enquanto elementos de percepção da cultura do outro, enquanto desvio de olhar para o autoconhecimento. Para tanto, nos deixaremos levar pela própria concepção do haikai enquanto “pintura em movimento”, enquanto forma poética revestida de tradição e que pode ser interpretada, ao mesmo tempo, como expressão retórica de uma contemporaneidade tão urgente quanto transitória.

A reflexão acima proposta encontra ressonância em uma das tantas leituras que podem ser feitas a partir da primeira parte da obra *Proust e os signos* (1987), em que o filósofo francês Gilles Deleuze (1925-1995), ao analisar *À la recherche du temps perdu*, afirma que “não se trata de uma exploração da memória involuntária, mas do relato de um aprendizado – mais precisamente, do aprendizado de um homem de letras” (p. 4).

Assim sendo, na concepção de Deleuze, a memória apenas “intervém como meio de um aprendizado”, aprendizado este que “diz respeito essencialmente aos signos”: “não se

---

<sup>273</sup> “Cette poésie des voyageurs, cultivant des ‘sensations de route’ et la ‘nostalgie de l’ailleurs’, participe de l’exotisme littéraire : elle naît de la contemplation, de la degustation de mots, de noms propres, souvent géographique, dont le poème exprime [...] la saveur, les fragrances, la couleur locale. Bien choisis, bien placés, quelques noms de villes peuvent suffire à faire une poésie exotique.”

descobre nenhuma verdade, não se aprende nada, se não por decifração e interpretação” (p. 5). A frase deleuziana nos permite uma caminhada em dois sentidos distintos: o construído pela escritora Adriana Lisboa para refletir nas páginas de seu romance a aprendizagem da personagem Celina e o traçado pela própria escritora Adriana Lisboa na *busca* de sua arte. Nesse sentido, a apropriação da milenar poesia japonesa pela escritora carioca encontra um ritmo consoante ao pensamento de Campos, Barthes e Deleuze, escapando de uma interpretação apenas voltada ao exotismo do “espelho impossível” – a literatura ocidental lendo a literatura oriental -, conforme exposto no item anterior.

Em *Proust e os signos*, Deleuze estabelece quatro diferentes “mundos dos signos”, “que se organizam em círculos e se cruzam em certos pontos” (p.5). O primeiro deles é o signo mundano, que “surge como o substituto de uma ação ou de um pensamento”, cujo referente não “remete a nenhuma outra coisa, significação transcendente ou conteúdo ideal” (p. 6). Em seguida, Deleuze apresenta o círculo do amor, cujos signos são mentirosos, uma vez que “não podem dirigir-se a nós senão escondendo o que exprimem, isto é, a origem dos mundos desconhecidos, das ações e dos pensamentos desconhecidos que lhes dão sentido” (p. 9). São, entretanto, os dois outros mundos dos signos delineados por Deleuze que nos interessarão particularmente na análise de *Rakushisha*: os signos sensíveis e os signos da arte.

O terceiro mundo, de acordo com Deleuze, é “o das impressões ou das qualidades sensíveis”, signos que nos proporcionam “uma estranha alegria”, ao mesmo tempo que nos transmitem “uma espécie de imperativo”. A metáfora utilizada pelo filósofo francês, a partir das linhas de Proust, para falar das qualidades sensíveis não é sem significado em nosso contexto: “Nós ‘desenvolvemos’ esta qualidade, esta impressão sensível, como um pedacinho de papel japonês que se abre na água e liberta a forma aprisionada”<sup>274</sup> (p. 11). Assim, a protagonista de Lisboa também vai deixando que o mundo das “qualidades sensíveis” vá sendo decifrado e interpretado com base apenas em suas impressões, como o haicai silencioso de Barthes, para enfim libertar a “forma aprisionada”.

Como afirmamos anteriormente, antes de seu encontro com Bashô, Celina nunca havia pensado em escrever um diário: “Talvez esteja fazendo isso agora só porque não resisti ao papel fabricado no Japão.” (LISBOA, 2007, p. 23). Continuando no campo lexical do papel japonês, cujo fascínio permitiu, então, a Celina o início da escritura do diário:

Cada prateleira era um universo particular de delicadezas, de cores, de texturas. Havia grandes rolos de papel artesanal vendido a metro. Havia pequeninas embalagens com cartões. Havia coisas que eu não sabia para que serviam mas que me fascinavam assim mesmo. (p. 23)

<sup>274</sup> Aspas do autor.

Ou indo para as ruas: “Como seria possível que se sentisse em casa ali, se não entendia nem mesmo as inscrições nas placas ao seu redor? Se não tirava sentido das palavras ditas ao seu redor? Mas era uma casa. Era uma casa segura” (p. 38). Ruas em que Celina “reaprendeu a andar”:

Que mistério, estar ali, em Kyoto, pensando em Alice. Um mistério tangível, visível, um mistério-libélula batendo suas asas pequenas no infinito do ar. Sacudindo imagens, cheiros, memórias, ideias, vontades, sacudindo o universo com a oscilação quase nada de suas asas quebradiças.

Que mistério, estar ali, em Kyoto, pensando em Marco. Um mistério concreto, sensível, um mistério que a agarrava pelo pescoço e a projetava no infinito do ar. Ter rompido os elos, os laços, tudo aquilo que conduzia até ele. Menos a mágoa. A memória de ter caído, um dia, na rua que lhe traria mais azar. De ter partido o espelho. De ter invocado o desespero na oscilação quase nada das asas quebradiças de uma libélula.

Celina saiu da loja de artesanato com sua sacola. Ainda demoraria a escurecer. Poderia caminhar à luz do dia. E caminhar, e caminhar. (p. 40)

Em relação a *Recherche*, Deleuze fala da “intensa alegria” provocada inicialmente por esses signos, sucedida por “uma espécie de sentimento de obrigação, necessidade de um trabalho do pensamento: procurar o sentido do signo” (DELEUZE, 1987, p. 12). No que diz respeito a *Rakushisha*, analisando especificamente a personagem Celina, não podemos falar de “intensa alegria”, mas de sensação de “orientação” daquela que “segue sorrisos”<sup>275</sup>. E ter uma “direção a tomar” não é pouco para a personagem. Entretanto, ter uma direção a tomar ainda não é chegar ao fim: “As qualidades sensíveis ou as impressões, mesmo bem interpretadas, não são ainda em si mesmas signos suficientes”, diz Deleuze. Mesmo que já estejamos em contato com “signos materiais”, verdadeiros, “não estamos ainda em estado de poder compreender o que é essa essência ideal, nem porque sentimos tanta alegria” (DELEUZE, 1987, p. 13).

Celina queima a mão, sente a dor, mas ainda não permite que a “dor doa”. A dor é “senhorinha sentada no canto do sofá” (LISBOA, 2007, p. 86), onde fica acumulando perguntas:

Qual é o lugar que eu ocupo no mundo? Tem nome, esse lugar? Tem dimensões? Altura, largura, profundidade? Será um som, apenas, ou um gesto, ou um cheiro, ou uma possibilidade nunca explorada? O contrário do som. O contrário do gesto – imobilidade, potencialidade. Desistência? (p. 89)

---

<sup>275</sup> “Rostos bonitos e solícitos me davam orientações que eu não entendia, mas os gestos de suas mãos me indicavam uma direção a tomar. Eu seguia os sorrisos. Estou seguindo os sorrisos dos moradores de Kyoto. Eles me dão um norte. Eles me conferem autenticidade. Sento num banco e tiro as folhas de dentro da bolsa” (p. 55).

### 4.3.3 A questão do tempo nos caminhos da arte

Para Deleuze, a compreensão dessa essência ideal será atingida pelos signos da Arte, “que transformam todos os outros”: “o mundo revelado da Arte reage sobre todos os outros, principalmente sobre os signos sensíveis; ele os integra, dá-lhes o colorido de um sentido estético e penetra no que eles tinham ainda de opaco” (DELEUZE, 1987, p. 14). Assim, segundo o filósofo, “todos os aprendizados, pelas mais diversas vias, são aprendizados inconscientes da própria arte” (p. 14).

A partir desse ponto, Gilles Deleuze relaciona signos da arte e busca da verdade, para falar de um “tempo absoluto da arte”, em que “todas as outras dimensões se unem e encontram a verdade que lhes corresponde” (p. 25). Através da conceituação deleuziana dos signos da arte iremos sobrepor as imagens de Celina, protagonista de *Rakushisha*, em seu aprendizado de recomposição identitária, e de Adriana Lisboa, em sua escritura da apropriação e da intertextualidade.

Deleuze prossegue sua argumentação afirmando que “nós só procuramos a verdade quando estamos determinados a fazê-lo em função de uma situação concreta, quando sofremos uma espécie de violência que nos leva a essa busca” (p. 15-16). Essa verdade se revela, “se trai”, por signos involuntários, como resultado de uma violência sobre o pensamento, e não como produto de uma “vontade prévia”. Para tanto, é necessário “um encontro com alguma coisa que nos force a pensar e a procurar o que é verdadeiro”. O encontro que garantirá a Celina a sua “orientação” no “caminho para a verdade” é aquele que a personagem terá com o poeta Matsuo Bashô e que, revestido de um sem número de possíveis simbologias, tem início através de um “encontro casual” no metrô, meio de transporte subterrâneo, típico da supermodernidade. Naquele momento, no momento do encontro, nenhum dos dois protagonistas do romance de Lisboa sabe em que estação parar, os signos dormem em suas “bolhas de incompreensão”. Celina vê o nissei Haruki, que folheia um livro com ideogramas:

No vagão do metrô, imensas unhas escarlates aqui. Uma aliança de ouro. Unhas curtas e roídas ali. Conversas. Rostos depois do trabalho. Passou um cheiro de suor. Passou também um perfume doce. Houve uma rápida parada na estação Flamengo. Até Haruki descer na estação Botafogo e ouvir uma voz ao seu lado, uma voz de mulher, como que lhe puxando a manga da camisa, a voz tão diferente das vozes-ambiente que o circundavam e amorteciam ali na plataforma do metrô: desculpa, mas é que eu fiquei tão curiosa. Isso aí que você lia é japonês ou chinês?

[...]

Primeiro, ainda no metrô, ele explicou a Celina: é japonês, mas eu não estava lendo o livro, estava folheando. Não falo japonês. Está vendo estes símbolos? Podia ser

grego. Podia ser russo. Não conheço nenhum. Não tenho a menor ideia do que querem dizer.” (LISBOA, 2007, p. 17-18)

Celina e Haruki ainda não sabem decifrar os signos que lhes são apresentados. Entretanto, aceitam a viagem em busca da verdade, aceitam sofrer essa “espécie de violência” que conduz à “compreensão da essência ideal”. Afinal, “o que quer aquele que diz ‘eu quero a verdade’, se questiona Deleuze, para responder: “Ele quer interpretar, decifrar, traduzir, encontrar o sentido do signo”. “Havia coisas que eu não sabia para que serviam mas que me fascinavam assim mesmo”, diz Celina, já “reaprendendo a andar”. E andar é um movimento temporal, exatamente como o da *Recherche*, em que a “verdade é sempre uma verdade do tempo”. Entretanto, para andar para frente, Celina precisará recuar no tempo, precisará “encontrar ao acaso” o poeta japonês que viveu trezentos anos antes.

Antes de Bashô e do Japão, Celina só acreditava no presente, no instante:

Os bordados nas bolsas que fazia eram sempre mais ou menos irregulares. Como as próprias bolsas, que nunca se repetiam. Era de propósito que Celina comprava sempre pouca quantidade de um mesmo tecido. As bolsas se faziam quando se faziam. Instantaneamente, no instante. Não havia planos para elas ou coisa alguma, não podia haver, Celina não cairia nesse conto do vigário. (LISBOA, 2007, p. 27)

Temos, assim, em relação a Celina, o que Deleuze caracteriza como “tempo perdido”, que “não é simplesmente o tempo passado; é também o tempo que se perde, como na expressão ‘perder tempo’” (DELEUZE, 1987, p. 3). Tempo perdido que encontrará oposição no “tempo redescoberto”, que é, “antes de tudo, um tempo que redescobrimos no âmago do tempo perdido e que nos revela a imagem da eternidade; mas é também um tempo original absoluto, verdadeira eternidade que se afirma na arte” (p. 17).

Nós já analisamos, no capítulo I, em relação aos conceitos de Tzvetan Todorov sobre inversão temporal e aproximação entre primitivismo e utopia na construção do efeito exótico, que a interpenetração entre passado, presente e futuro, para revelar elementos do ‘um’ e do ‘outro’, é um dos recursos utilizados pela escritora Adriana Lisboa para construir esteticamente o livro *Rakushisha*. No capítulo acima mencionado, vimos igualmente que a questão do tempo é importante fio condutor da trajetória da protagonista do romance *Rakushisha*, Celina. É importante lembrar que logo nas primeiras páginas do romance de Adriana Lisboa, o narrador anuncia:

Nada de amanhã é um outro dia. E nada de o tempo passa, não havia mais um de agora em diante, não existia nenhum tipo de projeção para além do instante exato daquela batida do coração. O futuro não existia mais. O passado sim, embora fosse esfumado e móvel. Mas o futuro não. (p. 20)

Assim, como já argumentamos, não era, certamente, em seu passado que Celina encontraria o caminho para voltar a acreditar em seu futuro, ou em algum futuro. O tempo que Celina enganará – ou perderá, como quer Deleuze - até que um improvável futuro, esse mesmo no qual ela não acreditava, a levará, por seus próprios passos, ao Japão de Bashô. São esses os signos, os signos da arte, que “nos obrigam a pensar no tempo perdido, isto é, na passagem do tempo, na anulação do que passou e na alteração dos seres” (DELEUZE, 1987, p. 18). Para Celina, esse tempo redescoberto, em que, ao procurar a verdade, ela poderá “interpretar, decifrar, explicar”, segue o ritmo dos haicais setecentistas de Matsuo Bashô. E se a plenitude do haicai é o silêncio, como defende Roland Barthes, as “não-palavras” de Adriana Lisboa parecem refletir o mesmo princípio:

É verdade que o mundo mais inexistente do que existe. O mundo é menos. Ainda que esteja povoado por feitos, fatos, palavras, ruídos, imagens, construções, guarda-chuvas, uma livraria como esta em que entro e vou galgando escadas rolantes para chegar ao último andar – quantos são? Dez, contei direito? – mesmo sem entender o que dizem as capas dos livros e das revistas, estes dez andares de livros, digamos que sejam dez, podem ruir a qualquer momento debaixo dos meus pés, porque há neles muito mais espaço, muito mais silêncio. Muito mais não-palavras do que palavras.” (LISBOA, 2007, p. 64)

#### 4.3.4 Pensamento em imagens da “pintura em movimento”

“Nunca se aprende fazendo *como* alguém, mas fazendo *com* alguém, que não tem relação de semelhança com o que se aprende”<sup>276</sup> (p. 22), diz Gilles Deleuze em *Proust e os signos*. É, portanto, “com” Bashô, e se apropriando de seus poemas, que a escritora Adriana Lisboa, assim como sua personagem Celina, ou através dela, reunirá os elementos de percepção da cultura do outro e realizará, ao mesmo tempo, um trajeto da sua viagem de aprendizado autoral.

Em sua análise sobre os haicais em *A arte no horizonte do provável* (1977), Haroldo de Campos menciona o caráter aglutinante do idioma japonês, ocasionando a formação de verdadeiras “palavras-montagem”. Na literatura ocidental, segundo Campos, tal artifício encontra eco na obra de James Joyce, que sistematizou a “palavra-valise” de Lewis Carroll. “Na verdade, a ‘palavra-valise’ é quase uma contraparte verbal do ideograma, ou seja, a reprodução do efeito do ideograma através da palavra, que já não mais secciona, mas incorpora em um ‘continuum’ os vários elementos da ação ou da visão” (CAMPOS, 1977, p. 58), afirma Campos, comparando a ideia de “continuum” ao desenrolar cinematográfico do

---

<sup>276</sup> Itálicos do autor.

ideograma, e conseqüentemente do haikai, forjando, assim, a ideia de “pintura em movimento”.

A concepção acima exposta pode ser perfeitamente aplicada ao texto de Adriana Lisboa, como se sua prosa estivesse impregnada de algumas características básicas do poema japonês. Em relação ao caráter lexical do haikai, encontramos em *Rakushisha* exemplos do que poderíamos chamar de “frases-montagem”, que reproduzem esse efeito de síntese-surpresa contido no poema.

Nas linhas de Adriana, nos deparamos com “palavras tapa-nas-costas” (p. 16), “o Japão saltando como um soluço para dentro de sua vida” (p. 16), “quase-sustos” (p. 26), “encontros entalados na moldura estreita da impossibilidade” (p. 27), “e lá fora o mundo inteiro eram ondas geladas do mar” (p. 31), “poeta-bananeira” (p. 32), “na aquarela surgiu um cristal de neve” (p. 32), “um mistério-libélula batendo suas asas pequenas no infinito do ar” (p. 40)... Linhas que poderiam ter sido lidas por um cineasta: “Em nosso modo de ver, eis aí frases de montagem. Registro de tomadas. A simples combinação de dois ou três detalhes de caráter material permite uma representação perfeitamente consumada de outra natureza – psicológica”, analisa, ao comparar cinema e ideograma, o diretor soviético Sergei Eisenstein, em seu livro *Film Form* (1929), citado por Haroldo de Campos.<sup>277</sup>

Em uma visão amplificada da construção narrativa de *Rakushisha*, o primeiro elemento que imediatamente une a prosa de Adriana Lisboa ao movimento cinematográfico são os cortes narrativos e as retomadas, que imprimem um caráter cíclico ao romance. Assim, a história que tem início com Celina no Japão, em 17 de junho, retorna, já no capítulo seguinte, ao Consulado do Japão no Rio de Janeiro, onde Haruki, antes de conhecer Celina, tenta obter o visto no passaporte para realizar esta viagem. Semelhante movimento de ida e volta – movimento, enfim, do viajante – compõe a estrutura de todo o romance, cujo maior salto no tempo é o que leva os dois personagens principais – Celina e Haruki – ao século XVII, em que viveu o poeta Matsuo Bashô.

Paralelamente, as cores que explodem nas palavras de *Rakushisha* e as imagens elaboradas por Adriana Lisboa imprimem o caráter de “pintura em movimento” de que fala Haroldo de Campos. Para citar apenas um, entre muitos exemplos:

Naquela noite, tantos anos antes, a lua estava crescente. Perto das montanhas, o céu era amarelado, e logo acima esverdeado, para então entrar num azul profundo. Algumas nuvens ainda se iluminavam pelo sol, bordejadas de rosa e chumbo. Naquela noite, tantos anos antes, naquela noite de outra vida, de outro universo, de outro modo de caminhar. (LISBOA, 2007, p. 62)

<sup>277</sup> Conferir CAMPOS, 1977, p. 58-59.

É no artigo intitulado “Visualidade e concisão da poesia japonesa”, publicado em *A arte no horizonte do provável*, que Haroldo de Campos discorrerá mais precisamente sobre o elemento visual na poesia japonesa, lançando importante reflexão sobre os recursos empregados por autores ocidentais e orientais. Compara Campos, a partir do pensamento de Ernest Fenollosa:

Assim, como o poeta ocidental joga com as metáforas adormecidas no leito geológico da língua – explicitando, digamos, um “astro” que se esconde na palavra “desastre” – o poeta japonês, com eficácia talvez maior, utiliza inclusive as analogias gráficas de seu material vocabular.

[...]

No pensamento por imagens do poeta japonês o *haikai* funciona como uma espécie de objetiva portátil, apta a captar a realidade circunstante e o mundo interior, e a convertê-los em matéria visível. (CAMPOS, 1977, p. 65)

É assim, a partir da dimensão visual da poesia japonesa, que Adriana Lisboa compõe seu romance. E é assim também, através da “objetiva portátil” oferecida pelo pensamento em imagens registrado nos haicais de Bashô que a personagem Celina consegue “captar a realidade circunstante e o mundo interior”, fato que permite, em última análise, e retomando as palavras de Eisenstein, “uma representação perfeitamente consumada de outra natureza – psicológica”.

#### 4.3.5 No espelho, o reflexo impossível

A problemática acima exposta nos remete às conclusões de Gilles Deleuze e de Roland Barthes sobre, de um lado, o fator de aprendizagem incluído na obra de arte e, de outro, as questões que fundem as artes ocidental e oriental.

Avançando na ideia do que chama de “o mundo revelado da arte”, que intergra todos os outros signos e “penetra no que eles tinham ainda de opaco”, Deleuze afirma que “a arte é uma verdadeira transmutação da matéria”, já que:

O verdadeiro tema de uma obra de arte não é o assunto tratado, sujeito consciente e voluntário que se confunde com aquilo que as palavras designam, mas os temas inconscientes, os arquétipos involuntários, dos quais as palavras, como as cores e os sons, tiram o seu sentido e a sua vida. (DELEUZE, 1987, p. 47).

Assim sendo, as reminiscências que parecem constitutivas da obra de arte possuem, na verdade, outra perspectiva, “na medida em que são elementos condutores, elementos que conduzem o leitor à compreensão da obra e o artista à concepção de sua tarefa e da unidade dessa tarefa” (p. 55). Encontramos, então, na formulação deleuziana uma justificativa possível

para a proposição inicial da apropriação dos poemas de Bashô enquanto elementos de percepção da cultura do outro e enquanto fator de autoconhecimento autoral.

Perceber a cultura do outro através da arte, entretanto, exige cuidados para que a reflexividade de sentido e signo não seja impregnada de um caráter exótico etnocêntrico. É assim que, contrapondo o haikai à literatura ocidental, Roland Barthes, em *O império dos signos*, exemplifica que na poesia japonesa desaparecem “as duas funções fundamentais de nossa escrita clássica (milênar): de um lado, a descrição [...], e, do outro lado, a definição [...]” (BARTHES, 2007, p. 111).

Em sua forma “breve e vazia”, diz Barthes, “o haikai nunca descreve: sua arte é contradescritiva”. A isenção de sentido do haikai faz com que ele não seja, a nossos olhos, “nem excêntrico nem familiar”, instalando o que pode ser denominada de “a visão sem comentário”. É nesse sentido que o trabalho de leitura do haikai “consiste em suspender a linguagem, não em provocá-la” (p. 95), levando a um comedimento da linguagem que é “impróprio” ao ocidental:

No haikai, a limitação da linguagem é objeto de um cuidado para nós inconcebível, pois não se trata de ser conciso (isto é, de encurtar o significante sem diminuir a densidade do significado), mas ao contrário de agir sobre a própria raiz do sentido, para fazer com que esse sentido não se difunda, não se interiorize, não se torne implícito, não se solte, não divague no infinito das metáforas, nas esferas do símbolo. A brevidade do haikai não é formal; o haikai não é um pensamento rico reduzido a uma forma breve, mas um acontecimento breve que acha, de golpe, sua forma justa. (p. 99)

Se Deleuze escolhe o tempo para costurar a sua teoria, Barthes escolhe o espaço. Espaço e tempo, que são os elementos essenciais de qualquer viagem e que são igualmente, como vimos nos capítulos I e II, elementos essenciais para repensar a questão do exotismo. Na já mencionada conferência “*Outros Espaços*”<sup>278</sup>, Michel Foucault anuncia esse “entrecruzamento fatal do tempo com o espaço”: “A época atual seria talvez de preferência a época do espaço. Estamos na época do simultâneo, estamos na época da justaposição, do próximo e do longínquo, do lado a lado e do disperso”. Na mesma conferência, como também já citado, o filósofo francês forja o conceito de heterotopia (*hetero*: outro / *topos*: lugar), definido como uma localização física da utopia.

Mesmo sem aprofundar a questão da heterotopia foucaultiana, o que desviaria nosso propósito inicial, tal conceito é importante para nos conduzir à representação do espelho enquanto confluência das culturas ocidental e oriental, metáfora que será retomada por

---

<sup>278</sup> “Outros Espaços”: conferência proferida por Michel Foucault no *Cercle d'Études Architecturales*, em 14 de março de 1967. Foucault só autorizou a publicação do texto em questão em 1984.

Barthes. Entre as várias heterotopias citadas por Michel Foucault uma merece atenção especial por sua indecidibilidade: o espelho, que seria, então, a “experiência mista, mediana” entre a utopia (modelo ideal) e a heterotopia (modelo real). É preciso repetir a concepção de Foucault, citada no subtítulo “Idas e vindas da viagem-escritura”:

No espelho, eu me vejo lá onde não estou, em um espaço irreal que se abre virtualmente atrás da superfície, eu estou lá longe, lá onde não estou, uma espécie de sombra que me dá a mim mesmo minha própria visibilidade, que me permite me olhar lá onde estou ausente: utopia do espelho. [...] é a partir do espelho que me descubro ausente no lugar em que estou porque eu me vejo lá longe.<sup>279</sup> (FOUCAULT, 2006, p. 415)

No final do item intitulado “Diários e artesanato textual”, falamos do “diário-espelho” e afirmamos que, por seu caráter presenteísta, que aproxima fato e escritura, o diário possibilita a construção de si a partir da própria narração. Foi através das palavras de Foucault que definimos o (re)nascimento de Celina através de sua escritura especular. Tal imagem, entretanto, à guisa de conclusão, é retomada para justamente contemplar o espaço de confluência entre culturas distintas que não se podem refletir senão na “experiência mista, mediana” entre a utopia (modelo ideal) e a heterotopia (modelo real).

É a imagem que será usada por Barthes, em seu *O Império dos Signos* (2007), para falar de diferenças que não podem transmutar-se em semelhanças, para falar de elementos que, a exemplo das reminiscências deleuzianas, são os análogos da própria arte, por serem vias, caminhos, e não pontos de chegada:

No Ocidente, o espelho é um objeto essencialmente narcíseo: o homem só pensa no espelho para se olhar; mas, no Oriente, ao que parece, o espelho é vazio; ele é símbolo do próprio vazio dos símbolos (“*O espírito do homem perfeito*”, diz um mestre do Tao, “*é como um espelho. Não capta nada, mas não rejeita nada. Recebe, mas não conserva*”): o espelho só capta outros espelhos, e essa reflexão infinita é o próprio vazio (que, como se sabe, é a forma). Assim, o haicai nos lembra aquilo que nunca nos aconteceu; nele, *reconhecemos* uma repetição sem origem, um acontecimento sem causa, uma memória sem pessoa, uma fala sem amarras.<sup>280</sup> (BARTHES, 2007, p. 103-106)

<sup>279</sup> FOUCAULT, Michel. “Outros Espaços”. In: *Ditos e Escritos III: Estética: Literatura e Pintura, Música e Cinema*. Tradução de Manoel Barros da Motta. São Paulo: Forense, 2006.

<sup>280</sup> Itálicos do autor.

#### 4.4 Desterritorialização e autorreflexividade

Ao analisar a questão da literatura enquanto espelho e representação de fenômenos culturais, é preciso chamar a atenção para o atual movimento de desterritorialização existente em várias produções literárias, entre as quais as brasileiras. A tendência é abordada pela pesquisadora e professora de Literaturas Francófonas e Literatura Comparada da Universidade Federal Fluminense (UFF) Eurídice Figueiredo no livro *Representações de etnicidade: perspectivas interamericanas de literatura e cultura* (2010).

No artigo intitulado “Desterritorialização na narrativa brasileira do século XXI”, Figueiredo traça, didaticamente, o percurso histórico-ideológico da nossa literatura, percurso firmado no “desejo de fundar a brasilidade” e na “necessidade de afirmação do nacionalismo/regionalismo” (FIGUEIREDO, 2010, p. 251). Esta necessidade encontraria oposição, ao longo do século XIX, na disposição literária ao cosmopolitismo/universalismo. Ao opor tais tendências, a professora opõe, conseqüentemente, literatura periférica e literatura europeia. Ou seja, literatura do colonizado e do colonizador.

Prosseguindo sua análise, Figueiredo afirma que a dicotomia nacionalismo/regionalismo *versus* cosmopolitismo/universalismo continuou ao longo do século XX, sem, no entanto, estar revestida de um “mero provincianismo já que, pelo menos desde o modernismo, o Brasil se colocou no mesmo compasso das vanguardas europeias e hispano-americanas” (p. 252). Em ritmo contínuo, a oposição que marca a origem da nossa literatura é essencialmente alterada no século vigente, momento em que “as possibilidades de interação crescem em escala geométrica”:

Neste início de século XXI, porém, os conflitos entre o universalismo e o regionalismo parecem estar chegando, senão ao fim, pelo menos a uma nova equação, já que os livros mais ancorados no local parecem tão modernos quanto aqueles que se desterritorializam, voltando-se para o mundo. (p. 252)

Entre os vários exemplos de escritores contemporâneos que publicaram romances com uma temática desterritorializada, Eurídice de Figueiredo cita Bernardo Carvalho (*Mongólia, O sol se põe em São Paulo, O filho da mãe*), Chico Buarque (*Budapeste*), João Gilberto Noll (*Berkeley em Bellagio, Lorde*) e Silviano Santiago (*Histórias mal contadas*). A professora destaca, ainda, que “muitos destes escritores usufruíram de alguma bolsa de estudo, contrato com universidade estrangeira ou editora nacional para financiar tais viagens” (p. 253).

Apesar de não ter sido mencionada por Figueiredo, a escritora Adriana Lisboa se enquadra perfeitamente no panorama acima exposto. O romance *Rakushisha*, que narra uma

viagem ao exterior, foi escrito com o auxílio de uma bolsa Fellowship da Fundação Japão. “Desterritorializada”, a própria Adriana Lisboa, que nasceu no Rio de Janeiro, já morou na França e atualmente vive nos Estados Unidos.<sup>281</sup> A escritora fez parte, ainda, do projeto Amores Expressos, em que autores nacionais viajaram a capitais estrangeiras a fim de escrever histórias de amor ambientadas em tais países.<sup>282</sup> Adriana foi a Paris, manteve um blog sobre a experiência<sup>283</sup>, mas ainda não publicou o livro relacionado ao projeto.

Ao discorrer sobre a construção narrativa dos “romances desterritorializados”, a professora Eurídice Figueiredo aborda traços facilmente identificáveis tanto em *Ni d’Ève ni d’Adam* quanto em *Rakushisha*. Assim, se no romance de Amélie Nothomb encontramos matéria para o “questionamento do gênero da autobiografia, quebrando a aura do artista, embaralhando as categorias do autêntico e inautêntico” (FIGUEIREDO, 2010, p. 257-258), como vimos no capítulo III, no romance de Lisboa podemos falar, por exemplo, de um texto elaborado de “maneira fragmentária”, com “estilhaços de sentido”.

Apesar de certas predominâncias estilísticas, como as apontadas acima, Figueiredo sublinha um traço em comum entre os romances ambientados em pátrias estrangeiras: “a autorreflexividade e sobretudo o caráter transgressivo no tratamento de categorias canônicas como a autoria, o gênero autobiográfico, com desdobramentos sobre as questões de falso e verdadeiro, ficção e realidade” (p. 255). Para tanto, entre os recursos empregados pelos autores, estão as “simetrias ficcionais” em que, por exemplo, a “voz narrativa” é compartilhada com diários. Figueiredo está falando de *Mongólia*, de Bernardo Carvalho, mas poderia estar analisando *Rakushisha*, de Adriana Lisboa. Tal semelhança entre os dois romances, no que diz respeito à superposição de diários, já foi indicada por nós. Não é, entretanto, o único ponto de contato entre os livros. Diz Eurídice de Figueiredo:

Quer se trate de cidades já fartamente textualizadas, como Londres, Paris, Roma, quer se trate de locais mais distantes do público, como Budapeste e sobretudo a Mongólia, a desterritorialização do escritor viajante provoca um estranhamento, que se manifesta seja no uso de uma linguagem contaminada por outras línguas, seja nas explicações quase etnográficas que o narrador é obrigado a fazer para preencher os vazios representados pela total falta de informação concernente ao país em questão (é o caso de *Mongólia*). (p. 261-262)

<sup>281</sup> Conferir o site oficial da escritora: <http://www.adrianalisboa.com.br>. Acesso em 17 de novembro de 2010.

<sup>282</sup> Os livros seriam publicados pela editora Companhia das Letras. Até o momento, já foram lançados pela coleção: *Cordilheira*, de Daniel Galera, *Do fundo do poço se vê a lua*, de Joca Reiners Terron, *Estive em Lisboa e lembrei de você*, de Luiz Ruffato, *O filho da mãe*, de Bernardo Carvalho e *O único final feliz para uma história de amor é um acidente*, de J.P. Cuenca. Conferir o blog da Companhia das Letras: <http://www.blogdacompanhia.com.br>. Acesso em 17 de novembro de 2010. O livro *Hoje Está um Dia Morto*, de André de Leones, recusado pela Companhia das Letras, foi publicado pela editora Record. Conferir <http://blogdoandredeleones.blogspot.com>. Acesso em 17 de novembro de 2010.

<sup>283</sup> As atualizações no blog <http://blogdaadrianalisboa.blogspot.com> foram encerradas em 12 de julho de 2007. A página, entretanto, ainda pode ser acessada. Acesso em 17 de novembro de 2010.

A interrupção da narrativa para a inserção dessas “explicações quase etnográficas”, como menciona Figueiredo, é também empregada por Lisboa em *Rakushisha*. No caso deste romance, porém, acreditamos que tais explicações estão mais próximas da qualificação “enciclopédicas” do que “etnográficas”. No texto de Adriana Lisboa, a premissa de Eurídice de Figueiredo não é válida, já que em termos de “vazios representados pela total falta de informação concernente ao país em questão”, o Japão não pode ser comparado à Mongólia.

Por diversas vezes, a prosa-poética de Lisboa é cortada por comentários e descrições absolutamente divergentes da concepção do haicai, se considerarmos o pensamento de Roland Barthes. Como já dissemos anteriormente, para o crítico literário francês, o haicai “torna impossível o exercício mais corrente em nossa fala, que é o comentário” (BARTHES, 2007, p. 109-110), sendo, assim, uma expressão poética em que desaparecem a descrição e a definição. Dessa forma, interpretando que o romance de Adriana Lisboa é construído estilisticamente com espelhamento nos haicais de Bashô, o “estranhamento” do leitor ao se deparar com tais interrupções pode também advir de tal contradição. Como se o viajante desejoso de descobertas fosse obrigado a escutar a voz de um guia bem treinado:

Com a tradução nas mãos, ele foi procurar qualquer coisa sobre Bashô num livro. Achou aquilo que Yukiko já tinha contado, e mais. Agora ela já não estava ao seu lado para conversas possivelmente longas que começariam na sala, com uma música qualquer, uma bebida qualquer e uma comida quase intocada, e terminariam em algum espaço alternativo do mundo dos dois, o intervalo entre uma inspiração e uma expiração, onde caberia toda uma existência, e onde nenhuma daquelas coisas seria necessária, e nem as roupas, e nem os poetas, e nem as palavras.

Haruki leu sobre aquele termo – haicai. Uma forma poética. Das mais breves, dezessete sílabas organizadas em três versos, no padrão cinco-sete-cinco. Leu que Bashô, um dos grandes mestres dessa forma, um dos grandes mestres em meio a séculos de poesia no Japão, nasceu na província de Iga, perto de Ueno, em 1644, e morreu em Osaka, no outono de 1694. Mas não só isso, Bashô era um mestre da prosa também, deixou vários diários de viagem e ensaios críticos. (LISBOA, 2007, p. 59)

Na memória, a voz do pai dela disse: só conseguimos ver a teia de aranha por causa do reflexo da luz do sol. O diâmetro do fio é pequeno demais para o olho humano. Hito no me ni chiisa sugimasu. Pequeno demais para o olho humano. Em Tóquio, Haruki caminhava por Fukagawa, onde séculos antes ficava a cabana da bananeira, a Bashô-an.

A pequena cabana erguida à margem do rio Sumida. A cidade se chamava Edo, séculos antes. Muito mais tarde mudaria de nome, como os poetas também mudavam, e passaria a ser conhecida como Tóquio. Em Edo vivia o xogum, chefe militar, e dali controlava o Japão, mesmo que Sua Majestade Imperial reinasse em Kyoto, a capital. Entre uma cidade e outra, a estrada de Tokaido levava e trazia comerciantes, companhias de samurais e peregrinos. (p. 79-80)

O exemplo acima, que retoma a discussão sobre a “exótica” busca (ocidental) de senso no haicai, pode ilustrar, ainda que sob um parâmetro de artifício literário, uma dificuldade anunciada por Eurídice de Figueiredo. Segundo ela, “situar romances em outros países constitui atualmente um fenômeno bastante comum na literatura mundial”. Apesar da

tendência planetária, no entanto, “continua a ser difícil representar a alteridade, respeitar as opacidades do Outro sem cair nas armadilhas da clichêização das diferenças culturais” (FIGUEIREDO, 2010, p. 254). Afinal, como explicita a própria pesquisadora, é preciso negociar a defasagem de “atravessar fronteiras por um olhar excêntrico e descentrado”: “como cada um fala a partir de seu lugar de enunciação, seu olhar crítico é determinado pela visão de mundo de sua cultura” (p. 154).

A problemática é cíclica e poderíamos retornar aqui ao pensamento de Victor Segalen, lido em paralelo ao do antropólogo Alban Bensa, tal como fizemos no capítulo II. Ao concluir sua argumentação, Eurídice de Figueiredo também une, em um só parágrafo, muitas das reflexões abordadas não apenas ao longo deste capítulo, mas ao longo de toda a dissertação. Dessa forma, reproduzimos suas palavras, na expectativa de que nós também, entre linhas teóricas e ficcionais, tenhamos iniciado a montar um quebra-cabeça. Imagem, aliás, que, também já citada por nós no capítulo III, é a utilizada pelo sociólogo Zygmunt Bauman em seu livro *Identidade*, para comparar a composição da identidade do “indivíduo livremente flutuante”, nessa era em que “‘estar fixo’ – ser ‘identificado’ de modo inflexível e sem alternativa – é cada vez mais malvisto” (BAUMAN, 2005, p. 35).

A imobilidade em xeque, concluímos, então, com a professora Eurídice:

A Babel da contemporaneidade desestabiliza os antigos valores nacionais, permitindo negociações identitárias plurais e em constante mutação. Mas este multiculturalismo pós-moderno também é o espaço do sujeito cindido, no ritual agônico de conflitos psíquicos engendrados pelas sucessivas perdas. O sujeito encontra-se atormentado pelas aporias do mundo em convulsão, pelo descentramento advindo dos deslocamentos e dos confrontos entre sonhos e aspirações e as duras imposições da realidade. O escritor brasileiro já não tem a pretensão de representar o nacional, pode-se perder nos territórios estrangeiros para dar conta de um novo mundo que se afigura a todos os que estão inseridos nesta globalização sem limites. O narrador pós-moderno autorreflexivo dá conta desta crise do sujeito, no jogo entre falso e verdadeiro, entre os diferentes níveis da metaficção, colocando em xeque categorias que pareciam estáveis, em novos paradoxos que exprimem um estar no mundo desestabilizado. Autobiografia e/ou autoficção, ficção e/ou metaficção, autor apócrifo e/ou pretense autor, narrativas que se constroem de maneira fragmentária, com estilhaços de sentidos, que o leitor deve pacientemente montar. (FIGUEIREDO, 2010, p. 262)

## CONCLUSÃO

O exotismo, quando livre de todos os clichês e estereótipos, pode ser qualificado como um discurso sobre a alteridade. E, assim comprometido, torna-se veículo de observação do “eu” enquanto “outro”, de questionamento identitário e de pertencimento ideológico-cultural. Essa constatação foi ponto de partida para algumas das interrogações que geraram a pesquisa ora apresentada: se o confronto com o outro se revela a partir do olhar de quem o descreve, até onde essa descrição pode ficar desprovida de um posicionamento, como demanda a tradicional configuração do exótico? Indo um pouco além: e como fica essa descrição (exótica) quando elaborada por um sujeito supramoderno, cindido e ambíguo? E mais: se a distância gera a sensação do exótico, qual o formato dessa mesma sensação quando distâncias diminuem e quando o exotismo é isolado de sua forma siamesa, a aventura? Enfim: qual o lugar do exotismo quando “eu” e “outro” se deslocam, trocam de lado, se afastam de um mundo (quase) maniqueísta dividido entre colonizadores e colonizados?

Para responder a tais perguntas – e algumas outras que se impuseram posteriormente -, era preciso arrumar as malas e viajar. Viajar na articulação de teorias aparentemente discordantes – como as de Victor Segalen e de Alban Bensa – para encontrar seus pontos de contato. Articular viagens teóricas construídas em terrenos minados, como as de Leonor Arfuch sobre a autobiografia e as de Vincent Colonna sobre a autoficção, dois conceitos que, a exemplo do próprio exotismo, precisam ser constantemente revistos, reexplicados, libertados de possíveis falhas interpretativas. Essa aventura teórica foi, em si mesma, um belo e surpreendente exercício de comparativismo, cujo resultado poderia encerrar-se na própria experiência. Entretanto, como qualquer boa aventura teórica, nos levou a ultrapassar limites preestabelecidos e, assim sendo, a gerar novos questionamentos.

Inicialmente, chegamos a duas orientações paralelas que possibilitaram – ou mais que isso, exigiram – a inclusão de antropólogos e etnólogos no corpus teórico da dissertação. É certo que, como afirma Jean-Marc Moura, só há a constituição do outro, e conseqüentemente de si mesmo, através de atos de discurso. Se tal orientação nos conduz à elaboração do real / imaginário cujo meio de expressão privilegiado é a literatura, também é um jogo dialético que nos possibilita a construção de imagens que são objetos de estudo da filosofia e da antropologia – interpenetração que revela uma abordagem interdisciplinar em consonância à complexidade do tema. Interdisciplinaridade que, ainda, se deixa contaminar pelas próprias estruturas narrativas das obras selecionadas: a (quase filosófica) sátira do “eu” e do “outro”

presente em *Ni d'Ève ni d'Adam* e a apropriação (quase etnológica) de outras artes narrativas em *Rakushisha*.

Assim como sugerido pelo adjetivo “exótico”, muitas de nossas conclusões são polissêmicas, deixando rastros para “novos”, “outros”, “diferentes” estudos. Conclusões que estão pulverizadas nos quatro capítulos da dissertação e que conduzem, em conjunto, a outras constatações. A primeira delas é que toda a pluralidade, fluidez e hibridização do sujeito contemporâneo – elemento gerador de tantas releituras conceituais – está personificada na imagem do país que *a priori* representaria o outro exótico aos olhos do “eu” ocidental: o Japão. Se, em *Ni d'Ève ni d'Adam*, o Japão construído por Amélie Nothomb é rito de passagem na transição de mitos pessoais, o Japão que povoa as páginas escritas por Adriana Lisboa é igualmente elemento de transformação, seja dos protagonistas da ficção, seja da própria autora do romance. Lemos Roland Barthes falar de si mesmo, em relação ao “seu” Japão, o que poderia ser transposto a Amélie Nothomb ou a Adriana Lisboa: “O autor jamais, em nenhum sentido, fotografou o Japão. Seria antes o contrário: o Japão o iluminou com seus múltiplos clarões; ou ainda melhor: o Japão o colocou em situação de escritura”.<sup>284</sup>

Em seguida, podemos concluir que, no ponto de fusão entre as esferas do público e do privado – um dos elementos-chave para a compreensão da escrita de si – escrita de si que é, se considerarmos o pensamento de Mikhail Bakhtin, a primeira escritura do outro -, está o reflexo de certa produção literária contemporânea que tematiza (e é tema, ao mesmo tempo) um hiperindividualismo que pode ser considerado autossimulação. No esteio de tal tendência, vemos ganhar força projetos narrativos que embaralham ficção e realidade, em um jogo que, como diz Vincent Colonna, é complicado pela identidade real do escritor que escolhe fabular-se. Como o próprio ato da leitura, que a cada dia transgride a presença física do livro, a identidade autoral também transgride as páginas de uma obra, ao incorporar em sua construção - muitas vezes pública – estratégias extralinguísticas de autorrepresentação.

Enfim, no paradoxo do vigente sincretismo cultural, que para os “puristas”, como Victor Segalen, aniquilaria a diversidade e, conseqüentemente, a alteridade, vemos surgir o fenômeno da desterritorialização – igualmente tema e experiência autoral. Lida como tendência literária, narrativas e autores desterritorializados – a exemplo das duas escritoras por nós enfocadas – podem ser tidos como elementos fundadores de novos deslocamentos que, a fronteiriços, poderão gerar novas identidades e pontos de vista. A verificar.

---

<sup>284</sup> BARTHES, Roland. *O Império dos signos*. Tradução de Leyla Perrone-Moisés. São Paulo: Martins Fontes, 2007, p. 10.

Por fim, resta destacar, no movimento dessa viagem conduzida pelas macronoções de alteridade e identidade, o papel do texto literário em suas conexões com o mundo real e com a vida contemporânea. No ensaio *A literatura em perigo* (2009), Tzvetan Todorov tece um apelo – quase dramático, por vezes, se a crítica nos é permitida – pelo risco de a literatura não mais participar da formação cultural do cidadão. O que o ensaísta franco-búlgaro ataca é a perda da capacidade do texto literário, em 25 séculos de história, de “falar do e para o mundo real contemporâneo” (p. 10).

Objetivando delimitar a importância das abordagens estruturalista e formalista das décadas precedentes, pelas quais se guiou, Todorov admite que elas devem ser compreendidas como andaimes destinados ao desaparecimento após a construção do prédio. Assim, o teórico critica a abordagem interna estrita do texto literário, se afastada da concepção de que “as obras existem sempre dentro e em diálogo com um contexto”: “Mais densa e mais eloquente que a vida cotidiana, mas não radicalmente diferente, a literatura amplia o nosso universo, incita-nos a imaginar outras maneiras de concebê-lo e organizá-lo” (p. 23).

Ao expressar semelhante caráter da obra literária, Tzvetan Todorov alinha seu texto ao pensamento dos teóricos que nos acompanharam na elaboração das linhas desta dissertação. É assim que Jean-Marc Moura, por exemplo, constrói uma reflexão sobre a projeção, na literatura europeia, do olhar sobre outras culturas. É assim, igualmente, que Leonor Arfuch reflete sobre a subjetividade contemporânea em sua relação com os gêneros biográficos. Da mesma forma, Vincent Colonna atravessa a literatura mundial para expressar, pelo viés da fabulação de si, uma tendência que intitula de mitomania literária. Em eco teórico, Eurídice Figueiredo aborda as desterritorializações existentes na literatura brasileira na tentativa de “captar como o fenômeno da globalização nos afeta”. Em função disso, é no intuito de dar conta de uma das questões do “mundo real contemporâneo” que relacionamos os conceitos destes pesquisadores.

O esboço acima elaborado nos leva a concluir que a pertinência da dissertação ora proposta, em um panorama totalizante, reside justamente na alavancagem de questões que espelham a mistura – e conseqüentemente, inexistência física – de fronteiras, em um espaço sem contornos, em que vive um sujeito cuja identidade é construída e desconstruída em velocidade vertiginosa. Para tanto, os temas do exotismo, da alteridade, da escritura de si, da apropriação e da desterritorialização são, para utilizar a imagem proposta por Todorov, sólidos andaimes dessa construção que, no fim, revela a fachada de uma obra de arte.

A obra literária. Essa é a dimensão visual do que podemos, ainda, em reapropriação, comparar ao haicai, poema que “funciona como uma espécie de objetiva portátil, apta a captar

a realidade circunstante e o mundo interior, e a convertê-los em matéria visível”. Matéria visível que, por sua vez, será desdobrada em novas matérias visíveis, revelando insuspeitas profundidades. Porque é esse o grande desafio [prazer] do comparativismo: aproximar realidades distantes, para que salte a fagulha, para que se crie a imagem<sup>285</sup>. Imagem que, por sua vez, simbolizará a transgressão da própria comparação, que, através da teoria, deixa de ser figura de estilo para transformar-se, enfim, em figura de pensamento.

o velho tanque

rã salt

tomba

rumor de água

(furu ike ya / kawasu tobikomu / mizu no oto)<sup>286</sup>

---

<sup>285</sup> Estamos nos referindo aos conceitos de Donald Keene e de Pierre Reverdy sobre o haicai e a imagem poética, respectivamente. Cf. capítulo IV, p. 114.

<sup>286</sup> Tradução de Haroldo de Campos. Ref.: *A arte no horizonte do provável* (1977), p. 62.

## REFERÊNCIAS

- ANDERSON, Benedict. *Comunidades imaginadas: reflexões sobre a origem e difusão do nacionalismo*. São Paulo: Companhia das Letras, 2008.
- ARFUCH, Leonor. *O espaço biográfico: dilemas da subjetividade contemporânea*. Tradução de Paloma Vidal. Rio de Janeiro: EdUERJ, 2010.
- AUGÉ, Marc. *Não-lugares: introdução a uma antropologia da supermodernidade*. Tradução de Maria Lúcia Pereira. 7.ed. São Paulo: Papirus, 1994.
- BAKHTIN, Mikhail. *Estética de la creación verbal*. México: Siglo XXI, 1982.  
\_\_\_\_\_. *Esthétique et théorie du roman*. Paris, Gallimard, 1978.
- BARTHES, Roland. L'étrangère. *Œuvres complètes*, Paris: Seuil, 1994. t. II, p. 860-862.  
\_\_\_\_\_. *O Império dos Signos*. Tradução de Leyla Perrone-Moisés. São Paulo: Martins Fontes, 2007.
- BAUDRILLARD, Jean. *La Transparence du mal*. Paris : Galilée, 1990. In : MOURA, La *Littérature des lointains. Histoire de l'exotisme européen au XXe siècle*. Paris: Honoré Champion, 1998. p.145
- BAUMAN, Zygmunt. *Identidade*. Entrevista a Benedetto Vecchi. Tradução de Carlos Alberto Medeiros. Rio de Janeiro: Zahar, 2005.
- BAZIN, Jean. L'anthropologie em question: altérité ou différence. In : MICHAUD, Y. (dir.). *L'histoire, la sociologie et l'anthropologie, Université de tous les savoirs 2*. Paris : Odile Jacob, 2002. p. 91.
- BENSA, Alban. *La fin de l'exotisme*. Essais d'anthropologie critique. Toulouse : Anacharsis, 2006.
- BERNABÉ, Jean; CHAMOISEAU, Patrick; CONFIAANT, Raphaël. *Éloge de la créolité*. Paris : Éditions Gallimard, 1990.
- BOURDIEU, Pierre. *Regras da Arte : Gênese e estrutura do campo literário*. Tradução de Maria Lúcia Machado. São Paulo: Companhia das Letras, 1996.
- CAMPOS, Haroldo de. *A Arte no horizonte do provável*. São Paulo: Perspectiva, 1997. (Coleção Debates, n. 16).
- CARRIZO, Silvina. "Mestiçagem". In: FIGUEIREDO, Eurídice (Org.). *Conceitos de literatura e cultura*. Juiz de Fora: UFJF, 2005. p. 281.
- CARVALHO, Bernardo. *Mongólia*. São Paulo: Companhia das Letras, 2003.

CASANOVA, Pascale. *A República Mundial das Letras*. Tradução de Marina Appenzeller. São Paulo: Estação Liberdade, 2002.

CHEVREL, Yves. *La Littérature comparée*. Paris: PUF, 1989. (Coleção “Que sais-je”, n. 499)

CONDE, Miguel. “Três invenções do Japão”. *Jornal O Globo*. Rio de Janeiro, 21 de agosto de 2007. Disponível em: <<http://www.adrianalisboa.com.br/resenha/tresinvencoesdojapao.Htm>>. Acesso em: 3 de junho de 2010.

COLONNA, Vincent. *Autofiction et autres mythomanies littéraires*. Paris: Tristram, 2004.

DE CERTEAU, Michel. *A Invenção do Cotidiano*. 1. Artes de fazer. Tradução de Ephraim Ferreira Alves. 5. ed. Petrópolis: Editora Vozes, 2000.

DELEUZE, *Proust e os signos*. Tradução de Antonio Piquet e Roberto Machado. Rio de Janeiro: Forense, 1987.

FIGUEIREDO, Eurídice. Dany Laferrière: autobiografia, ficção ou autoficção?. *Revista Interfaces Brasil/Canadá*, n. 7, 2007. Disponível em: <<http://www.revistabecan.com.br/arquivos/1173617264.pdf>>. Acesso em: 30 de junho de 2009.

\_\_\_\_\_. *Representações de etnicidade: perspectivas interamericanas de literatura e cultura*. Rio de Janeiro: 7Letras, 2010.

FIGUEIREDO, Eurídice; NORONHA, Jovita. Identidade Nacional e Identidade Cultural. In: FIGUEIREDO, Eurídice (Org.). *Conceitos de literatura e cultura*. Juiz de Fora: UFJF, 2005. p. 193.

FOUCAULT, Michel. Outros Espaços. In: *Ditos e Escritos III: Estética: Literatura e Pintura, Música e Cinema*. Trad. de Manoel Barros da Motta. São Paulo: Forense, 2006.

GLISSANT, Édouard. *Discours antillais*. Paris: Seuil, 1981.

GORCEIX, Paul. *Littérature francophone de Belgique et Suisse*. Paris: Ellipses, 2000.

GRIVEL, Charles. Voyage au bout. In: BUISINE, Alain ; DODILLE Norbert (Orgs.). *L'Exotisme, actes du colloque de Saint Denis de la Réunion*. Paris : Didier Erudition; Cahiers CRLH-CIRAOI, 1988. p. 141.

HALL, Stuart. *A identidade cultural na pós-modernidade*. Tradução de Tomaz Tadeu da Silva e Guaracira Lopes Louro, 11. edição. Rio de Janeiro : DP&A, 2006.

HARVEY, David. *The Condition of Post-Modernity*. Orford : Oxford University Press, 1989, p. 240. In: HALL, Stuart. *A identidade cultural na pós-modernidade*. Tradução de Tomaz Tadeu da Silva e Guaracira Lopes Louro, 11. edição. Rio de Janeiro : DP&A, 2006.

JOUBERT, Jean-Louis. Poétique de l'exotisme: Saint-John Perse, Victor Segalen et Édouard Glissant. In: BUISINE, Alain ; DODILLE Norbert (Orgs.). *L'Exotisme, actes du colloque de*

*Saint Denis de la Réunion*. Paris : Didier Erudition; Cahiers CRLH-CIRAOI, 1988. p. 281-291.

KLINGER, Diana. *Escritas de si, escritas do outro: o retorno do autor e a virada etnográfica*. Rio de Janeiro: 7Letras, 2007.

KRISTEVA, Julia. *De l'écriture comme étrangeté et comme jouissance*. Disponível em: <[www.kristeva.fr/kristeva\\_de\\_l\\_écriture.pdf](http://www.kristeva.fr/kristeva_de_l_écriture.pdf)>. Acesso em: 14 de outubro de 2010.

\_\_\_\_\_. *Étrangers à nous-mêmes*. Paris: Fayard, 1988.

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

LÉVI-STRAUSS, Claude. *Tristes Trópicos*. Tradução: Rosa Freire d'Aguiar. São Paulo: Companhia das Letras, 2009.

LISBOA, Adriana. *Rakushisha*. Rio de Janeiro: Editora Rocco, 2007.

MAINGUENEAU, Dominique. *Cenas da enunciação*. Organização de Sírio Passenti e Maria Cecília Pérez de Souza-e-Silva. São Paulo: Parábola Editorial, 2008.

\_\_\_\_\_. *O contexto da obra literária: enunciação, escritor, sociedade*. Tradução de Marina Appenzeller. São Paulo : Martins Fontes, 1995.

MATHÉ, Roger. *L'Exotisme: d'Homère à Le Clézio*. Paris: Bordas, 1972.

MIRANDA, Wander Melo. *Corpos escritos*. São Paulo: Edusp; Belo Horizonte: Ed. UFMG, 1992.

MOURA, Jean-Marc. *La Littérature des lointains. Histoire de l'exotisme européen au XXe siècle*. Paris: Honoré Champion, 1998.

\_\_\_\_\_. *Lire l'exotisme*. Paris: Dunod, 1992.

NOTHOMB, Amélie. *Biographie de la faim*. Paris: Éditions Albin Michel, 2004. (Collection Le Livre de Poche).

\_\_\_\_\_. *Hygiène de l'assassin*. Paris: Éditions Albin Michel, 1992.

\_\_\_\_\_. *Journal d'Hirondelle*. Paris: Éditions Albin Michel, 2006.

\_\_\_\_\_. *Le Voyage d'hiver*. Paris: Éditions Albin Michel, 2009.

\_\_\_\_\_. *Métaphysique des tubes*. Paris: Éditions Albin Michel, 2000. (Collection Le Livre de Poche)

\_\_\_\_\_. *Ni d'Ève ni d'Adam*. Paris: Éditions Albin Michel, 2007.

\_\_\_\_\_. *Robert des noms propres*. Paris: Éditions Albin Michel, 2002.

\_\_\_\_\_. *Stupeur et tremblements*. Paris: Éditions Albin Michel, 1999.(Collection Le Livre de Poche)

\_\_\_\_\_. *Une forme de vie*. Paris: Éditions Albin Michel, 2010.

PEIXOTO, Elane; GOLOBOVANTE, Maria da Conceição: Comunicação e espaço urbano: entrevista com o antropólogo francês Marc Augé. *Revista da Associação Nacional dos Programas de Pós-Graduação em Comunicação, E-compós*, Brasília, v.11, n.1, jan./abr. 2008. Disponível em: <<http://www.e-compos.org.br>>. Acesso em: 8 de jun. de 2010.

PELLETIER, Philippe. Le Japon est-il fini ?. Disponível em : <[http://fig-st-die.education.fr/actes/actes\\_2008/pelletier/resume1.html](http://fig-st-die.education.fr/actes/actes_2008/pelletier/resume1.html)>. Acesso em: 19 de maio de 2010.

ROBINS, Kevin. “Tradition and translation: national culture in its global context”. In CORNER, J. e HARVEY, S. (Org.). *Enterprise and Heritage: Crosscurrents of National Culture*. Londres: Routledge, 1991. p. 25.

RUSHDIE, Salman. Imaginary Homelands. Londres: Granta Books, 1991. p. 394. In: HALL, Stuart. *A identidade cultural na pós-modernidade*. Tradução de Tomaz Tadeu da Silva e Guaracira Lopes Louro, 11. edição. Rio de Janeiro : DP&A, 2006.

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

SEGALEN, Victor. *Essai sur l'exotisme*. Paris: LGF, Le Livre de Poche, 1986.

\_\_\_\_\_. *Briques et tuiles*. Montpellier : Fata Morgana, 1975. In TODOROV, Tzvetan. *Nous et les autres*. Paris: Seuil, 1989. p. 74-75

STEINER, George. *Extraterritorial: a literatura e a revolução da linguagem*. Tradução de Júlio Castañon Guimarães. São Paulo: Companhia das Letras, 1990.

SUAREZ, Rosana. Nota sobre o conceito de *Bildung* (formação cultural). *Revista Kriterion*, Belo Horizonte, v.46, n.112, dez. 2005. Disponível em:< [http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci\\_arttext&pid=S0100-512X2005000200005#nt15](http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0100-512X2005000200005#nt15)>. Acesso em: 3 de junho de 2010.

TODOROV, Tzvetan. *A literatura em perigo*. Tradução de Caio Meira. Rio de Janeiro: DIFEL, 2009.

\_\_\_\_\_. *Nous et les autres*. Paris: Seuil, 1989.

VIEGAS, Ana Cláudia. Experiência e espetáculo na escrita de si contemporânea. In: CHIARA, Ana e ROCHA, Fátima Cristina Dias (Org.). *Literatura brasileira em foco: o eu e suas figurações*. Rio de Janeiro: Casa Doze, 2008.