



UNIVERSIDADE DE BRASÍLIA

Defenestração

Deslocamento e identidade na obra de Amélie Nothomb

Pedro Ivo Rocha de Macedo

Brasília,

2016

UNIVERSIDADE DE BRASÍLIA
INSTITUTO DE LETRAS
DEPARTAMENTO DE TEORIA LITERÁRIA E LITERATURAS
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM LITERATURA E PRÁTICAS SOCIAIS
LINHA DE PESQUISA EM REPRESENTAÇÃO LITERÁRIA

Defenestração
Deslocamento e identidade na obra de Amélie Nothomb

Pedro Ivo Rocha de Macedo

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação do Departamento de Teoria Literária e Literaturas da Universidade de Brasília, como requisito parcial à obtenção do título de Mestre em Literatura, na linha de pesquisa Representação Literária.

Orientadora: Profa. Dra. Sara Almarza

Brasília,
2016

Pedro Ivo Rocha de Macedo

Defenestração
Deslocamento e identidade na obra de Amélie Nothomb

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação do Departamento de Teoria Literária e Literaturas da Universidade de Brasília, como requisito parcial à obtenção do título de Mestre em Literatura, na linha de pesquisa Representação Literária.

Banca Examinadora

Profa. Dra. Sara Almarza – TEL/UnB
(Orientadora e Presidente da Banca)

Prof. Dr. Sérgio Araújo de Sá – FAC/UnB
(Membro Externo)

Profa. Dra. Cláudia Falluh Balduino Ferreira – TEL/UnB
(Membro Interno)

Prof. Dr. William Alves Biserra – TEL/UnB
(Membro Suplente)

Aprovado em 29 de março de 2016.

A Amélie-san.

*Histórias que não voltam mais
Quando os lenços cortam os laços
Num definitivo adeus
Nenhum abraço, nenhum sol nos olhos baços
Nem um traço, nem um véu
Apenas o silêncio e o som de Deus*

Jorge Portugal

億劫相別れて、
刹那も對せず。
尽日相對して、
須臾も離れず。

*Separar-se por uma eternidade sem se afastar nem
por um pequeno intervalo de tempo, estar ligado o
dia inteiro sem se encontrar nem por um instante.*

Daitō Kokushi

AGRADECIMENTOS

A conclusão deste trabalho não teria sido possível sem o apoio de diversas pessoas. Apenas algumas delas relembro aqui. E agradeço:

A Natália, cuja gentileza abriu as portas para mim.

À professora Sara, com sua orientação repleta de atenção e receptividade, rigor e doçura.

Aos demais membros do TEL, especialmente os professores Anderson da Mata, Cláudia Falluh, Maria Isabel Edom Pires e Cláudio Braga.

Aos amigos que fiz nessa volta à escola, foi um brinde quase inesperado: Anne, Clara, Dalva, Emanuelle, Geise, Gustavo, Linda, Luiz, Marcus, Paula, Pollyana, Valesca e Yara. E o David, que soube ser forasteiro antes de mim e estava sempre pronto a oferecer toda ajuda.

Aos colegas da Estatística, pela paciência. Herlon, Carlos, Ivelise, Luiz, Mili, Daniel e, sobretudo, Zohra, que me apresentou a Amélie.

Aos amigos que acompanharam a pesquisa desde o projeto e me deram toda a atenção do mundo. Foram muitos. Lembro de agradecer a Paula, Felipe, Raquel, Bruno e Verônica.

A Carol que fez o impossível para que o texto se materializasse.

A Daniele, que, além de tudo, me ofereceu bebida para cada capítulo terminado.

A Karina, que me guiou pelos meandros da academia. Foi a primeira leitora, a primeira revisora e me apontou muitos caminhos. Sem ela, não haveria o texto.

A Murillo, por estar aqui.

A minhas avós, pelo cheiro da saudade.

A Duda, por me ouvir.

A Mãe Dinda, por me segurar pela mão.

A minha irmã, por ter habitado a leitura a meu lado.

A meu pai, por todos os livros do mundo.

A minha mãe, por me ensinar a gostar de ler.

RESUMO

O deslocamento e a relação com o diferente são as tônicas da obra da escritora nipo-belga Amélie Nothomb, que dedica parte considerável de sua produção à ficcionalização autobiográfica. Este trabalho coloca em tela os romances *A metafísica dos tubos*, *Medo e submissão*, *Ni d'Ève, ni d'Adam* e *La nostalgie heureuse* - em que a autora se remete à sua terra natal, o Japão, seu exílio e retorno. Considerando os conceitos de autobiografia, identidade narrativa e individuação, propõe-se uma reflexão sobre a utilização da literatura como ferramenta de construção identitária e integração na autorrepresentação do autor como personagem. Ao explorar as categorias autorreferenciais, a presença midiática de Nothomb e o confronto entre a pátria imaginada e a realidade da cultura nacional japonesa, investiga-se a importância do espaço e da ficção nas configurações identitárias urdidas, perdidas e reconfiguradas dentro e fora do texto.

Palavras-chave: Autobiografia – Literatura e mídia - Exílio - Japão - Amélie Nothomb

RÉSUMÉ

Le déplacement et la relation avec le différent sont les maîtres mots de l'œuvre de l'écrivain nipo-belge Amélie Nothomb, qui consacre une partie considérable de sa production à la fictionnalisation autobiographique. Cette mémoire met en évidence les romans *Métaphysique des tubes*, *Stupeur et tremblements*, *Ni d'Ève, ni d'Adam* et *La nostalgie heureuse* - dans lesquels l'auteur fait allusion à son Japon natal, son exil et retour. Une réflexion sur l'utilisation de la littérature comme outil de construction de l'identité et de l'intégration dans l'auto-représentation de l'auteur comme un personnage est proposée, en notant les concepts d'autobiographie, de l'identité narrative et d'individuation. En explorant les catégories auto-référentielles, la présence médiatique de Nothomb et la confrontation entre la patrie imaginaire et la réalité de la culture nationale japonaise, nous étudions l'importance de l'espace et de la fiction dans des configurations d'identité tissées, perdues et re-configurées à l'intérieur et en dehors du texte.

Mots-clés: Autobiographie – Littérature et les médias - Exile - Japon - Amélie Nothomb

LISTA DE FIGURAS

Figura 1: Quadro esquemático de classificação de Philippe Lejeune.....	23
Figura 2: Amélie Nothomb.....	28
Figura 3: Capa da edição francesa de <i>Medo e submissão</i>	29
Figura 4: Capa da edição francesa de <i>Ni d'Ève, ni d'Adam</i>	30
Figura 5 e 6: Capas das edições francesa e inglesa de <i>Métaphysique des tubes</i>	31
Figura 7: "C'est moi!" A autora encontra sua foto da escola primária japonesa.....	53
Figura 8: Quadro indicativo das múltiplas idades de Nothomb nos textos autobiográficos.....	55
Figura 9: Amélie Nothomb – Cartão para autógrafos.....	57
Figura 10: Amélie Nothomb e sua estátua de cera no Musée Grévin.....	59
Figura 11: Amélie e Nishio-san no início da década de 1970	72
Figura 12: Na água.....	77
Figura 13: Amélie Nothomb e Rinri (com o rosto borrado)	101
Figura 14: Amélie e Fubuki em <i>Stupeur et tremblements</i>	110
Figura 15: Amélie e Rinri em <i>Tokyo Fiancée</i>	111
Figura 16: Amélie e Nishio-san em 2012	117

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO	11
1. BIOGRAFIA DA FOME	14
1.1 <i>Fabienne-Claire Nothomb</i>	15
1.2 <i>Um romance de formação</i>	16
1.3 <i>Possibilidades de uma escrita autorreferencial</i>	19
1.4 <i>“O passado é sempre conflituoso”</i>	26
2. SOB O SIGNO SINGRANTE	36
2.1 <i>Arqueologia do prazer</i>	37
2.2 <i>Escrita existencial</i>	41
2.3 <i>“Lembro-me de tudo.”</i>	44
2.4 <i>“A pessoa é o que ela faz e o que sofreu”</i>	46
2.5 <i>Afirmção de existência</i>	49
2.6 <i>Autobiografia pulverizada</i>	54
2.7 <i>Personagem pública: realidade encenada</i>	56
3. A TERRA DA BELEZA	63
3.1 <i>Um apanhado de assuntos antigos</i>	63
3.2 <i>Do lado de cá: o japonismo</i>	66
3.3 <i>A dimensão do espaço</i>	68
3.4 <i>O ponto de vista do jardim</i>	70
3.5 <i>O pai, a Bélgica e o Nô</i>	74
3.6 <i>O caráter da chuva</i>	76
3.7 <i>A despedida</i>	80
4. ONDE CANTA O ウシチヨウ	83
4.1 <i>Canto do povo de um lugar</i>	84
4.2 <i>O exílio da criança</i>	87
4.3 <i>A literatura de exílio</i>	91
4.4 <i>Bélgica, Japão e a habitação da linguagem</i>	93
5. A IMPOSSIBILIDADE DO RETORNO	99
5.1 <i>O ano formidável</i>	99
5.2 <i>A circunstancia dos mura</i>	106
5.3 <i>Os diferentes tons</i>	109
5.4 <i>Um novo lar - “Suis-je donc un Narcisse?”</i>	112
5.5 <i>A nostalgia feliz</i>	116
CONSIDERAÇÕES FINAIS	121
BIBLIOGRAFIA	125
ANEXOS	134

INTRODUÇÃO

A literatura pode servir à construção da identidade do seu próprio autor?

A escritora belga Amélie Nothomb, nasceu no Japão, mas de lá muito cedo foi arrancada e criada pelo mundo em deambulação. Para ela, a literatura não é apenas uma carreira, mas uma forma de vida, pois é a única maneira que encontrou para se conectar com o resto do mundo, não apenas com as outras pessoas, mas com a própria realidade – “para mim, a escrita é o único meio de estabelecer essa comunicação mínima”¹. Observando a obra dessa escritora, responsável por uma produção contínua e exitosa de narrativas em língua francesa desde o início dos anos 1990, a resposta à pergunta pode ser positiva. A representação de Amélie é o objeto dessa pesquisa, mais precisamente, como ela utiliza de relatos autobiográficos para organizar e dar sentido à sua identidade, urdida em relação à solidão e ao pertencimento.

Nothomb afirma que os corpos dos seus personagens são extensão do seu próprio corpo, pois em cada uma de suas obras ela se transporta para o texto, trazendo um componente de personalidade para cada um dos seus livros. Mas, em alguns desses volumes, a autorreferencialidade não é apenas vislumbrada, ela está expressa na apresentação mesma dos relatos, em que a escritora assume as funções de narradora e personagem principal dos discursos - sejam eles assumidamente ficcionais ou veritativos.

Esse corpus se embaralha com uma tendência da literatura mundial e particularmente da literatura francesa do final do século XX e início do século XXI: obras literárias em que o autor coincide com o personagem principal dos textos, quer os episódios relatados tenham acontecido ou sejam fruto da imaginação e da pluma dos escritores. Este conjunto de narrativas ao mesmo tempo autorreferentes e ficcionais é comumente abrigado sob o termo de autoficção. A literatura nothombiana é concebida dentro deste contexto de produção literária, um contexto de convergência dos meios de apropriação de conteúdo com primazia da exposição pessoal – uma circunstância em que o escritor se coloca também como personalidade transmidiática. Portanto, a investigação da construção desta personagem Amélie Nothomb não pôde se limitar aos livros publicados. Ela se faz também pela apresentação paratextual da escritora, observando a construção da imagem pelos projetos gráficos de publicação do texto, “que em todo o caso o

¹ “L’écriture est le seu moyen pour moi d’établir cette communication minimal.” Em *Ombre et lumière*, entrevista a Philippe Labro, em 19 de outubro de 2001. Disponível em <https://www.youtube.com/watch?v=MLSi-nDradc>.

cercam e o prolongam, exatamente para apresentá-lo, no sentido habitual do verbo, mas também em seu sentido mais forte: para torná-lo presente, para garantir sua presença no mundo, sua ‘recepção’ e seu consumo” (GENETTE, 2009, p.9); e, sobretudo, pela sua presença extratextual, enunciada em entrevistas, incursões televisivas, adaptações cinematográficas e demais representações audiovisuais.

Busco iluminar a relação (des)sacralizada da escritora com sua existência e o seu (não-) lugar no mundo para deslindar como a identidade da autora-personagem se urdiu e como ela se constrói na enunciação. Com este intuito, emolduro as estratégias utilizadas por Nothomb para apresentar ao leitor suas memórias e sua persona, em um processo que começa nos seus primeiros anos de infância; passa pelo exílio e o malfadado regresso à terra natal e se conclui com a crônica do segundo retorno. Os quatro romances “japoneses” da autora, *Medo e submissão* (*Stupeur et tremblements*, 1999), *A metafísica dos tubos* (*Metaphysique des tubes*, 2000), *Ni d’Ève ni d’Adam* (2007) e *La nostalgie heureuse* (2013), servem como a fonte principal desta análise e serão aqui tomados tanto individualmente em suas particularidades de obra completa quanto conjuntamente como partes de uma mesma peça de construção de identidade na narrativa. Quando cabível, a análise desta representação é associada a passagens das duas outras narrativas autobiográficas da escritora, *Le sabotage amoureux* (1993), e *Biographie de la faim*, (2004).

Para abordar este conjunto de discursos, valho-me das narrativas de Nothomb em sua versão original, salvo os casos em que estas foram cotejadas com as versões brasileiras disponíveis. Para a reprodução dos textos literários, transcrevi o texto traduzido das edições nacionais e houve um esforço de tradução para as demais passagens de modo que a apresentação seja facilitada para o leitor de língua portuguesa. As traduções livres seguem acompanhadas da narrativa original para apreciação.

A apresentação da pesquisa está dividida em cinco capítulos. No primeiro, investigo as diferentes categorias da literatura autorreferencial e as possibilidades de enquadramento da produção da autora no universo dessa discussão. No segundo, considero os processos de tomada de identidade e seus percursos, valendo-me de um instrumental fenomenológico e psicanalítico para abordar a construção da narrativa. O terceiro capítulo amplia a discussão identitária para a apropriação que a escritora faz do espaço japonês real e imaginado. A perda do Japão conduz ao capítulo seguinte, que trata do exílio, suas manifestações literárias e como este percorre e molda a autora e sua personagem. Encerro com um capítulo dedicado a como o retorno de Amélie

Nothomb ao seu espaço original se transmite nos discursos, explorando suas possibilidades e impossibilidades de concretização e como as conclusões se produzem na urdidura identitária da criadora.

Para além da ancoragem teórica, reconheço que esta análise se produz também com a mirada não-interpretativa de minha experiência sensorial de leitor. Para tanto, optei por empreender este estudo na primeira pessoa do singular. Esta opção é um reconhecimento do caráter subjetivo da análise literária que levo a cabo. Inspirado pelo trabalho de Gumbrecht (2004), faço aqui uma tentativa de, ao lado da pesquisa tradicional, incutir minha análise da produção de presença dos textos literários para além da atribuição do significado, impregnando-o, na medida do cabível, de afeto e sensação de efeito de sua leitura.

Reconheço as limitações que se evidenciam no contexto de um trabalho pessoal, mas reconheço também que esta jornada crítica sobre obras literárias é imbricada pela “fascinação” da apreciação estética e “presentificação do passado” que o texto literário me propõe como objeto de estudo – e não poderia me extrair como sujeito deste objeto de análise e assumo a função de narrador-escritor responsável pela mesma.

Este é um estudo de caso de escrita autobiográfica na literatura contemporânea - sobre a construção identitária de um autor como personagem dentro do texto e fora dele num contexto de grande exposição midiática. Mas este é também um estudo sobre perda e solidão, sobre pátria e pertencimento, deslocamento e estranheza, sombra e luz, queda e reencontro – em que a obra de Nothomb é o fio condutor.

1

BIOGRAFIA DA FOME

“No início não havia nada. E este nada não era vazio nem vago: não precisava de nada senão de si mesmo. E Deus viu que isso era bom.”

É com um pastiche da célebre abertura do Evangelho de João que se inicia *A metafísica dos tubos* (p.7). Deus é o personagem principal do romance. Um ser que não é, cuja existência tem o caráter de um tubo, apenas está, como um *néant* cilíndrico de passagem. Mas este deus, que nada é ou faz, tem pai e mãe e é uma criança de origem europeia que nasceu no subúrbio de Shukugawa, no Japão da década de 60.

O romance está centrado em um bebê que é obrigado a abandonar sua passividade vegetal e divina para se tornar enfim um ser humano. A criança acaba por se perceber como indivíduo e deixa de ser um Deus alheio, que assume a primeira voz do discurso e torna-se um “eu”. A esse ponto do texto, há uma alteração do foco narrativo para a primeira pessoa e o narrador se assume uma mulher adulta, criadora do relato que temos em mãos, e que se coloca de volta na condição de criança de dois anos e meio forçada a lidar com a vida e o mundo, com sua família e com o espaço ao seu redor.

A jornada dessa personagem, Amélie-san, não se limita à narrativa de *A metafísica dos tubos*, ela é reaprendida no romance *Le sabotage amoureux*, quando a criança se muda para a China, segue o percurso em *Biographie de la faim*, um texto que retoma os anos iniciais para acompanhar todo o périplo que ela é levada a empreender acompanhando sua família pelo mundo e culmina em *Medo e submissão e Ni d'Ève, ni d'Adam*. Nestes, reencontramos a heroína no início da idade adulta, quando retorna ao Japão e, agora completamente despojada de sua divindade, tenta se reinserir socialmente como uma japonesa que volta à terra natal, relaciona-se com um jovem local, desce aos infernos do mundo corporativo e se confronta com a impossibilidade de chegada em sua odisseia pessoal.

O ciclo composto por esses relatos apresenta uma narradora-personagem deslocada, em trânsito permanente (mas sem sabê-lo sempre). São as duas primeiras décadas de formação de uma jovem fora de lugar, que lida, maravilhada, com pessoas e estruturas que não a percebem

como igual. A menina que se transforma num indivíduo construído pela alteridade, em relação ao outro; e em relação a um lugar que considera seu, berço e santuário, mas do qual nunca foi de fato participante. A publicação de *La nostalgie amoureuse*, em 2013, oferece um epílogo a essa história, quando a personagem retorna mais uma vez ao país, no presente do texto, e se aproxima já madura dos seus temas formativos.

A leitura dos volumes, publicados em ordem não-cronológica, indica que essa personagem-heroína, narradora e objeto, é a própria autora dos textos, a escritora (nipo)-belga Amélie Nothomb.

É desta personagem e sua trajetória que vamos tratar.

1.1 Fabienne-Claire Nothomb

A família Nothomb é uma das mais tradicionais linhagens aristocráticas da Bélgica. Seus primeiros traços podem ser encontrados nos registros oficiais da cidade de Arlon, no sul do país, ainda no século XV. Proeminente nos grupos políticos de inclinação conservadora do país, a família foi instrumental na formação da nação belga quando de sua independência em 1830. A Constituição de 1831, ainda em vigência, foi escrita por um conselho coordenado por Jean-Baptiste Nothomb, figura chave no plano diplomático, que teve influência determinante na sagração do primeiro rei da nova monarquia constitucional, Léopold de Saxe-Cobourg (TOTH, 42). Em retribuição, a Jean-Baptiste e seus herdeiros coube a concessão de um baronato.

O atual barão de Nothomb é Patrick, diplomata de carreira. Em fins da década de 1960, Patrick Nothomb servia como cônsul na província japonesa de Kansai. Ali sua esposa gestou o caçula dos três filhos, que se chamaria Jean-Baptiste em homenagem ao ancestral. Mas por capricho do destino, a 13 de agosto de 1967, em Kobe², nasce uma menina, a quem é dado o nome de Fabienne-Claire. A criança vive no Japão desde o nascimento até os seus cinco anos, quando o pai é removido para a capital chinesa. A menina japonesa é então obrigada a se deslocar pelo mundo ao sabor das remoções diplomáticas de seu pai – do Japão à China, passando pelos Estados Unidos e retornando ao Sudeste Asiático (Bangladesh, Birmânia e Laos) – só se

² Os dados biográficos foram colhidos nos sítios oficiais da escritora e do grupo Éditions Albin Michel. <http://www.amelie-nothomb.fr> e <http://www.albin-michel.fr/> Acesso em 16 de agosto de 2015.

estabelecendo na terra de sua família, a Bélgica, aos dezessete anos, onde termina os estudos secundários e ingressa no curso de filologia românica.

Na Universidade Livre de Bruxelas, uma célebre instituição *à gauche*, Fabienne se sente um peixe fora d'água. O sobrenome famoso, associado à direita católica, torna ainda mais difícil a relação com os colegas, e ela mal pode esperar a conclusão de seu curso superior. De posse do diploma, segue em destino à terra natal com o intuito de lá se estabelecer definitivamente. No país do sol nascente, a jovem dá prosseguimento aos estudos acadêmicos, dedicando-se à língua que aprendera com a babá, ao mesmo tempo em que se oferece nos classificados para ensinar francês.

Seu primeiro aluno é um jovem que, de maneira quase especular a ela mesma, é um japonês fascinado com a cultura ocidental e, mais especificamente, francófona. O relacionamento se desenvolve e eles ficam noivos. A essa mesma época, ela se candidata a um posto de trabalho em uma grande corporação japonesa e a experiência de trabalho numa cruel estrutura hierárquica não é exatamente o que esperava. Fabienne enfrenta aquilo que ela acredita ser sua identidade nacional, sufocada por uma realidade cultural que transforma o retorno em uma provação. Ao fim de dois anos em terras nipônicas, ela toma um avião para passar as férias com a família na Europa. De lá, não mais retorna, abandonando o noivo, a corporação e um sonho. Fabienne percebeu que não era tão japonesa assim.

Pertencente a lugar nenhum, ela reassume a posição de deslocada em Bruxelas e se dedica permanentemente ao projeto de se tornar escritora. O primeiro romance, *A higiene do assassino* é editado em 1992. Com a publicação do livro, nasce, aos vinte e cinco anos, Amélie Nothomb.

1.2 Um romance de formação

Em um olhar amplo sobre a obra da escritora, um aspecto se impõe. A estranheza marca os seus personagens protagonistas, figuras sempre deslocadas e inobservantes de seus contextos, com uma forte sensação de deslocamento – um deslocamento que se faz sentir marcado no relato. Susan Bainbridge chama de “*otherworldliness*” uma das principais características dos textos da criadora, em que “cenários, enredos e personagens aparentemente prosaicos alçam voo de

maneira inesperada e por vezes bizarra” (2009, p.185).³ Esta sensação de “outro mundo”, de estar fora do lugar é produto do humor e profanação que permeia suas narrativas – um sabor de ridículo e profano que também lança sobre si mesma quando é a personagem – ela mesma o objeto em relato autobiográfico.

Hélène Jacomard resume o enredo de *A metafísica dos tubos* como “um bebê com o ego inflado de um Deus (ou uma Planta, dependendo de em quem você acredita) descobrindo seu self por comer um chocolate branco belga e sobrevivendo a dois afogamentos”⁴ (2003, p.11). É um resumo ao mesmo tempo justo e *drôle*, captando o sabor da autora pela fantasia e pelo estranho. O livro cobre os três primeiros anos de idade da protagonista, indo do nascimento à autopercepção e culminando no abandono forçado da terra natal e o início de uma vida de ausência e despertencimento.

Medo e submissão, publicado um ano antes, e vencedor do Grande Prêmio da Real Academia Francesa, é a narrativa do retorno desta menina, já adulta, ao Japão. O texto trata das desventuras da heroína como funcionária da companhia Yumimoto, uma grande corporação, onde ela desce do alto de seu sonho e é paulatinamente rebaixada até ocupar o espaço de servente dos lavabos, restando o alento de contemplar, da janela, uma Tóquio que considera bela, mas que é para si inalcançável. O único Japão que lhe sobra, ao se lançar na paisagem.

Oito anos depois, em 2007, a mesma experiência de retorno às terras nipônicas volta a ser tematizada. Em *Ni d’Ève, ni d’Adam*, a narradora trata do mesmo período temporal que em *Medo e submissão*. Mas, se no volume de 1999, Nothomb concebe sua derrocada profissional, neste, ela trata com ternura de seu relacionamento, paralelo à provação corporativa. Uma história de amor (ou quase-isso) encenada no deslocamento.

Em março de 2012, há um novo retorno de Amélie-san ao Japão, já na condição de escritora consolidada, acompanhada de uma equipe de filmagens que registraria seu reencontro com os espaços dos romances para produção de um documentário. Durante a viagem, ela escreve *La nostalgie heureuse*, que foi publicado no ano seguinte.

Os romances de Nothomb podem ser compreendidos como um arco da mesma história autobiográfica fragmentada. Neste trabalho, é por meio deles que proponho a observação dessa

³ “(...) seemingly prosaic settings, plots and characters take flight in unexpected and sometimes bizarre ways”.
(Todos as citações em língua estrangeira foram livremente traduzidas).

⁴ “(...) a baby with the inflated ego of a God (or a Plant, depending on whom you believe) discovering its self by eating white Belgian chocolate and surviving two drownings”.

tentativa reiterada do uso da literatura nothombiana para responder à pergunta “quem sou?” e do questionamento imediatamente derivado: “a que lugar pertencço?”. A literatura é por ela utilizada como ferramenta de busca da identidade, por alguém que cresceu e se formou em estado de transição e migração constantes. Os romances se inscrevem de maneira particular e contundente na cronologia da autora, na construção de sua persona e personagem, urdida sobre a biografia da própria Amélie Nothomb, em um processo que proponho que seja compreendido como uma mesma história de formação estilhaçada.

Pouco conhecida no Brasil, apenas cinco dos vinte e quatro romances de Nothomb possuem edições nacionais. *Medo e submissão* e *A metafísica dos tubos* são os dois únicos tomos autobiográficos da autora aqui publicados, na tradução de Clóvis Marques. A presença de estudos sobre sua literatura é ainda muito tímida em instituições brasileiras.⁵ A possibilidade de recepção do leitor brasileiro ao texto em português e um eventual diálogo com a obra da escritora belga é um elemento importante na seleção destes volumes, entretanto, não é o motivo por que elenquei os textos especificamente. *A metafísica dos tubos* e *Medo e submissão* falam da construção da identidade no pertencimento ao espaço e conquista de um lar, o Japão. É mesmo pela ubiquação que, aos dois romances traduzidos e publicados por aqui, acrescento as narrativas de *Ni d'Ève*, *Ni d'Adam* e *La nostalgie heureuse*, o terceiro e quarto relatos autobiográficos da autora que se transcorrem no país, e servem de complemento à reflexão de exílio, nacionalidade e rememoração.

Há dois espaços geográficos nas narrativas. Pela ausência, está a Bélgica, um lugar que se marca nos romances justamente por não servir de cenário para o relato: o país de que a autora é nobre e cuja carta magna foi escrita pelo seu tetravô. Se os romances autobiográficos que Fabienne vem a escrever quando se torna Amélie não acontecem ali, a nação funciona como contraponto formativo, afinal, a personagem-criadora descende de primeiros-ministros,

⁵ A pesquisa bibliográfica empreendida para esta dissertação, chegou, em janeiro de 2016 ao seguinte cenário: Até o momento, no âmbito da pós-graduação, foram defendidas, em 2006, pela pesquisadora Christine de Melo Ferreira, dissertação de mestrado intitulada *Amélie Nothomb e a escrita autobiográfica: uma análise de Métaphysique des tubes*, no Programa de Letras Neolatinas da Universidade Federal do Rio de Janeiro, sob a orientação do Prof. Dr. Marcelo Jacques de Moraes; e, em 2014, da pesquisadora Bárbara Fraga Góes de dissertação no âmbito dos Estudos da Tradução na Universidade Federal de Santa Catarina sobre o romance *Medo e Submissão*, intitulada *Literatura, cinema e paratextualidade: aspectos identitários em Stupeur et tremblements*. Encontrei ainda dois artigos publicados, um deles derivado do trabalho de pesquisa de Ferreira e o artigo *Amélie Nothomb: uma higiene sulfúrica na literatura francesa contemporânea* de Verónica Galindez Jorge, da Universidade de São Paulo. Ressalto, contudo, que esta lista não é exaustiva, é possível que haja trabalhos acadêmicos que escaparam ao escopo da busca.

magistrados, congressistas e diplomatas belgas – ela tem uma herança e, quer quisesse quer não, o país está presente em quem ela é, a despeito do espaço geográfico nos romances.

O outro espaço, cenário mesmo das quatro obras, é o arquipélago japonês, aquele que a autora considera seu lugar no mundo. O país do sol nascente foi o berço e a pátria imaginada de uma menina ocidental, que, tornada escritora, não sente a Europa como seu lócus e volta seus anseios ao espaço de gênese, que, real e idealizado, é o seu templo de conformação, e de sua produção literária. Mas o Japão também é, ao mesmo tempo, a fonte da rejeição e do estado de um novo exílio, em uma terra que é sua, mas da qual realmente não faz parte, isolada por uma cultura insular, milenar e fechada.

1.3 Possibilidades de uma escrita autorreferencial

A escrita de si pode ser percebida, como aponta Klinger, “sintoma” da época atual. Em uma sociedade em que o sujeito é exaltado e transformado em espetáculo, não é de se espantar que muitos romances se voltem para a experiência pessoal dos escritores (2006, p.20). Convergindo, autor e texto, no atual ambiente comunicacional em que a variedade dos meios produz uma exposição reiterada da vida privada e da cultura da celebração e das personalidades de mídia que não hesitam em expor sua intimidade. Klinger prossegue:

Assistimos hoje a uma proliferação de narrativas vivenciais, ao grande sucesso mercadológico das memórias, das biografias, das autobiografias e dos testemunhos; aos inúmeros registros biográficos na mídia, retratos, perfis, entrevistas, confissões, reality shows; ao surto dos blogs na internet, ao auge de autobiografias intelectuais, de relatos pessoais nas ciências sociais (a chamada antropologia pós-moderna), a exercícios de “ego-história”, ao uso dos testemunhos e dos “relatos de vida” na investigação social. (2006, p.20)

Mas ainda que possa ser considerada um “sintoma” da contemporaneidade, a escrita voltada para o autor não é exclusividade dos tempos atuais.

Observemos a autobiografia. A definição proposta em 1970 por Jean Starobinski é bastante sucinta: “a biografia de uma pessoa escrita por ela mesma”⁶, em que o “narrador” é idêntico ao “herói da narração” (p. 257). Mas é a definição estabelecida cinco anos depois por

⁶ "la biographie d'une personne faite par elle-même".

Phillipe Lejeune que viria a se consagrar como a referência principal nos estudos sobre a modalidade. Ele expressa que a autobiografia é uma “narrativa em prosa que uma pessoa real faz de sua própria existência, quando focaliza sua história individual, em particular a história de sua personalidade” (2008, p.14). Lejeune propõe que o relato autobiográfico é, essencialmente, uma narrativa contratual. Assim como no texto histórico, jornalístico ou numa biografia escrita por terceiros, o texto autobiográfico está ancorado à realidade, existe algo ou alguém no mundo real a que ele se reporta: “todos esses textos comportam o que chamarei de pacto referencial, implícito ou explícito, no qual se incluem uma definição do campo do real visado e um enunciado das modalidades e do grau de semelhança aos quais o texto aspira” (Ibid., p.36). Assim como Starobinski, o autor considera que só é possível autobiografia e uma leitura íntima desta quando há unicidade entre o narrador, o personagem e o autor, e se estabelece, então, um segundo contrato, pleno com o leitor, o “pacto autobiográfico” (Ibid., p.15).

O ato de escrita autobiográfica é um exercício de recuperação das lembranças do próprio passado do escritor, presentificadas. É uma modalidade de texto que representa uma história pessoal, com base nas imagens recuperadas; a anamnese aristotélica dos eventos e impressões conforme inscritos no indivíduo. No relato, o escritor autobiográfico transforma seus eventos e impressões em discurso, tanto para si quanto para o leitor. É imperativo, pois, que o autor se apresente e se defina – como postula Ricoeur: “responder a questão ‘quem’? (...) é contar a história de uma vida” (RICOEUR, 1997, p.424).

A “escrita de si” está apresentada nas mais diversas manifestações literárias, como os diários, memórias e as confissões. O texto narrativo anterior ao Iluminismo se calcava na experiência do sujeito de modo a posicionar-se como relato verdadeiro, referendado pela presença do escritor *in visio* (DEL PRIORI, 2000, p.47). A primazia da visão de um fato experimentado dispunha sobre o texto autoridade que não permitia o questionamento (HARTOG, 1999). Crônicas e memórias detinham a pretensão de narrar a verdade absoluta sobre aquilo que aconteceu com o autor da narrativa. Com o advento do racionalismo científico e da posterior metodologia positivista em História no século XIX, o relato subjetivo perde a sua autoridade como representação da verdade, sem entretanto ser percebido como fruto de produção estética.

Toda uma gama de discursos relativos ao escritor que os compunha (como crônicas, cartas, diários, confissões, memórias, autorretratos), a despeito do grande interesse dos leitores, careciam de prestígio e reconhecimento artístico, como bem aponta Gasparini (2004), que culpa a

tradição aristotélica de conceber que a arte não deveria se referir a um caso em particular, tornando o texto autobiográfico uma instância menor de narrativa. A autobiografia como um gênero literário é um fenômeno que abarca sobretudo os textos escritos a partir do século XVIII, na emergência de um interesse pelas narrativas pessoais pré-românticas e românticas, mas era considerado um gênero menor, marginalizado, que, por estar ancorado na realidade, punha-se na fronteira entre o literário e o não-literário (LUDMER, 1984, p.47-54). Tal desprestígio criou um campo em que os escritores não estavam inclinados a se colocar abertamente como o sujeito de sua produção ficcional, e é nesse contexto que surge a modalidade do romance autobiográfico ou *roman personnel*, que misturava dois “códigos incompatíveis” o ficcional e o autorreferencial (GASPARINI, 2004, p.8).

No romance autobiográfico, o autor não necessariamente anunciava suas intenções pessoais (possivelmente para evitar a depreciação). Nele, há os elementos distintos para que o leitor acredite que o texto seja a representação verdadeira do passado do autor (narrativa autodiegética, identificação do narrador com o autor e personagem, verificabilidade dos fatos relatados), mas o pacto entre o escritor e o leitor, diferentemente do que se fazia nos relatos autobiográficos conhecidos até então, é um pacto romanesco. Diz Lejeune:

O romance autobiográfico literário aproximou-se da autobiografia a ponto de tornar mais indecisa do que nunca a fronteira entre esses dois campos. Essa questão é estimulante: em que condições o nome próprio do autor pode ser percebido por um leitor como ‘fictício’ ou ‘ambíguo’? Como se articulam, nesses textos, o uso referencial da linguagem, no qual as categorias de verdade (que se opõe à mentira) e a realidade (que se opõe à ficção) permanecem pertinentes, e a prática da escrita literária, na qual essas categorias se esvanecem? (2008, p.59)

A crítica e os estudos acadêmicos de fins do século XIX falhavam em se ocupar dessa modalidade, por seu caráter de “ambivalência narrativa” ultrapassada e romântica. Apontava-se que a interferência da autobiografia no romance não era natural, mas imprópria, subvertendo a essência ficcional do gênero. Tal percepção se agudiza com o surgimento das correntes da crítica literária predominantes do século XX, seja o formalismo russo, o neo-criticismo norte-americano ou o estruturalismo francês – todas proclamavam que o texto literário deveria se bastar por si e, portanto, não haveria necessidade de considerar os produtores da narrativa ficcional ou seus aspectos biográficos. A teoria “passa a conceber a literatura como um vasto empreendimento anônimo e como uma propriedade pública, em que escrever e ler são percursos indistintos, autor e leitor tem papéis intercambiáveis, nesse universo onde tudo é escrita” (MIRANDA, 1992, p.93).

Segundo as palavras de Roland Barthes, no célebre ensaio *A morte do autor*, “o scriptor moderno nasce ao mesmo tempo que o seu texto; não está de modo algum provido de um ser que precederia ou excederia a sua escrita, não é de modo algum o sujeito de que o seu livro seria o predicado” (1968, s/p). O autor não existia fora do estudo do enunciado, e, portanto, à academia não interessava a tematização ampla de uma modalidade híbrida como o romance autobiográfico, em que o nome do autor era sacralizado, o tropos dessa ficção, quando estudada, o era isoladamente, como atesta Gasparini:

Regularmente recusado, redefinido e rebatizado, o conceito de romance autobiográfico reaparecia assim, à margem dos debates acadêmicos, em numerosos comentários monográficos. Mas cada texto, cada autor, era estudado isoladamente, este conceito permanecia desfocado, sem um sistema genérico dominante, nem no horizonte de expectativa dos leitores. Da mesma forma, os editores, os críticos da imprensa e os ensaístas não hesitavam em empregar uma dupla etiqueta, romance e autobiografia, para apresentar ao seu público as narrativas que acumulavam ambos os registros. Mas eles cada vez mais se viam obliterados pela constatação dessa mistura considerada como uma monstruosidade original e indescritível. (2004, p.11)⁷

O autor, entretanto, era uma figura renitente, e insistiu em ressuscitar, amparado pelo interesse nunca abandonado dos leitores por sua figura. Como assinala Sarlo, “não fomos convencidos, nem pela teoria nem por nossa experiência, de que a ficção seja, sempre e antes de tudo, um apagamento completo da vida” (apud KLINGER 2006, p.32). O cenário apresentado por Gasparini começa a mudar entre os anos 1970 e 1980, quando as correntes acadêmicas de estudos literários retiram a mirada exclusiva na narrativa, para render de volta um papel ativo ao leitor e ao entorno da obra literária, incluindo seu produtor. A obra de Philippe Lejeune é instrumental para que “a problemática concernente à narrativa referencial seja recolocada em questão” (GASPARINI, 2004 p.15). Em *O pacto autobiográfico*, faz-se um apanhado sistematizado das narrativas autorreferenciais, definindo a autobiografia, reconhecendo sua importância como gênero e separando sua modalidade de ficcionalização no romance autobiográfico. Na edição original de sua obra, ele oferece o seguinte quadro esquemático que tabula os vários tipos de narrativas autobiográficas que podiam ser então encontradas:

⁷ “Régulièrement récusé, redéfini ou rebaptisé, le concept de roman autobiographique réapparaissait ainsi, en marge des débats d’école, dans de nombreux commentaires monographiques. Mais chaque texte, chaque auteur, étant étudié isolément, ce concept restait flou, sans rapport avec le système générique dominant, ni avec le horizon d’attente des lecteurs. De même, les éditeurs, les critiques de presse et les enseignants n’hésitaient pas à employer la double étiquette, roman et autobiographie, pour présenter à leur public les récits qui cumulent les deux registres. Mais ils s’arrêtaient le plus souvent au constat de cette mixité considérée comme une monstruosité originale et indescrivable.”

Nome do personagem Pacto ↓ →	≠ nome do autor	= 0	= nome do autor
Romanesco	1 a romance	2 a romance	
= 0	1 b romance	2 b indeterminado	3 a autobiografia
Autobiográfico		2 c autobiografia	3 b autobiografia

Figura 1. Quadro esquemático de classificação de Philippe Lejeune.

Fonte: LEJEUNE, Philippe. *O pacto autobiográfico*. Belo Horizonte: UFMG, 2008

Para Lejeune, a identificação do autor como narrador e personagem, especialmente (mas não exclusivamente) pela utilização de seu nome próprio, é o que caracteriza a autobiografia tradicional, enquanto no romance autobiográfico o personagem ou não estaria nomeado ou deveria ter um nome diferente do autor, restando ao leitor identificá-lo pela percepção de elementos que coincidissem com informações de que ele dispusesse sobre a biografia do autor.

A categorização de Lejeune, entretanto, não conseguia cobrir todos as narrativas ancoradas num referente claro. Em 1967, o jornalista norte-americano Truman Capote publicara *A sangue frio* (*In cold blood*), que foi apresentado como “*faction*”, um misto dos termos em inglês para fato (*fact*) e ficção (*fiction*), ao relatar sua experiência pessoal com um brutal assassinato numa pequena cidade do Kansas, nos Estados Unidos. Capote assumidamente adapta os fatos experimentados a serviço da narrativa. *A sangue frio* é considerado o primeiro romance de não-ficção (*non-fiction novel*), uma categoria bastante utilizada nos países de língua inglesa. O que se chamou de romance de não-ficção não se prestaria à categorização de Lejeune, pois se coloca entre a autobiografia – com narrativa jornalística e verificável – e o romance autobiográfico.

E há, ainda, no quadro elaborado por Lejeune, o que ele apontava como dois pontos cegos de qualificação. Um deles seria quando o nome do autor é diferente do nome do personagem autobiografado (com a ressalva dos pseudônimos, *noms de plume*) e mesmo assim o texto se apresenta como um relato veritativo. Outro ponto cego possível seria uma obra em que o autor se identificasse pelo nome próprio, mas ainda assim produziria uma obra de ficção, o que, naquele momento, parecia uma possibilidade ainda não explorada: “Nada impediria que a coisa existisse, e seria talvez uma contradição interna da qual se poderia extrair efeitos interessantes. Mas, na prática, nenhum exemplo me vem à mente.” (LEJEUNE, 2008, p.31).⁸

E, de fato, não se apresentavam exemplos à época da publicação de *O pacto autobiográfico*. Não demora muito, entretanto, para o aparecimento de um, quando, em 1977, o escritor e professor universitário francês Serge Doubrovsky, inspirado pelo ponto cego de Lejeune, publica o romance *Fils*. Nesta obra, Doubrovsky se afirmava como narrador e personagem, e, ao mesmo tempo, que os eventos narrados são fictícios. O narrador é ele, mas a história não é real. Estava ali preenchida a lacuna, e, ao mesmo tempo, criada uma nova modalidade de narrativa que borra os limites entre ficção e realidade. No pequeno ensaio paralelo ao seu livro, Serge Doubrovsky cunha um novo termo, autoficção, ressaltando a dimensão psicanalítica que um autor assume ao fazer-se personagem.⁹

O neologismo cunhado pelo romancista francês, captou o *zeitgeist* de todo um conjunto de produtores de literatura que surgiram. O termo autoficção serviu para abrigar, boa parte das narrativas literárias progressivamente escritas nas décadas que se seguem à publicação de *Fils*, especialmente neste início de século XXI, inclusive no Brasil em que a obra de escritores como João Gilberto Noll (*Berkeley em Bellagio, Lorde*), Cristóvão Tezza (*O filho eterno*) e Ricardo Lísias (*O divórcio*) é assim identificada. Diana Klinger postula que “essas narrativas contemporâneas respondem ao mesmo tempo e paradoxalmente ao narcisismo midiático e à crítica do sujeito” (2006, p.25).

“Narcisismo midiático” pois a produção literária da virada do milênio se dá ao mesmo tempo em que a massificação dos meios de comunicação reconfigura a absorção cultural, “o traço

⁸ “Rien n’empêcherait la chose d’exister, et c’est peut-être une contradiction interne dont on pourrait tirer des effets intéressants. Mais, dans la pratique, aucun exemple ne se présente à l’esprit d’une telle recherche.”

⁹ Cabe reconhecer que em publicação posterior “Signes de vie” em que Philippe Lejeune retoma sua definição de pacto autobiográfico, ele reconhece a existência prática desse novo “gênero”: ‘tous les mixtes de roman et d’autobiographie (zone large et confuse que le mot-valise “autofiction” inventé par Doubrovsky pour remplir une case vide d’un de mes tableaux, a fini par recouvrir)’ em LEJEUNE, Philippe, *Signes de vie : Le pacte autobiographique 2* Paris: Éditions du Seuil, 2005 p.25.

verdadeiramente distintivo das últimas décadas”. (SARLO, 1997, p.162-163). Com o advento de novas possibilidades de produção, apresentação e consumo de conteúdo, houve um aumento exponencial da oferta de informação nas mais diversas formas e modalidades. A internet, os blogs, os fóruns, os sites de produtos audiovisuais e literários fornecem uma miríade fragmentada ao eventual consumidor de cultura (e o leitor/consumidor de literatura) e potencializaram o acesso a informações e ao conteúdo de entretenimento e/ou artístico. Sérgio de Sá aponta que

a literatura, portanto, está dentro de uma esfera pública fragmentada, essa corte onde há encenação (...) e espetáculo, onde as coisas são fabricadas (artificiais, portanto), onde real e irreal se confundem ao extremo, na qual se sobressai a vontade do mercado, que privilegia o entretenimento.

O espaço público tomado pela teatralização midiática é a tela sobre a qual os produtores de textos literários se veem e sobre a qual devem construir seu discurso, sua reputação. O escritor do novo milênio se faz menos pelo que escreve e mais pelo que diz nos media, porque a arte está obrigada a aparecer – ou a resistir, dirão alguns, como Sarlo – “diante da abundância obscena do mundo audiovisual”. Os contatos se estabelecem entre esse intelectual e um público formado audiovisualmente. (2007, p.16)

Não é motivo de admiração que o escritor atuante no contexto de hipereposição do sujeito nos meios informacionais se assuma como tema frequente de sua produção. O aumento das narrativas ditas autofictivas as estabelece como uma esfera temática consistente na literatura contemporânea, e o termo é apropriado no âmbito dos estudos acadêmicos em literatura. A absorção crítica da categoria de autoficção impõe um novo questionamento: o que diferenciaria então as narrativas de autoficção daquilo que havia sido nomeado previamente de romance autobiográfico?

Para Gerard Genette, autoficção se dá quando “um narrador identificado ao autor produz uma narrativa de ficção homodiegética”, mas vai além: ele propõe que o autor da autoficção, de forma deliberadamente contraditória, sugere ao leitor: “eu, o autor, vou lhes contar uma história da qual eu sou o herói, mas que nunca me aconteceu (1991, p.84)”¹⁰ Eu me alinho à concepção de Genette para daí extrair a diferença crucial: no romance autobiográfico parece haver a percepção do leitor, mesmo quando o escritor deixa em aberto a unicidade onomástica autor-narrador-personagem, de que os fatos narrados verdadeiramente aconteceram; o pacto de paralelo com a vida real se conclui. Não obstante, vale dizer que o termo autoficção vem sendo empregado livremente, tanto pela crítica acadêmica quanto pela imprensa, para abrigar de modo

¹⁰ ‘un narrateur identifié à l’auteur y produit un récit de fiction homodiegétique’ e ‘moi, auteur, je vais vous raconter une histoire dont je suis le héros mais qui ne m’est jamais arrivée’.

indiscriminado qualquer narrativa ficcionalizada de aspectos autobiográficos, em grande parte das vezes tratando também como autoficção aquilo que se usava chamar de romance autobiográfico (GASPARINI, 2004, p. 56).

Quanto ao referencial, voltando a Lejeune, o autor não é ingênuo quanto à possibilidade de um texto autobiográfico ser espelho perfeito da vida real de uma pessoa (impossibilidade apontada por Pierre Bourdieu para qualquer texto biográfico, homodiegético ou não¹¹), mas concebe na autobiografia um relato que tem a vida do escritor como modelo paralelo. Mais além, ele reconhece aqueles que propõem que o poder da narrativa ficcional em dizer a verdade sobre um autor pode ser ainda maior que no empreendimento da autobiografia estrita. No romance autobiográfico, as fronteiras são muito fluidas, e o pacto é estabelecido não por aquele que escreve o relato (romance?) – o pacto se conclui pelo leitor que do texto se aproxima com um autor já ausente em termos físicos. Lejeune propõe outra espécie de contrato, atrelado aos pactos autobiográfico e romanesco ao mesmo tempo: “O leitor é assim convidado a ler os romances não somente como ficções abordando uma verdade da ‘natureza humana’, mas também como fantasias reveladoras de um indivíduo. Eu chamarei esta forma indireta de pacto autobiográfico de pacto fantasmático” (2008, p.43). Talvez esteja aí a chave para considerar a obra de Amélie Nothomb no universo desta discussão. Onde se encaixa sua obra autorreferencial? Trata-se de uma autobiografia, de um romance biográfico, de uma exploração autofictiva?

1.4 “O passado é sempre conflituoso”

Antes de conceber uma classificação dos livros nothombianos, tenho uma pergunta anterior que se apresentou nessa pesquisa: isso importa? Há realmente a necessidade de empreender uma classificação dos textos no contexto deste trabalho? E, com bastante relutância no percurso de investigação acadêmica, cheguei à conclusão de que sim, isso importa. Ainda que uma taxonomia precisa talvez não pareça relevante, um olhar mais detido sobre as possibilidades de classificação destes volumes é necessário pois a recepção e reconfiguração dos textos se efetiva no ambiente contemporâneo de massificação dos meios de comunicação, e este processo de reconfiguração é crucial para o conjunto de narrativas autobiográficas ou autoficcionais.

¹¹ BOURDIEU, Pierre. *A ilusão biográfica*. In: FERREIRA, Marieta de Moraes e AMADO, Janaina. (org.). *Usos & abusos da história oral*. 8.ed. Rio de Janeiro: FGV, 2006. pp.183-191

Ademais, a profusão recente de conteúdo em múltiplas mídias, normalmente apontado pelos críticos como excesso de informação, acabou produzindo colateralmente uma cultura de classificação. Como há muita informação disponível, o usuário de cultura na segunda década do século XXI precisa saber o que procurar.

A solução encontrada pelos websites de entretenimento tem sido comumente a utilização de *tags* múltiplas de classificação para todo e qualquer produto de consumo cultural. O termo, etiqueta em inglês, é denotativo da rapidez e da intenção. São necessários rótulos variados para o filme que será assistido no site de *streaming*, para que o usuário chegue a outro produto afim, ou o encontre seguindo os algoritmos de busca. As classificações tradicionais dos manuais de biblioteconomia não são mais suficientes se consideramos os leitores como consumidores de uma variedade pantagruélica de produtos *tagueados*. Estamos na era da *tag*, e o volume literário é também um produto que vai ser observado e rapidamente classificado – seja pela livraria, seja pelos blogs literários, seja pelos serviços de locação digital. O escritor e a modalidade dos seus textos se identificam pelo receptor acostumado ao consumo veloz do produto cultural que receberá seus livros. É um ambiente em que “não se pode, portanto, correr sem cortes, escrever parágrafos longos, sem surpresas, ao menos mínimos e positivos embaraços textuais (suspiro, citação, chave para outro texto, referência literária). Não se pode escrever sem solicitar a identificação do leitor” (SÁ, 2007, p.13).

Não quero negar aqui a possibilidade de criadores construírem as suas narrativas em uma direção infensa ao que pede o campo literário e cultural atuais, certamente há aqueles que buscam tecer a literatura como uma arte talvez pura e “não-contaminada”. Todavia, a produção de Amélie Nothomb, em que pese todo o reconhecimento crítico e láureas que tenha recebido ao longo dos anos, é uma produção talhada para a absorção deste leitor do milênio e se presta à análise dentro deste contexto de criação e recepção. Merece, portanto, um olhar que considere o empenho de classificação crítica empreendida no escopo das instituições acadêmicas, mas que também observe a percepção e presença midiáticas da autora e suas consequentes ressonâncias no leitor/consumidor final. Vamos a ela.

Parto da compreensão de que existe um jogo evidente de unicidade da autora com o texto por ela produzido, e um remetimento claro aos seus dados biográficos conhecidos pelo receptor. Vale ressaltar que quando da publicação do primeiro romance aqui abordado, *Medo e submissão*, Amélie Nothomb já contava com seis livros de bastante repercussão crítica e vendagem

expressiva. Há também a especificidade do campo literário francês, talvez único no mundo pela absorção e apresentação midiática de seus autores, não apenas os produtores de best-sellers, mas também dos produtores da “alta literatura”, com dezenas de programas televisivos e radiofônicos dedicados à literatura além dos ainda persistentes suplementos literários em revistas e jornais de alcance popular.

Na França, mais que em qualquer outro país, uma proeminência transmidiática e reconhecimento de sua persona pública estão garantidos ao escritor. O êxito tanto crítico como comercial do primeiro romance de Nothomb, tornou-a uma presença constante na mídia francófona, uma jovem escritora pálida de expressivos olhos azuis, verborrágica e estranha, de cabelos escorridos quase sempre portando um imenso e bizarro chapéu preto à guisa de acessório. Ela se transformou muito rapidamente numa celebridade fácil de se identificar.



Figura 2. Amélie Nothomb

Fonte: Éditions Albin Michel, Divulgação

Amanda Thomas credita a conexão imediata que o público faz de autor-narrador-personagem à tamanha exposição midiática de sua criadora, sem que isso necessite de uma expressão explícita no texto nothombiano (2012, p.22). Mas edições dos romances da escritora tampouco fazem um esforço para dificultar a identificação. Em *Medo e submissão*, a personagem narradora é nove vezes tratada por Amélie-san. E desde a primeira edição francesa, a capa estampa o rosto da escritora.¹²

¹² Uma minuciosa apreciação das diferentes capas de *Stupeur et tremblements*, bem como dos cartazes do filme homônimo de Alain Corneau, apontando os elementos de identificação paraliterários pode ser encontrado no

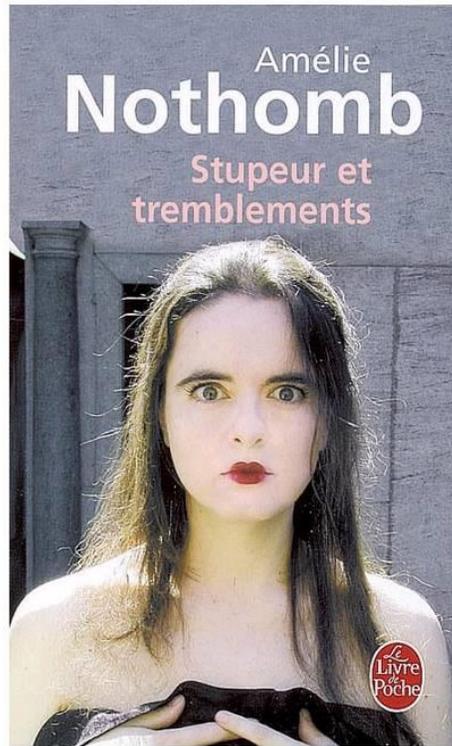


Figura 3. Capa da edição francesa de *Medo e submissão*

Fonte: Editions Albin Michel; Divulgação

Em *Ni d'Ève, ni d'Adam*, pela mesma Éditions Albin Michel em 2007, a identidade da autora não é mesmo especulada. Além de estar nomeada doze vezes como Amélie e das diversas referências biográficas oferecidas, a narradora se refere ao romance anterior de forma explícita: “no meu tratado de estupor e estremeamentos, eu contei porque mal pude ficar lá até o fim do meu contrato de um ano.”¹³ A capa, mais uma vez, traz uma foto da escritora, desta vez com roupas de samurai estilizado.

trabalho. de Bárbara Fraga Góes previamente mencionado. Em GÓES, Bárbara Fraga. *Literatura, cinema e paratextualidade: aspectos identitários em Stupeur et tremblements*. Florianópolis: UFSC. Disponível em: http://www.joseyustefrias.com/docu/UFSC_Paratradslation/Barbara_Fraga_Goes_-_Dissertacao.pdf Consultado em 18 de agosto de 2015.

¹³ Dans mon traité de stupeur et de tremblements, j'ai raconté pourquoi j'eus peine à y rester jusqu'à la fin de mon contrat d'un an. (p.106 – a paginação de todas as obras de Nothomb no original em francês se refere às edições digitais no formato epub.)



Figura 4. Capa da edição francesa de *Ni d'Ève, ni d'Adam*

Fonte: Editions Albin Michel; Divulgação

A metafísica dos tubos, o primeiro dos textos do ponto de vista da cronologia biográfica, foi publicado entre os outros dois volumes. Nele, a narradora não é nomeada, mas a capa traz uma foto do arquivo pessoal de sua criadora, aos três anos de idade. E, na contracapa, o seguinte texto: “com esta autobiografia de zero aos três anos de idade, Amélie Nothomb nos revela aspectos ignorados de sua personalidade e da vida em geral, mostrando-se mais incisiva, mais lúcida e mais estranha do que nunca”.¹⁴ O exposto tornaria o livro digno da classificação de Lejeune como autobiografia, não fosse por um pequeno detalhe. Sob o título do volume, como sói acontecer na França, aparece o gênero em que o livro se classifica. Assim como nas edições de *Stupeur e Ève*, sob o título, a classificação era romance.¹⁵

Os livros se apresentam ao mesmo tempo como autobiografia e romance. Há aí um imbróglio? Como resolvê-lo?

¹⁴ “Avec cette ‘autobiographie de zéro à trois ans’, Amélie Nothomb nous révèle des aspects ignorés de sa personnalité et de la vie en général, tout en se montrant plus incisive, plus lucide et plus drôle que jamais.”

¹⁵ A edição brasileira, apesar de não exibir na capa a fotografia da autora, mas de um bebê não identificado, prescinde da categorização de *Romance*, e define o texto como autobiografia na orelha.

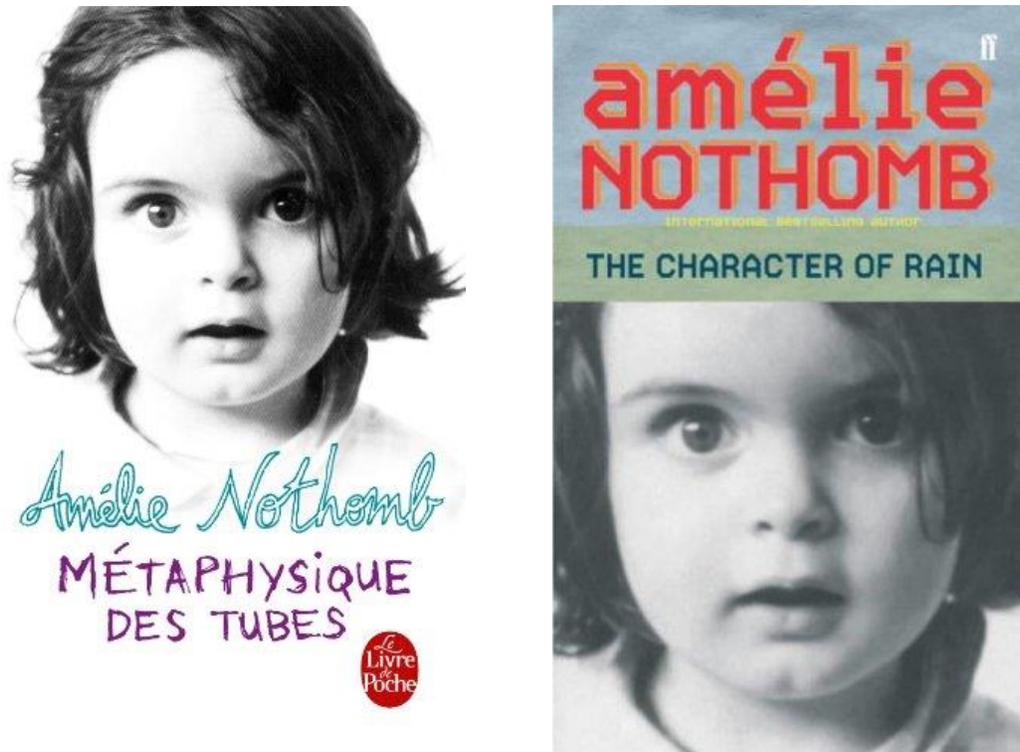


Figura 5 e 6. Capa das edições francesa e inglesa de *Métaphysique des tubes*

Fonte: Editions Albin Michel, Faber & Faber; Divulgação

Ao fim de *A metafísica dos tubos*, a personagem principal descobre o poder que narrar suas vivências lhe conferiria, pouco importando como essas mesmas histórias seriam recebidas: “tinha de me acostumar à ideia: não era digna de crédito. Não era grave. No fundo, para mim era a mesma coisa que acreditassem em mim ou não. Eu continuaria a inventar, para meu próprio prazer. Comecei então a contar histórias para mim mesma. Pelo menos eu acreditava no que eu dizia” (p.105).

Como classificar as obras autobiográficas dessa autora que declara que provavelmente um dos maiores problemas de sua vida é que ela sofre da falta de um sentimento de realidade?¹⁶ A forte possibilidade de interpretação psicanalítica dos seus textos propicia que a escritora seja

¹⁶ Em depoimento para o documentário *Amélie Nothomb: une vie entre deux eaux* (Luca Chiari, 2012, França, 52 min).

considerada por alguns como a “rainha da autoficção”¹⁷. E esta concepção parece ser seguida por Susan Bainbridge, que divide a produção em dois grandes grupos, nos quais estariam separados os romances autobiográficos (os mesmos já mencionados) e as demais obras seriam todas autoficções, aparentemente utilizando os graus de distorção autobiográfica como parâmetro de enquadramento (2003, pp.114-126).

Em que consistiria a distorção? Partindo de uma concepção em que o texto literário jamais poderia ser completamente ficcional (desprovido de qualquer elemento do seu produtor) nem completamente especular (como uma reprodução pura da realidade), toda narrativa carrega em si um determinado nível de distorção autobiográfica do seu autor. A produção de Nothomb passeia pela distorção autobiográfica indo desde romances ficcionais em que elementos autorreferenciais não são facilmente identificáveis¹⁸; passando por textos em que o leitor atento pode vislumbrar aspectos de sua biografia ou em que seu nome é mencionado¹⁹; por textos em que ela se apresenta como personagem principal,²⁰ mas que conta histórias fictícias (a autoficção como concebida por Doubrovsky); até os seis romances em que afirma que toda a narrativa é verdadeira.²¹

Sobre estes textos, Mark D. Lee afirma que não é preciso ressaltar o caráter autobiográfico, tendo em vista que, devido à sua identidade de mídia, o público sabe que Amélie Nothomb porta o mesmo passado histórico da personagem (apud THOMAS, 2012). E talvez esteja aí a desnecessidade de se classificar narrativas que invariavelmente serão recebidas como autobiográficas. Tal percepção de um texto se dá pelo horizonte de expectativas do leitor (GASPARINI, 2008, p.22). O leitor médio da autora está munido de informações diversas sobre

¹⁷ Como por exemplo em <http://laplumeallumee.com/amelie-nothomb-la-reine-de-lautofiction/>, Acessado em 19/07/2014.

¹⁸ Como em *A higiene do assassino* (1992), em que ela afirma estar representada no velho escritor obeso.

¹⁹ Como em *Antechrista* (2005), que trata de uma jovem isolada na universidade ou *Le crime du comte Neville* (2015) que versa sobre uma jovem aristocrata belga que se quer fazer matar por seu pai.

²⁰ O romance de antecipação *Péplum*, por exemplo, traz uma jovem escritora nomeada A.N. que é levada para o hospital para se submeter a uma operação benigna, mas acorda em um quarto estranho 585 anos depois. *Dicionário de nomes próprios* (2002), em que a discussão do nome da personagem é paralela aos batismos da autora, e em que ao final uma certa escritora Amélie Nothomb é assassinada pela protagonista. *Une forme de vie* (2010) trata de sua correspondência imaginária com um soldado norte-americano. Ou *Pétronille* (2014), em que a narradora é declaradamente Amélie Nothomb, mas trata de sua amizade com uma leitora fictícia e em que ao final é novamente assassinada.

²¹ Uma simpática alternativa na fuga de uma definição de autobiografia/romance/autoficção é tomada por Amanda Thomas, ao propor a categoria original de conto-de-fadas autobiográfico para *A metafísica dos tubos*. A classificação não é vã, na medida em que há paralelos entre a infância idílica e fantasiosa do texto com obras como *A bela e a fera* e *Peter Pan*. Entretanto, ainda que goste desta proposição, uma categorização tão precisa me parece excessiva.

sua biografia, reiteradamente exposta em entrevistas e programas de rádio e mídia. Este receptor identifica a narradora como a mesma criadora performática das fotografias na capa e receberá os relatos como autobiográficos.

Na sua obra mestra, *Tempo e Narrativa*, Paul Ricoeur divide a representação mimética em três estágios. No estágio I da mimese, estaria a absorção do mundo prático ainda não transformado pela atividade poética e, no segundo estágio, o discurso organiza este mundo referencial (já prenhe de pré-narratividade) num ato de configuração poética. Em outras palavras o mundo referencial existe, primeiro ele é absorvido pelo sujeito-escritor, depois ele é transformado em narrativa pela atividade literária que lhe dá forma, mas, para Ricoeur, o processo de representação na narrativa só se conclui quando o mundo é novamente refigurado. E quem faz isso é o leitor, no terceiro estágio da representação mimética. Nessa fase, os textos de Amélie Nothomb são refigurados como autorreferenciais, como autobiográficos. Haveria uma necessidade de classificar um texto que invariavelmente será recebido como autobiográfico?

Entre o leitor dos textos e sua autora, um pacto autobiográfico efetivamente se firma, ainda que este seja um pacto alusivo, fantasmático. Nothomb se coloca como alguém que vivenciou as experiências relatadas, seja nas mais diversas entrevistas ou na própria narrativa, e imprime em sua obra um marcante dever de memória: “tens de lembrar-te sempre! Tens de lembrar-te sempre! Como não viverás sempre no Japão, como serás expulsa do jardim, como perderás Nishio-san e a montanha, como o que te foi dado te será tomado, tens o dever de lembrar-te desses tesouros” (2000, pp.115-116).

A metafísica dos tubos é um caso especial pela singularidade do período retratado; é uma autobiografia com nuances de absurdo. De fato, só é possível firmar um pacto autobiográfico num texto narrado por um bebê se o leitor aceita a fantasia relatada como, se não a “verdade”, ao menos, parte indissociável da verdade na vida da autora. Declara Nothomb:

Bem, sejamos claros: *Medo e submissão* é totalmente autobiográfico, *Biografia da fome* igualmente, *A metafísica dos tubos* igualmente, mas é preciso precisar que no caso de *A metafísica dos tubos* que são memórias de uma criança de dois anos e meio, que eu não tenho qualquer garantia de que minhas lembranças são verdadeiras, trata-se de lembranças distantes e devo dizer que trata-se de lembranças unicamente pessoais. Eu não perguntei nada às pessoas ao meu redor. (...) Eu queria escrever esse livro a partir do meu próprio testemunho, de minhas próprias lembranças.²²

²² Entrevista a Ferenc Toth (2010, p.63). No original: Bon, soyons clairs : *Stupeur et tremblements* est totalement autobiographique, *Biographie de la faim* également, *Métaphysique des tubes* également, Mais il est a préciser dans le cas de *Métaphysique des tubes* que [ce sont] lessouvenirs d’un enfant de deux ans et demi, que je n’ai aucune garantie

O texto mesmo brinca com a possibilidade de incredulidade sobre o conteúdo ali descrito: “lembro-me de tudo. (...) Uma afirmação tão enorme – ‘lembro-me de tudo’ – não tem a menor chance de merecer crédito de quem quer que seja. Não importa. Tratando-se de uma assertiva tão impossível de verificar, aí mesmo é que não vejo o interesse de merecer crédito.” E a autora prossegue: “é verdade que não me recordo das preocupações de meus pais, de suas conversas com os amigos etc. Mas não esqueci nada do que valia a pena: o verde do lago onde aprendi a nadar, o perfume do jardim, o gosto da aguardente de ameixa provada às escondidas e outras descobertas intelectuais” (p.33).

Diversos dados e aspectos das narrativas presentes nos quatro textos (fotografias, inscrição na escola básica, registro de seu ingresso na companhia japonesa, o seu noivado, a publicação do primeiro romance) podem ser verificados e aconteceram conforme descrito na narrativa. Mas quanto de “realidade” existe nas obras, que se constroem em diálogo íntimo constante, será sempre inverificável. O firmamento de um pacto fantasmático desdobra “o autor em figuras e ‘personagens’ diversos” e permite a compreensão da autobiografia não como a representação verídica e fiel de uma individualidade, mas como uma forma de encenação ilusória de um eu exclusivo” (MIRANDA, 1992, p.38).

Talvez a solução que nos baste esteja justamente numa afirmação da própria em entrevista: “defendo que a fantasia faz parte da realidade, é verdade que nossas fantasias fazem parte de nossa vida. (...) Não sabemos exatamente o que é fantasia e o que é realidade neste livro – tudo o que sei é que tudo isso eu vivi.”²³ Ou o que encontramos no romance de 2013:

Em nenhum momento eu decidi inventar. Isso se fez sozinho. Nunca se tratou de derramar o falso no verdadeiro, nem de vestir o verdadeiro com ornamentos falsos. O que vivemos deixa no peito uma música: é ela que tentamos escutar ao longo da narrativa. Trata-se de escrever esse som com os meios da linguagem. Isso supõe cortes e aproximações. Nós podamos para expor a desordem que nos ganhou.²⁴ (2013, p.4)

que mes souvenirs sont vrais, s’agissant de souvenirs aussi recules et je tiens a dire de souvenirs uniquement personnels. Je ne me suis pas du tout renseignée dans mon entourage. (...) Je voulais écrire ce livre a partir de mon seul témoignage, de mes seuls souvenirs.

²³ J’ai pris parti que le fantasme fait partie de la réalité, ce qui est vrai car nos fantasmes font partie de notre vie. [...] on ne sait pas forcément ce qui est fantasme et ce qui est réalité dans ce livre – tout ce que je sais c’est que j’ai tout vécu. Entrevista a Ferenc Tóth (2010, p. 64)

²⁴ À aucun moment je n’ai décidé d’inventer. Cela s’est fait de soi-même. Il ne s’est jamais agi de glisser le faux dans le vrai, ni d’habiller le vrai des parures du faux. Ce que l’on a vécu laisse dans la poitrine une musique : c’est elle qu’on s’efforce d’entendre à travers le récit. Il s’agit d’écrire ce son avec les moyens du langage. Cela suppose des coupes et des approximations. On élague pour mettre à nu le trouble qui nous a gagnés.

Reconheço o empenho daqueles que se dedicam à classificação das obras ficcionais e autobiográficas e de estabelecer nichos em que encaixar os textos específicos, entretanto, para os efeitos deste estudo, a aventura de rotular os livros escolhidos da autora nipo-belga permanecerá. Opto por me referir aos volumes aqui como romances, pois assim foram apresentados em sua edição original e proponho nesta altura do trabalho que os romances sejam entendidos como parcelas de um mesmo esforço narrativo e que compreendidos em arco, trata-se de um mesmo romance de (de)formação autobiográfico. Recordo o que propõe Paul de Man:

Assumimos que a vida produz a autobiografia como um ato produz suas consequências, mas não podemos sugerir, com igual justiça, que o projeto autobiográfico pode ele próprio produzir e determinar a vida e que aquilo que o escritor faz é de fato governado pelas exigências técnicas do autorretrato e portanto determinado, em todos seus aspectos, pelos recursos de seu meio? E, uma vez que a mimese pressuposta como operante é um modo de figuração entre outros, será que o referente determina a figura, ou ao contrário: não será a ilusão da referência uma correlação da estrutura da figura, quer dizer, não apenas clara e simplesmente um referente, mas algo similar a uma ficção, a qual, entretanto, adquire por sua vez um grau de produtividade referencial? (2012, s/p)

Se a vida do autor organiza a narrativa, a narrativa serve inversamente ao engendramento dessa vida que se faz perceber e representar. Com esse reconhecimento, é preciso sublinhar ainda que, conquanto os textos literários sejam o ponto de partida da compreensão de como se constrói a identidade na obra de Amélie Nothomb, essa construção apreendida de narrativas autobiográficas depende, necessariamente, dos elementos paratextuais e extratextuais disponíveis ao eventual leitor. Com este propósito, procedo, entremeando a observação do texto literário, à apresentação de diversos elementos externos ao discurso literário analisado, sejam eles entrevistas, aparições televisivas, fotografias, material gráfico, adaptações cinematográficas dos romances (e sua medida de tradução intersemiótica). A dimensão de referencialidade do texto se desvela com a presença da escritora para além dos mesmos textos, portanto, uma mirada sobre a construção da identidade narrativa nos romances autobiográficos da criadora é também uma mirada “transliterária” sobre a persona pública que os teceu.

Encerrando este capítulo, creio que Amélie Nothomb não se importaria em tomar emprestadas as palavras de Mário de Andrade: “Tanto andam agora preocupados em definir o conto que não sei bem se o que vou contar é conto ou não, sei que é verdade.”²⁵

²⁵ ANDRADE, Mário de. *Vestida de preto*. In: *Contos Novos*. 17ª ed. Rio de Janeiro: Itatiaia, 1999.

2

SOB O SIGNO SINGRANTE

*“Perguntei a Nishio-san quem era Jesus. Ela respondeu que não sabia muito bem.
 – Sei que é um deus – arriscou. – Ele tinha cabelos longos.
 – Você acredita nele?
 – Não.
 – Você acredita em mim?
 – Acredito.
 – Eu também tenho cabelos longos.
 – Sim, e além do mais, você eu conheço.”*

(A metafísica dos tubos, p.67)

A escritora mais exitosa tanto em termos críticos quanto comerciais de todos os tempos no Reino da Bélgica tem obras traduzidas em trinta e sete idiomas ao redor do globo e já vendeu mais de uma dezena de milhões de cópias.²⁶ Sobre ela, Yves Clemmen Anthony, diretor do programa *Women and gender studies* da Stetson University, afirma:

Qualquer um que esteja interessado em literatura não pode estar totalmente indiferente ao fenômeno Nothomb. Pode-se estar interessado nele como um fenômeno cultural e, em seguida, tentar responder a perguntas sobre as razões para esta popularidade (a palavra fenômeno ilustra perfeitamente a extraordinária popularidade sem tendência de cessar de Amélie Nothomb), qualquer resposta não passaria de uma teoria baseada na intuição do que pode ser questionado ao público. Quanto ao “literário”, posso falar sobre suas qualidades formais. Cada um de seus romances é uma maravilha estrutural no sentido de que seus vários esquemas para organizar a narrativa vão bem além da linearidade cronológica simples. (Apud TOTH, p. 41)²⁷

No primeiro romance de Nothomb, *A higiene do assassino* (*Hygiène de l'assassin*), um intratável escritor recluso e obeso, vencedor do Prêmio Nobel de Literatura, aceita conceder uma

²⁶ Fonte: Sítio oficial das Éditions Albin Michel <http://www.albin-michel.fr/> Acesso em 16 de agosto de 2015

²⁷ “Quiconque s’intéresse a la littérature ne peut être totalement indifférent au phénomène Nothomb. On peut s’y intéresser en tant que phénomène culturel et alors essayer de répondre à des questions sur les raisons de cette popularité [le mot phénomène illustre parfaitement la popularité extraordinaire et la tendance sans cesse croissante d’Amélie Nothomb], toute réponse ne pouvant être qu’une théorie basée sur une intuition de ce qui peut interpeller le public. En ce qui concerne le «littéraire», je parlerai de qualités formelles. Chacun de ses romans est une merveille structurale en ceci que de multiples schémas organisent la narration bien au-delà de la simple linéarité chronologique.”

entrevista para uma jovem jornalista – o diálogo, mote do texto, explora dualidades: beleza e fealdade, juventude e declínio, amor e morte. *A higiene do assassino* foi acolhido pela segunda editora à qual foi submetido e atraiu imediata atenção da crítica especializada, que lhe rendeu os prêmios René-Fallet e Alain Fournier para romance de estreia. A aclamação do público foi ainda maior: o livro vendeu mais de dois milhões de cópias. Desde então, a autora publica regularmente um volume por ano pelas *Éditions Albin Michel*, totalizando, em fevereiro de 2016, vinte e quatro volumes.

Em uma de suas primeiras entrevistas concedidas à televisão, a entrevistadora pergunta se ela se identificava com a jovem jornalista de *A higiene do assassino*. A resposta é categórica: “não, eu sou o escritor.”²⁸ E, se no primeiro romance a escritora já assumia uma dimensão autobiográfica em sua produção, no seu segundo texto, publicado no ano seguinte, ela escancara e sacramenta essa posição. *Le sabotage amoureux*, de 1993, traz como personagem principal uma criança, que, acompanhando sua família após deixar o Japão, vai viver numa estranha vila de diplomatas em uma China cruel, nos últimos anos da era Mao. A autora voltaria ainda outras cinco vezes a ser a matéria autobiográfica de sua literatura com, por ordem de publicação, *Medo e submissão (Stupeur et tremblements)*, *A metafísica dos tubos (Metaphysique des tubes)*, *Biographie de la faim, Ni d'Ève ni d'Adam* e *La nostalgie heureuse*.

2.1 Arqueologia do prazer

Minha pesquisa da obra de Amélie Nothomb parte da compreensão prévia de que todo trabalho de literatura autobiográfica é um exercício de identidade, e nossa autora tem um gosto quase obsessivo por esse exercício. Para ela, “a escrita é uma maneira de me esvaziar de toda a impureza que contendo.”²⁹ E na investigação desse processo sanitário, vamos observar algumas concepções sobre o surgimento da identidade e como ele se concretiza na produção literária.

Como dar conta dessa ilusão compartilhada de uma vitória sobre o caráter irredutivelmente fictício do sujeito escrito, sobre a impossibilidade de reencontros de si como simultaneamente o sujeito do enunciado e da

²⁸ Episódio narrado pela autora no documentário *Amélie Nothomb: une vie entre deux eaux*.

²⁹ “L'écriture est un moyen de me vider de toute la souillure que je contiens.” Depoimento, em “Une vie entre deux eaux.”, transcrito em: http://www.lemonde.fr/culture/article/2013/09/19/amelie-nothomb-une-vie-entre-deux-eaux_3477718_3246.html#H84DrAPGjwg3AyDs.99 Depoimento, em “Une vie entre deux eaux.” Acesso em 10/10/2015

enunciação? Em que a escrita de seu passado supõe a autenticação pelo leitor? Estas perguntas, e outras, postas à literatura e seus teóricos, envolve questionamentos para além do campo literário. Elas envolvem, em particular, um questionamento psicanalítico, apenas na mensuração de basear a exploração do registro fantasmático que elas exigem, designando a autobiografia como um jogo de posições envolvendo a identidade do autobiografado. (CHIANTARETTO, p.239)³⁰

Mas me antecipo e começo com o que há no texto de Nothomb antes mesmo dessa identidade existir. Em *A metafísica dos tubos*, a primeira aproximação que se dá não é com Amélie, mas com o nada, o que havia antes da narradora se apresentar no discurso. Um recurso habilmente utilizado pela autora para abordar o início de sua “peregrinação terrestre” é o de não estar presente no momento inicial da narrativa. A personagem, nesse período em que a criança ainda não constituiu sua própria imagem, é narrada com foco na terceira pessoa. Não existe Amélie - ela fala em Deus ou no tubo, como em:

“Deus tinha os olhos permanentemente abertos e fixos. Se estivessem fechados, nada mudaria. Não havia nada para ver e Deus não olhava nada” (p.5).

“Deus não tinha linguagem e portanto não tinha pensamento. Era saciedade e eternidade” (p.6).

“As únicas ocupações diretas de Deus eram a deglutição, a digestão e, consequência direta, a excreção” (p.7).

“Por isto é que, neste ponto de sua evolução, chamaremos Deus de o tubo. (...) Ele conhecia a serenidade absoluta do cilindro. Ele filtrava o universo e nada retinha”. (p.7)

“O tubo encontrara uma solução engenhosa para as polêmicas linguísticas nacionais: ele não falava, jamais dissera alguma coisa, nem mesmo chegara alguma vez a produzir algum som” (p. 13).

“Deus não recusara nada, porque nada havia escolhido. Por isto é que não vivia” (p.16).

O narrador heterodiegético não fala sobre si na primeira parte do romance, pois não existia ainda um “eu” de que se pudesse falar naquele ponto da narrativa. Sobre o foco narrativo, a autora afirma:

“Todas as crianças se tomam por Deus. A única diferença é que eu me lembre disso tão bem. Ao tentar voltar muito longe nas lembranças, nos deparamos com uma barreira, e ainda assim, guardamos uma impressão. É por isso que o livro

³⁰ Comment rendre compte de cette illusion partagée d’une victoire sur le caractère irréductiblement fictive du sujet écrit, sur l’impossibilité de retrouvailles de soi comme simultanément sujet de l’énoncé et de l’énonciation? En quoi l’écriture de son passé suppose-t-elle l’authentification par le lecteur? Ces questions, et d’autres, posées à la littérature et à ses théoriciens, engagent des questionnements au-delà du champ littéraire. Elles engagent notamment un questionnement psychanalytique, na medida de basear a exploração do registro fantasmático que elas exigem, en désignant l’autobiographie comme un jeu de positions mettan em cause les racines de l’identité de l’autobiographe.

começa na terceira pessoa. Na segunda parte, passamos ao “eu”, ali começam verdadeiramente minhas lembranças.”³¹

Só passa a existir um eu no texto autobiográfico de Amélie Nothomb quando a criança passa por sua primeira experiência sensorial de deleite. A personagem, que cumpria sua existência desindividualizada na condição de legume-Deus, por acidente mental (e um bastão de chocolate branco) chega enfim à consciência. Na narrativa, o prazer proporcionado pelo chocolate é o suficiente para trazer à tona sua identidade, uma voz que grita e que entrega à protagonista a voz do discurso. É quando ela assume a primeira pessoa do relato. “A volúpia sobe-lhe à cabeça, dilacera-lhe o cérebro e nele faz reverberar uma voz que jamais ouvira: ‘Sou eu! Sou eu que estou vivendo! Sou eu que estou falando! Não sou ‘ele’, eu sou eu! Não precisas mais dizer ‘ele’ para falar de ti, deves dizer ‘eu’” (p.33).

A descoberta de si como um indivíduo que sente e pensa é no romance uma consequência da fruição de uma sensação tão agradável que suplanta a deglutição e a torna consciente de si. É o prazer como catalizador da ação, uma postura que se enquadra na perspectiva levantada a partir da filosofia racionalista de que a consciência humana se conforma em derivação das experiências sensoriais agradáveis, que levavam o indivíduo a agir. No século XVII, John Locke, a quem se reputam as origens das concepções modernas de identidade e do “eu”, dizia: “o infinito e sábio Autor de nosso ser [...] visando, ademais, a motivar-nos a ações do pensamento e aos movimentos de que somos capazes, agradou-lhe juntar aos vários pensamentos e sensações a percepção de deleite” e dava o “motivo para preferir um pensamento ou ação a outra, para passar da indiferença à atenção” (Locke, 1690, p. 173).

A consolidação do prazer como objeto se dá no século posterior, quando a obra *Tratado das sensações* do materialista francês Etienne Condillac produz o ponto de inflexão que estabelece as fundações para a construção sensorial das funções psíquicas que serviriam a uma formulação psicanalítica sobre o tema (BOCCA, 2009, s/p). Condillac propunha que:

a alma sente ocasionada pelos órgãos; e é das sensações que a modificam que ela tira todos os seus conhecimentos e todas as suas faculdades.

(...) Se o homem não tivesse qualquer interesse em se ocupar de suas sensações, as impressões que lhe fizessem os objetos passariam como sombras e não deixariam nenhum traço. Depois de muitos anos, ele seria como no primeiro instante, sem ter

³¹“ Mais tous les enfants se prennent pour Dieu. La seule différence, c'est que je m'en souviens tellement bien. En essayant de remonter très loin dans ses souvenirs, on se heurte à un rempart, et cependant, on garde une impression. C'est pourquoi le livre commence à la troisième personne. Au deuxième tiers, on passe au " je ", là commencent véritablement mes souvenirs.” (Entrevista a Laureline Lamanieux, disponível em: univers.mylene-farmer.com/nothomb/laureline.htm Acesso em 19/01/2015)

adquirido qualquer conhecimento e sem outra faculdade além do sentimento. (...) Por serem necessariamente agradáveis ou desagradáveis, ela [a alma] tem interesse em procurar umas e se furtar às outras; e quanto mais vivacidade tiver o contraste entre os prazeres e as dores, mais atividade ocasionará na alma. (1754, p. 31,33)

Em seus primeiros escritos sobre o tema, Sigmund Freud apresentava uma perspectiva fisicalista para o problema da consciência. Para ele, o sistema nervoso era afeito ao repouso, e toda estimulação neuronal resultava em desprazer. Este incômodo seria o agente motivador da psique, e o prazer estaria justamente na extinção da descarga desagradável. Posteriormente, ele passa a considerar a possibilidade das afecções sensoriais positivas, especialmente quando advinda de uma excitação potencializada, a sensação exacerbada do deleite. Daí nos interessa que Freud concebe que “uma maneira específica de atuação do princípio do prazer” é que ele não permite a indiferença (diante do prazer, é impossível manter uma inércia divina e leguminosa) (BOCCA, 2009, s/p).

Deleite é como Jung chama o prazer evocado pelo Sublime, e é na concepção junguiana que melhor encontro a representação do prazer e apreciação do belo enunciada nos textos de Amélie. Para Jung, o deleite é um estado complexo que atropela a mente tomada pelo prazer em excesso, ligado ao ilimitado e ao infinito, quando paixões e pensamentos são grandiosos demais até para ser compreendidos (JUNG, 1978, pp. 127-130). O deleite é uma sensação que suscita assombro e admiração: seja o êxtase sexual, seja a percepção da beleza num trabalho artístico, seja a sensação sublime nas papilas gustativas afetadas por um bastão de chocolate branco belga que acorda um bebê para a existência. Diz a autora:

Como entrar em comunicação com si-mesmo, como se aprovisionar a si mesmo, como viver em si mesmo... eu penso que a chave seja o prazer. Para suportar a si-mesmo, para não se suicidar, para se tornar uma pessoa inteira e poder dizer “Eu”, é preciso o prazer. Sem o prazer, nós não somos nada nem ninguém. (...) Então é revelador de uma identidade e permite habitar-se em si mesmo. Não é fácil habitar uma identidade – é o prazer a chave”. (Entrevista a TOTH, 2010, p.102)³²

No texto literário, com a tomada de consciência da personagem, fica estabelecida a sua faculdade da memória:

Dando-me uma identidade, o chocolate branco também me fornecera uma memória. E para que lembrar-se do que não está ligado ao prazer? A lembrança é

³² “Comment entrer en communication avec soi-meme, comment s'approvisioner soi-meme, comment vivre en soi-meme, eh bien je pense que la cle, c'est le plaisir. Pour se supporter soi-meme, pour ne pas se suicider, pour devenir une personne a part entiere et pouvoir dire « Je », il faut le plaisir. Sans le plaisir, on n'est rien et on n'est personne.”

um dos aliados mais indispensáveis da volúpia. (...) Antes do chocolate branco, não me lembro de nada: tenho de confiar no depoimento dos próximos, reinterpretado por mim mesma. Depois, minhas informações são de primeira mão: esta mesma mão que escreve. (p.33-34)

É a partir de então que ela passa a interagir e perceber o outro. É por meio do outro (seu, pai, seus irmãos e as duas distintas governantas japonesas) que ela constrói as nuances da identidade. É pelas reações dos outros que ela percebe o seu poder e suas limitações. É na relação com o outro que ela se torna um ser relutante. E é pelo outro que ela é devolvida à vida dos dois afogamentos que interromperiam sua consciência.

2.2 Escrita existencial

Nothomb produz uma escrita debruçada sobre a própria existência, seu sentido e a ausência deste. Sua obra “revela certamente uma obsessão pelos conflitos, uma forma de crueldade, mas também um grande amor pelos contrastes e pelos extremos. Amélie, com uma alegria quase infantil, rejeita as nuances e provoca as oposições”³³ (KOBIALKA, 2010, posições 24 e 25³⁴). Ao jogo de dualidades presentes desde o primeiro romance, a cada obra se somam novas contraposições e justaposições de elementos perversos e sublimes, sagrados e profanos, torpes e delicados.

No seu texto, faz-se um constante jogo de contrastes em que a um “festival de crueldade à larga panóplia” se opõe uma criadora “romântica e lírica, frágil e vulnerável, camuflando suas falhas sob uma camada espessa de cinismo, jogando-se totalmente, fogosamente na escrita para colorir o negrume existencial”³⁵ (Ibid. pp.24 e 25). A narrativa da escritora oferece delicadeza sob a crueldade, como se um olhar oblíquo lançado em direção à torpeza comezinha da existência revelasse novas instâncias e dimensões. Zumkir afirma:

A originalidade de um romancista é determinada primeiramente por alguns grandes temas existenciais que o obcecaram por toda a sua vida. Os de Amélie Nothomb são notadamente o outro (como o abordar, estar em relação com ele,

³³ “(...) révèle bien sûr une obsession des conflits, une forme de cruauté mais aussi un grand amour des contrastes et des extrêmes. Amélie, avec une joie presque enfantine rejette les nuances et provoque les oppositions.”

³⁴ Nas obras citadas em formato digital para Kindle, as indicações serão apresentadas por posição e não por número de página.

³⁵ “(...) festival de cruauté à la riche panoplie” e “romantique et lyrique, fragile et vulnérable camouflant ses failles sous une épaisse couche de cynisme, se jetant totalement, fougusement dans l’écriture pour colorer une noirceur existentielle.”

amá-lo (de amor e de amizade), fazer-se amado por ele, o equilíbrio de poder que se instala com ele inexoravelmente); o inimigo interior (o outro que há em nós); a perda da infância, do amor ideal; o corpo (suas transformações, suas deformidades, sua beleza); o peso das palavras e seu impacto nos outros; a revelação de mentiras, segredos e imposturas; a angústia de abandono; a morte. (2003, 166)³⁶

Em todos os seus romances, a personagem protagonista se coloca numa situação confrontacional com um outro personagem da narrativa. Nothomb afirma mesmo que todos os seus livros são pequenas variações sobre um mesmo tema³⁷, em que há um personagem e o seu diferente, postos em duelo dialógico³⁸. Em sua literatura, os diálogos são alterações que resultam ao mesmo tempo em mordacidade e comicidade, produzindo, de modo paralelo, violência grotesca e humor. Bakhtin postula que

o riso tem o extraordinário poder de aproximar o objeto, ele o coloca na zona de contato direto, onde se pode apalpá-lo sem cerimônia por todos os lados, revirá-lo, virá-lo do avesso, examiná-lo de alto a baixo, quebrar o seu envoltório externo, penetrar nas suas entranhas, duvidar dele, estendê-lo, desmembrá-lo, desmascará-lo, desnudá-lo, examiná-lo e experimentá-lo à vontade. (BAKHTIN, 1990, p. 14)

Nos textos de Nothomb, salta aos olhos esta evisceração trazida pelo riso. Já num dos primeiros trabalhos críticos produzidos sobre a autora, Evelyne Wilwerth identificava que nos seus textos as relações entre os personagens “se alimentam de fortes diferenças, de tensões, de agressividade, de ironia cáustica, de violência, de humor ácido”³⁹ (1997, p. 45), colocando sua obra sob o signo do “*cinglant*” – singrante, que num sentido figurado, mais comum em francês, significa mordaz, aquilo que fere, enlouquece.

A relação com o outro, ao mesmo tempo brutal e divertida por sua estranheza, está presente, também e sobretudo, na relação egóica da autora/narradora com a alteridade. Na relação com o outro de sua literatura, a tempestade está em si, vista à distância, como um outro. Ao se confrontar com a afirmação clássica de Sartre, Nothomb afirma “que sim, o Inferno são os

³⁶“(…) l’originalité d’un romancier est déterminée tout d’abord par quelques grands thèmes existentiels qui l’obsèdent toute sa vie. Ceux d’Amélie Nothomb sont notamment l’autre (comment l’aborder, être en relation avec lui, l’aimer (d’amour ou d’amitié), se faire aimer de lui, les rapports de force qui s’installent avec lui inexorablement); l’ennemi intérieur (l’autre qui est en nous) ; la perte de l’enfance, de l’amour idéal ; le corps (ses transformations, ses difformités, sa beauté) ; le poids des mots et leurs impacts sur les autres ; la révélation des mensonges, des secrets et des impostures ; l’angoisse de l’abandon ; la mort.”

³⁷ “chaque roman est un petit peu une variation sur le thème”. (Entrevista a Tóth)

³⁸ Uma denotação do caráter dialógico dos textos está no número de transposições para o teatro de seus romances. Onze até a data.

³⁹ “se nourrissent de fortes différences, de tensions, d’agressivité, d’ironie caustique, de violence, d’humour acide.”

Outros, estou de acordo, mas o inferno é o si também. O si, o si-mesmo, vivido como um Outro. Nós somos nós mesmos um Outro. O inferno é também o si. Então, situar-se o Outro, mas também o si-mesmo. O si-mesmo, é isso, o inferno.”⁴⁰

Não à toa, a solidão é um dos temas recorrentes em todos os seus textos, em que o estado de isolamento leva à inquirição interior. Este é um alinhamento temático ao gosto da literatura existencialista, da qual a solidão/solitude é tema fundamental. Na concepção existencialista, o homem está sozinho e não tem nada a esperar de um Deus qualquer que tenha existido antes dele. O indivíduo do existencialismo está abandonado e precisa tomar as rédeas de sua presença no mundo – ele está “condenado a ser livre”. Há em *A metafísica dos tubos*, um compromisso firmado com a permanência, uma escolha livre (ainda que narrativa) por existir e por suas consequências éticas. Há nessa aceitação da existência um paralelo com o texto sartreano: “a liberdade é de escolha, mas não liberdade de não escolher. Não escolher, com efeito, é escolher não escolher. De onde a absurdidade da liberdade que força nossa responsabilidade aos olhos do mundo” (SARTRE, 1943, p.561).

Os textos da autora se inserem no mesmo cerne da discussão filosófica existencialista, pois estão centrados na exploração sobre a realidade concreta do sujeito e sua mundanidade. Nos relatos assumidamente autobiográficos, a escritora se coloca à distância, na exploração dos aspectos existenciais da sua personagem e em especulações sobre sua essência, suas relações com o mundo, com o outro, sua angústia e sua morte. A professora Verónica Galindez Jorge traça ainda um paralelo entre os textos da escritora com os contos filosóficos morais produzidos no século XVIII por nomes como Diderot e Voltaire (2006, pp. 195-204), e há mesmo ali um alinhamento moral e onomástico, mas parece-me que em Nothomb os contos filosóficos são de tema e tessitura existencialistas. Esse *rapport* existencial é particularmente sensível nos romances que aqui exploro, pois são tarefas de memória.

⁴⁰ “ (...) mais je complete ce que Sartre a dit parce que oui, l’enfer c’est les Autres, je suis d’accord, mais l’enfer c’est soi aussi. Soi, soi-meme, vecu comme un Autre. Nous sommes, nous-meme, un Autre. L’enfer c’est aussi soi. Donc, ou se situer de l’Autre mais aussi de soi-meme ? Soi-meme, c’est ca, l’enfer.”

2.3 “Lembro-me de tudo.”

A memória possui um papel crucial na percepção que um sujeito faz de si mesmo. Ela não é, entretanto, a concretização exata do passado no presente, mas sim uma representação imagética do passado que precisa ser perseguida. Diz Henri Bergson que “jamais atingiremos o passado se não nos colocarmos nele de saída. Essencialmente virtual, o passado não pode ser apreendido por nós como passado a menos que sigamos e adotemos o movimento pelo qual ele se manifesta em imagem presente, emergindo das trevas para a luz do dia” (2001, p.158). A rememoração se vale de uma faculdade psíquica configurada de maneira necessariamente representativa.

Quando uma pessoa faz o esforço de recuperação de suas memórias (a anamnese aristotélica) a partir das afecções retidas por experiências anteriores, ela reapresenta essa lembrança e a coloca (mesmo sem que perceba) numa narrativa que organiza o tempo e dá estrutura ao seu passado (RICOEUR, 1994b). As lembranças que um indivíduo pode trazer à tona não são o espelho da experiência vivida, mas sim narrativas daquilo que ele viveu trazidas para o presente. De um apanhado destas narrativas da memória e pela identificação relacional é que se erige a identidade pessoal e percepção que uma pessoa faz de si.

O indivíduo, que, como formulado por Locke é um “si mesmo” por meio de uma continuidade de consciência, é erigido pela construção de sua memória. “Mais que qualquer coisa, elas (as lembranças) determinam a nossa identidade pessoal: ser um indivíduo (*self*) é ser um indivíduo que pode se lembrar” (CASEY, 2004, p.265).⁴¹ O sujeito mesmo, não apenas o literário, produz-se a partir das lembranças que ele se conta e que lhe são contadas. Ou, como postula Michael Pollack,

(...) podemos também dizer que há uma ligação fenomenológica muito estreita entre a memória e o sentimento de identidade. Aqui o sentimento de identidade (...) é o sentido da imagem de si, para si e para os outros. Isto é, a imagem que uma pessoa adquire ao longo da vida referente a ela própria, a imagem que ela constrói e apresenta aos outros e a si própria, para acreditar na sua própria representação, mas também para ser percebida da maneira como quer ser percebida pelos outros. (1992, s/p)

O modelo de mente proposto pela psicanálise reconhece a dimensão inconsciente da fantasia e da memória, especificando que a mente é inelutavelmente intersubjetiva em origem e

⁴¹ “More than any other factor, they determine our personal identity: to be a self at all is to be the self that can remember.”

importância. A própria ideia de identificação acontece da mesma maneira. “É preciso entender que identificação é sempre uma identificação com um outro, seja este outro um pai, irmão, amante, amigo, um ideal ou mesmo sua própria imagem no espelho.” (CASEY, 2004, p.251)⁴² A partir daquilo que a criança observa, ela vai pouco a pouco construindo sua própria identidade. Lacan afirma que é no Outro (com maiúscula mesmo), que a criança identifica e engendra de maneira especular suas características individuais:

Vocês terão que ver aí que é no Outro que o sujeito se constitui como ideal, que ele tem que regular o acerto do que vem como eu, ou o eu ideal, que não é o ideal do eu – quer dizer, a se constituir em sua realidade imaginária. (...) Ali onde o sujeito se vê, isto é, onde ele se forja essa imagem real e invertida do próprio corpo que é dado no esquema do eu, não é onde ele se olha. (LACAN, 1964/2008, p.143)

A identificação é aquilo que Freud supunha ser o elemento constitutivo da psique humana que se constrói em todas as suas dimensões (id, ego e superego), por meio de identificações: “sendo assim, a mente é radicalmente não-solipsística; é algo compartilhado e não-solitário desde o início. Da mesma maneira são as memórias ligadas a essa mente. (...) Não existe algo como uma auto-identidade estrita; esta identidade é extensamente inter-subjetiva desde o começo: *‘le je est un autre’*. Se o *self* é de fato um outro, suas memórias são ao mesmo tempo alterisadas e alterisantes.” (CASEY, 2004, 252).⁴³

O sujeito se faz pelas narrativas que ele costura e que recebe das pessoas ao seu redor; faz-se a partir das pessoas, objetos, espaços, temas e ambientes com que pode se identificar. Talvez a grande singularidade dos romances de Amélie Nothomb é que o seu processo de se tornar um indivíduo, relativo a uma identificação com aquilo e aqueles que estão ao seu redor, se dá num lugar de deslocamento, numa cultura que não é aquela em que seus pais foram criados – um deslocamento que a acompanha vida afora. O delineamento do que é semelhante ou dessemelhante é ao mesmo tempo borrado e firmado em seu processo de construção de identidade (e identidade narrativa). Processo de tal maneira embaralhado, que a dimensão de alteridade é invertida, e quem acaba por ser o grande “outro” representado nos seus romances é, sempre, ela própria.

⁴² “It needs to be stressed that identification is Always identification with an other, whether this other be a parent, sibling, lover, friend, an ideal, or even one’s own mirror image.”

⁴³ “And if this is so, the mind is radically non-solipsistic; it is something shared and non-solitary from the start. Likewise with regard to the memories attached to this mind. (...) There is no such thing as strict self identity; or rather, such identity is thoroughly intersubjective from the beginning: *‘le je est un autre’*. If the self is indeed an other, its memories will be at once othered and othering.”

O sujeito no texto literário de Nothomb aparece inicialmente como uma figura frágil, deslocada e inconclusa, mas que parece trilhar uma jornada de apropriação de si, no desenvolvimento do processo psíquico que nos coloca no caminho do que Jung chama de individuação. No caminho da individuação se produz a integração dos elementos de personalidade inatos, os aspectos não-maturados da psique infantil e o conjunto de experiências apreendidas ao longo da vida – em que a pessoa se assenta num indivíduo capaz de irmanar as condutas, costumes e valores externos com as sinalizações de um si-mesmo profundo – “personalidade global que existe realmente, mas que não pode ser captada em sua totalidade” (JUNG, 1996, p.9). A literatura autobiográfica serviria de instrumento para o alcance de um processo efetivo de individuação, ou ao menos de uma individuação representada.

2.4 “A pessoa é o que ela faz e o que sofreu”

“A narração da experiência está unida ao corpo e à voz, uma presença real do sujeito na cena do passado. Não há testemunho sem experiência, mas tampouco há experiência sem narração.” Inclino-me na direção das palavras de Beatriz Sarlo (2007, p.24), para encarar as narrativas autobiográficas aqui analisadas. A concepção de identidade como uma categoria pode ser enfrentada pela sua dimensão ética e prática. Sob esta perspectiva, quando nos referimos à identidade de uma pessoa ou a um conjunto de indivíduos estamos respondendo a uma série de questões: “quem praticou tal ato?” ou “quem é o autor desta ação?” Respondemos a essas questões implícitas pela designação de um nome próprio. Mas como considerar o sujeito da ação, designado por seu nome, como o mesmo ao longo de toda uma vida estendida do nascimento à morte? Para o filósofo Paul Ricoeur, a única resposta para essa questão é a compreensão da identidade como uma narrativa. “A identidade do ‘quem’ é apenas, portanto, uma identidade narrativa” (RICOEUR, 1997, p. 425).

A identidade implicaria a alteridade de tal maneira que não podem ser separadas. A dialética existente entre o si mesmo e o outro contradiz a formulação subjetiva difundida pelo *cogito* cartesiano, centrada apenas no eu (*Penso, logo sou*). Ricoeur entende que a identidade existe em duas dimensões. Uma é aquilo que ele chama de *mesmidade*, que é feita da dimensão durativa e das similaridades que o sujeito mantém: aquilo que é seu, igual a si e que o caracteriza, ou seja, a porção da identidade que é determinada unicamente pelo próprio indivíduo (ou sua

programação genética, se preferir). A identidade idem (mesmidade) é, portanto, composta de quatro elementos: unidade (aquilo que se nomeia é um), similitude (identificável, igual a ele mesmo), de continuidade ininterrupta e permanência no tempo. À outra dimensão da identidade, Ricoeur chama de *ipseidade*, que é a construção da identidade a partir da diferenciação do outro, é a construção de si mesmo a partir do outro, em relação àquilo que ele não é e sua interação – a enunciação de si do outro lado (1994a).

Ricoeur encara a identidade de um sujeito por uma perspectiva de via longa, que compreende a dialética das duas dimensões que respondem à pergunta “Quem?” pela “articulação da dimensão temporal da existência humana” (Ibidem, p.146.), numa linha de permanência do que está nomeado, considerando o “contexto histórico no qual está inserido o sujeito da ação, da linguagem, da responsabilidade e da narração.” Para Ricoeur, a narrativa é a solução que o ser humano encontra para apreender, organizar e dar sentido ao tempo, e o mesmo também ocorre na construção identitária. Para ele, a identidade narrativa “implica a narração de uma vida que indica o contexto das ações e situações a partir do qual podemos identificar a pessoa. A pessoa é o que ela faz e o que sofreu” (DARTIGUES, 1997, p.19).

Cada um constrói sobre sua história pessoal um enredo à maneira da tragédia aristotélica que dá composição à sua identidade, sintetizando e conferindo sentido aos acontecimentos, estruturando os eventos diversos e constantes em trama e tessitura. A intriga ricoeuriana consiste em harmonizar os eventos discordantes da vida ao organizar uma narrativa com começo, meio e fim.

Há um paralelo que se pode estabelecer entre a identidade narrativa e a concepção freudiana do duplo, que, em poucas palavras, é o engendramento de uma imagem externa na qual o autor se projeta. A imagem do duplo afasta o *Unheimlich* (algo como estranheza inquietante) de um mundo e uma identidade pessoal desconhecidos, pois eu me reconheço nesta imagem, controlada por mim. O “eu” que se duplica externamente é um escudo contra minha própria destruição.

Quando fala em identidade narrativa, Ricoeur não está discorrendo necessariamente sobre o discurso literário ou as histórias que se contam anedoticamente em família ou em contextos sociais. Ele entende que todo indivíduo engendra uma trama que torna suas experiências numa identidade congruente. “A narrativa constrói a identidade da personagem, que se pode chamar de sua identidade narrativa, construindo a da história narrada. É a identidade da história que

constitui a unidade da personagem” (RICOEUR, 1994a, p.176). Esta construção narrativa não é necessariamente consciente ao sujeito, mas serve à estrutura de sua percepção pessoal, estabelecendo uma relação dialética entre as dimensões de mesmidade e ipseidade do indivíduo:

De um lado está o caráter, representado pela mesmidade, sinônimo de estabilidade, constância, imutabilidade; de outro, a ipseidade, como livre manutenção de si, ou fidelidade a si, inovação, imprevisibilidade, decisão ética. O lócus privilegiado da identidade narrativa aparece, então, como a articulação entre o caráter (mesmidade) e a livre manutenção de si (ipseidade). (LISBOA, 2013, p.106)

Na urdidura da identidade narrativa, ocorre a mediação entre duas modalidades de narração, pacificando a história (com base referencial no próprio indivíduo) e a ficção literária (na composição do bordado imaginativo dos eventos passados). Diz Ricoeur: “o trajeto da aplicação da literatura à vida, o qual nos transportamos e transpomos na exegese de nós mesmos, é esta dialética entre idem e ipse” (RICOEUR, 1988, p. 303).

Para ele, existe uma dimensão ética na percepção de uma identidade narrativa que implica no indivíduo ser capaz de, ao tratar de sua existência, responder por meio do uso da linguagem às questões “quem é o autor da narrativa?”; “quem é o autor do discurso?”; “quem é o autor de tal ação?”, e se responsabilizar pelo reconhecimento desta autoria. Para Ricoeur, a vida verdadeira, que é o produto desta busca de sentido, unidade e coerência das ações de um indivíduo deve levar a um aprofundamento da intersubjetividade e aprimoramento das relações sociais - “visar à vida boa com e para o outro em instituições justas” (RICOEUR, 1994a, p.211). Pois, conforme elaborou Marcos José Lisboa:

Desta forma, há um aprofundamento da consciência do indivíduo em direção a uma apreensão mais rica do ser humano, que ele próprio é e que os outros são. A apreensão, no imaginário, de outros e novos modos de ser, de realizar a existência e, ainda, possibilitar uma compreensão de si e do outro, da alteridade em nós e fora de nós. (2013, p.110)

O que se propõe é que todos nós engendramos uma narrativa pessoal para poder entender quem nós somos e também transmitir socialmente essa construção. Maria Rita Kehl se inclina na mesma direção ao especular se todos nós não “organizamos mentalmente nossas histórias de vida como se fossem romances” como uma ferramenta para evitar a insuportabilidade do “caos, a errância, a passagem do tempo nos conduzindo onde não podemos prever e nos modificando de

maneiras que não conseguimos controlar” (KEHL, 2001, p. 2). A narrativa organiza o enredo que confere lógica ao tempo passado:

Se não produzirmos algum fio narrativo ligando começo, meio e fim, algumas representações que nos sustentam subjetivamente perderão completamente o sentido. A ideia de que somos “indivíduos”, por exemplo, coesos e reconhecíveis ao longo do tempo; a ideia de que a vida que vivemos constitui uma unidade coerente e dotada de sentido e não uma sucessão de dias transcorridos a esmo. (Idem)

A escrita autobiográfica é a materialização da concepção ricoeuriana de identidade narrativa. Se esta é uma transcrição da narrativa identitária que todos nós nos contamos, numa autobiografia, ela toma a forma de um discurso literário estruturado. Na narrativa autobiográfica de Nothomb, a estranheza inquietante é transposta para o texto, e é criada “uma saída para a impotência do ser humano face ao desconhecido e que, através da *mise-en-écriture*, se redescobre, se reorganiza; enfim, se remodela procurando uma melhor compreensão de si mesmo” (FERREIRA, 2007, p.30).

O escritor, por sua habilidade representativa, pode no texto formalizar sua identidade narrativa, e dispõe de uma ferramenta útil e profundamente significativa de compreensão de si. Como propôs Lejeune, o advento da autobiografia trouxe ao indivíduo moderno uma nova forma de se colocar e se apresentar socialmente, mas não apenas com o discurso autobiográfico veio também uma solução possível ao que haveria de angustiante, trazendo, então a a possibilidade de reestabelecer o equilíbrio (1971, p.44). É o que faz Nothomb, ao transformar em enunciado as lembranças que a constituem e se organizar como indivíduo, ela “escreve para se conhecer, para criar uma identidade, para descobrir coisas e não para expor um ponto de vista ou seu conhecimento a respeito do que quer que seja. O sujeito é inevitavelmente falado pela linguagem” (JORGE, 2006, p.197).

2.5 Afirmação de existência

Os textos de Amélie Nothomb são, portanto, a concretização de sua identidade narrativa por meio do relato. Uma concretização extremamente prolífica, pois a autora afirma ter, em agosto de 2015, finalizado cinquenta e cinco manuscritos além dos vinte e quatro romances publicados. “A escrita lhe dá sentido, ela a preenche de significação e se a escrita e a escritora são

a priori intercambiáveis e substitutivas, é por meio da escrita que conseguimos decifrá-la” (TOTH, p.44)⁴⁴.

Tomemos novamente *A metafísica dos tubos*, o texto que aborda o início da existência da personagem Amélie contra o nada. Existe ali um jogo duplo de significação ainda no título. O termo metafísica, “aquilo que está além da física” é associado primeiramente à obra de Aristóteles⁴⁵ em que o autor busca “investigar as causas primeiras de todas as coisas, em especial, Deus como primeiro motor do universo” servindo à compreensão ontológica de metafísica como o estudo da substância imaterial. O conceito foi reapreendido continuamente pelas mais diversas correntes filosóficas com acepções específicas, entretanto, a concepção vulgar leva a uma quase sinonímia com religião e transcendência; tratando do que não é científico. No texto nothombiano, acima da clara brincadeira com o conceito religioso e transcendental (trata-se afinal da cosmogonia pessoal de um Deus que se torna uma menina), são as atribuições de sentido feitas pela criança – e pelas impressões da autora adulta sobre suas memórias infantis – que desenham o espaço e as relações na narrativa, indo sempre além ou aquém da experiência física relatada. Este caráter se afina à concepção de metafísica proposta por Gumbrecht, que a entende como uma “atitude, quer cotidiana, quer acadêmica, que atribui ao sentido dos fenômenos um valor mais elevado do que à sua presença material” (2004, p.14), ou seja.

Para Amélie, a escrita “é uma tentativa de definição do mundo e da linguagem, muito frequentemente com olhar infantil que tenta nomear as coisas, lhes dar o nome justo”⁴⁶ (Entrevista a Tóth 45-46). Sua literatura é um exercício de permanência e decodificação do mundo, numa existência em trânsito marcada pela solidão, e é por meio da imersão na produção literária que escapa da dificuldade de se relacionar com outras pessoas: “Quando encontramos as pessoas, não temos nada de especial a dizer a elas, mas por meio da leitura, algo acontece, vamos mais longe nas relações humanas”⁴⁷.

Por “desafiar e provocar o leitor em relação à sua maneira de retratar a realidade”, a pesquisadora Cristine Ferreira classifica o relato urdido por Nothomb como uma biografia

⁴⁴ “L’écriture lui donne son sens, elle la remplit de signification et si l’écriture et l’écrivaine sont a priori interchangeables et substitutives, c’est à travers l’écriture qu’on arrive à déchiffrer Amélie Nothomb.”

⁴⁵ O vocábulo é comumente atribuído ao filósofo peripatético grego Andrônico de Rodes, ao compilar sua obra - após organizar os oito volumes dedicados à física, chamou os quatorze volumes restantes de *tà metà tà physiká*, ou seja, “os que estão depois da física”.

⁴⁶ “C’est une tentative de définition du monde et du langage, tres souvent avec l’oeil enfantin qui essaie de nommer les choses, de leur donner le nom juste.”

⁴⁷ Quand on rencontre des gens, on n’a pas spécialement des choses a leur dire, mais a travers la lecture, il se passe des choses, on va plus loin dans les rapports humains. (entrevista transcrita em ZUMKIR, p.157).

antirrealista, ao “não se preocupar em adequar o discurso ao que se chama de retrato fiel ou verossímil do real”, mas nem por isso seria um relato de menos validade, pois “todo trabalho de rememoração é transformador” (FERREIRA, p.142-143).

Certamente existe antirrealismo na forma como o texto da autora apreende sua realidade, Amélie se afasta da ilusão linguística de que um produto da linguagem possa ser um espelho ou uma janela do mundo, representado fielmente pelo discurso. A verossimilhança do texto autobiográfico se apresenta à maneira duma aporia de representação da realidade, já irrepresentável de modo especular considerando as limitações da narrativa. A tarefa mimética se torna ainda mais complicada pois está calcada na memória, que é uma faculdade que embaralha afecções e imaginação. O passado e a história da personagem não podem ser rerepresentados como cópia exata no texto, mas o texto nothombiano está calcado no referencial, e a autora diversas vezes reitera: “tudo que descrevi é verdadeiro”. O antirrealismo de seu texto não está na despreocupação com a realidade fática, mas com o atrelamento a um referencial que é interno, que é mnemônico, que é constantemente reconstruído, que está mesclado em fantasia.

Um dos modos do escritor autobiográfico de confirmar a experiência e alicerçar o relato é fazer ele mesmo um trabalho de historiador pessoal. O rastreio dos vestígios do passado serve para assegurar-se (e aos demais) da experiência vivida, pois a lembrança, por mais que a saibamos verdadeira, é mera representação. No prefácio de *Os lugares da memória*, o historiador francês Pierre Nora afirma que ao acumularmos rastros do passado (testemunhos, documentos, registros visuais) buscamos os sinais visíveis da nossa presença no tempo transcorrido, sinais da nossa diferença, uma identidade já inalcançável no presente do relato da experiência infantil, que põe em cena aquilo que já não somos. Mas é um exercício muito mais complexo que o mero trabalho historiográfico pessoal que traz à tona as vivências anteriores do autor. É uma tarefa de recontação do passado para construir a essência de sua identidade que coloca em jogo a sua própria credibilidade:

Toda questão posta pela autobiografia tende à especificidade de seu poder, consistente a tornar crível – mais que verossimilhante – a ilusão de uma coincidência entre sujeito da escrita e sujeito escrito. A partir da perspectiva aberta por Lejeune, podemos pensar essa especificidade em que ela se enquadra na capacidade do texto de organizar um duplo encontro: entre o autobiografado e o texto de sua vida; entre o projeto do autobiografado, visando a fazer como se fosse o sujeito do enunciado e o sujeito da enunciação se confundissem, e o processo de adesão valendo

precisamente para uma autenticação de uma ilusão partilhada.⁴⁸
(CHIANTARETTO, 1995, p.239)

Amélie Nothomb transforma sua representação identitária em literatura, e há no seu discurso um constante paradoxo: ela afirma continuamente a veracidade do texto, mas o relato sozinho nem sempre é suficiente para garantir sua segurança. A captura dos resquícios da experiência tranquiliza a narradora: “às vezes pergunto-me se não sonhei, se aquela aventura fundadora não é uma fantasia. Vou então olhar-me no espelho e vejo, em minha têmpora esquerda, uma cicatriz de admirável eloquência.” (2001, p.142) Em *La nostalgie heureuse*, a personagem visita a escola primária na qual estudou por dois anos quando criança e lá uma das professoras encontra um antigo álbum em que havia uma foto sua entre estudantes japoneses. A reação da autora (registrada em vídeo pela equipe de documentaristas que a acompanhava) é de quase incredulidade. No texto ela coloca:

“Watashi desu!”

“Sou eu!” Nunca em minha vida eu pronunciei essas palavras com tanta intensidade. O termo de reconhecimento coincide com sua outra significação, a gratidão. Ver essa foto me salva: eu não sabia que tinha tanta necessidade dessa prova. Ao longo do tempo, eu me deixei invadir por um sentimento de irrealidade tão profundo que cheguei a crer ter inventado o meu passado nipônico. Esta hipótese angustiante era reforçada pelo desaparecimento da minha casa de infância e das mudanças concomitantes. (...) Portanto, nessa foto de escola, a verdade vinha à tona.⁴⁹ (2013, p.80)

⁴⁸ Toute la question posée par l’autobiographie tient à la spécificité de son pouvoir, consistant à rendre crédible – davantage que vraisemblable – l’illusion d’une coïncidence entre sujet de l’écriture et sujet écrit. A partir de la perspective ouverte par Lejeune, on peut penser cette spécificité en ce qu’elle ressortit à la capacité du texte à organiser une double rencontre: entre l’autobiographe et le texte de sa vie; entre le projet de l’autobiographe, visant à faire comme si sujet de l’énoncé et sujet de l’énonciation se confondaient, et le processus d’adhésion valant précisément pour authentification d’un leurre partagé.

⁴⁹ « C’est moi ! » Jamais de ma vie je n’ai prononcé ces mots avec tant d’intensité. Le terme de reconnaissance coïncide avec son autre signification, la gratitude. Voir cette photo me sauve : je ne savais pas que j’avais tant besoin de cette preuve. Au fil du temps, je m’étais laissé envahir d’un si profond sentiment d’irréalité que j’en étais arrivée à croire avoir inventé mon passé nippon. Cette angoissante hypothèse venait d’être renforcée par la disparition de la maison de mon enfance et les changements concomitants. (...) Tandis que sur cette photo scolaire, la vérité éclatait.”



Figura 7. “C’est moi!” A autora encontra sua foto da escola primária japonesa.

Extraído do documentário “Une vie entre deux eaux” aos 10’55’’

E adiante, no mesmo texto:

Eu nunca chegaria ao encontro, com atraso ou sem atraso, porque o deslocamento não é uma hipótese crível. É ainda mais grave: eu tampouco sou uma hipótese crível. Eu tenho muitas provas de minha inexistência – elas são tão esmagadoras que nem as exponho: todo mundo seria convencido.⁵⁰

É sintomático, portanto, que uma escritora a quem a própria existência parece tão frágil e fugaz (ou que está convencida de não existir) dedique tanto do seu trabalho narrativo a si mesma como tema. A identidade narrativa que ela constrói é mais que um recurso de compreensão identitária e refiguração memorialística. Ao criar-se personagem de seus romances, a escritora escapa do *néant* inescapável, ela se enuncia e se nomeia. A questão onomástica é particularmente importante em sua ficção – as narrativas estão prenhes de personagens com nomes tão peculiares quanto Pretextat, Saturnine, Épiphanie ou Plectrude – e imersões, batismos e desbatismos são recorrentes em seu texto. Se, por um lado, a escritora afirma que sempre foi chamada, mesmo dentro de casa, pelo seu *nom-de-plume*, por outro, é curioso que ela se recuse sequer a mencionar

⁵⁰ Je n’arriverai jamais au rendez-vous, retard ou pas retard, parce que le déplacement n’est pas une hypothèse crédible. C’est encore plus grave : moi non plus, je ne suis pas une hypothèse crédible. J’ai tant de preuves de mon inexistence – et elles sont si écrasantes que je ne les exposerai pas : tout le monde serait convaincu.

publicamente o nome constante em sua carteira de identidade, Fabienne. No seu texto, ela se reafirma, se rebatiza: sou eu, Amélie! Em Nothomb, a escrita é uma afirmação de existência.

2.6 Autobiografia pulverizada

Se um leitor deseja entrar em contato com toda a produção autobiográfica de Amélie Nothomb, ele próprio terá de fazer uma peregrinação. Não existe um volume único de memórias da escritora, a autobiografia aparece nas livrarias em seis tomos diferentes – cinco romances de memória e uma crônica de viagem – publicados num espaço de vinte anos entre o primeiro e o último. Cada um é um texto coeso que cumpre isoladamente a sua função narrativa - haveria neles seis protagonistas diferentes

em idades diversas, contando diferentes histórias, mas que mesmo assim se interligam, seja através das características em comum (...) seja através das inter-referências, numa espécie de metanarrativa, nas quais a narradora acena, num certo texto, em direção aos outros textos memorialísticos. (FERREIRA, 2006, p.21)

Passando de um texto a outro por meio de alusões, reapreensão de cenários, situações e personagens, forma-se uma “rede de intertextualidade” (Ibidem, p.47) que serviria para conceber a unicidade na protagonista dos seis textos. A vida da personagem está espalhada num grande quebra-cabeça literário que é também metanarrativo. Além das referências cruzadas entre os textos, a autora se debruça sobre o ofício da escrita, fazendo referências por vezes sutis, mas frequentemente explícitas a seus outros romances, sua publicação e recepção, borrando as fronteiras entre os diferentes relatos.

Se um leitor não dispusesse dos generosos elementos paratextuais garantindo que cada um dos textos é parte da autobiografia da autora, a prodigalidade de indícios na narrativa serviria para identificá-la. Os livros podem ser entendidos como porções menores de um todo, “se as peças que faltam são fornecidas não pela memória mas pela imaginação que preenche as lacunas, os espaços vazios, cada fragmento intratextual confirma o sentido de sua obra como uma grande colcha de retalhos.” (Ibidem, 48) E quem costura essa colcha é o leitor, encaixando as peças de um enigma identitário, em que “tudo se torna fragmento”.⁵¹

⁵¹ “Tout devint fragment.” (Biographie de la faim, 2004, p. 109).

Não existe ineditismo na divisão de um texto memorialístico em diversos volumes. Para Genette, “deve-se considerar que a narração no passado pode se fragmentar para ser inserida em diferentes momentos da história, como uma espécie de reportagem mais ou menos próxima” (1972, p.228). Para ilustrar as diferentes retomadas do passado realizadas por Nothomb, apresento, a seguir, o quadro das narrativas, idades e tempo retratado elaborado em 2003 por H elene Jaccopard (p.23) e ampliado por Christine Ferreira em 2007 (p.44). Para esta pesquisa, o quadro foi novamente modificado, com a inclusão das narrativas publicadas posteriormente e as datas em que se passam as histórias.

Data de publicação	Título do livro	Idade da personagem	Idade da autora	Período retratado
1993	<i>Le Sabotage Amoureux</i>	5 a 8	26	3 anos (1972-1975)
1999	<i>Stupeur et tremblements</i>	21	32	1 ano (1990)
2000	<i>Métaphysique des Tubes</i>	0 a 3	33	3 anos (1967-1970)
2004	<i>Biographie de la Faim</i>	3 a 17	37	14 anos (1970-1987)
2007	<i>Ni d’Eve, ni d’Adam</i>	20 e 21	40	2 anos (1989-1990)
2013	<i>La nostalgie heureuse</i>	44	44	15 dias (20/03 a 05/04/2012)

Figura 8. Quadro indicativo das múltiplas idades de Nothomb nos textos autobiográficos

O que é indicativo da obra de Nothomb é a pulveriza o dessa temática espalhada temporalmente ao longo de vinte anos e inserida entre os outros romances que ela profusamente pública. A maneira como a autora se compõe traz muito da “condi o autobiográfica no mundo contemporâneo”, retratada por S :

Ela será necessariamente fragmentada e trará colada em si a impossibilidade de tentar misturar os registros sem deixar isso evidente ao leitor. O escritor pós-moderno trabalha na falha. O “pacto autobiográfico” se d  na prosa curta e na metanarrativa.   nelas anunciado. Como se a memória tirasse proveito de seus lapsos – as fissuras da memória e da literatura. (...) [o autor] encontra-se

impossibilitado de realizar a autobiografia longa e ordenada, porque o mundo não o é”. (2007, p.44,45)

E da fragmentação deriva uma das características principais da autobiografia nothombiana: a múltipla apreensão do tempo. Em cada um dos retalhos de sua colcha memorialista encontramos retratado um período pregresso na vida da escritora, mas não apenas. Há em cada um dos relatos uma narradora posicionada em diferentes presentes. O que dá ao texto uma multiplicidade de representações e presentificações e diferentes modos de organizar o tempo transcorrido. Se menina de cinco anos foi retomada por uma autora-narradora que a transcrevia aos vinte e seis, a de dois anos e meio foi objeto de uma escritora de trinta e três, e assim por diante. A fragmentação da biografia de Amélie em várias narrativas escritas em momentos distintos acaba por se revelar um trunfo, oferecendo um leque ampliado de pontos de vista sobre uma mesma personagem e por uma mesma personagem.

2.7 Personagem pública: realidade encenada

Este retorno e a reapresentação caleidoscópica de si mesma como tema explica, em parte, o fenômeno de recepção dos textos de Amélie Nothomb, que é a autora francófona viva mais lida (ou pelo menos mais vendida) das duas últimas décadas. Jean-Luc Outers, romancista belga responsável pela Promoção das Letras da Comunidade Francesa da Bélgica, acentua o caráter de excepcionalidade da escritora:

Depois de Simenon, (ela é) o escritor francês mais lido no mundo, a Bélgica literária nunca havia conhecido tal força da natureza. (...); uma pluma identificável entre todos, um grifo mesmo, um talento fabuloso de narradora, uma escrita concisa e fulgurante, uma energia inacabável, um senso de diálogos, de situações e da encenação, incluindo dela mesma.” (Apud ZUMKIR, p.155)⁵²

O êxito editorial da autora propicia uma visibilidade que é desejável para a encenação pública de sua personagem – nas narrativas e na mídia. A constante *reprise* temática de si mesma coloca Nothomb em foco num contexto em que não se permite diferenciar quem é a personagem

⁵² « Depuis Simenon, l'écrivain français le plus lu dans le monde, la Belgique littéraire n'avait plus connu pareil vent de folie. Car c'est bien à Simenon qu'il faut comparer le phénomène Amélie Nothomb: une patte identifiable entre toutes, une griffe même, un talent fabuleux de narratrice, une écriture concise et fulgurante, une inépuisable énergie, un sens des dialogues, des situations et de la mise en scène, y compris d'elle-même.”

fictícia e quem é seu produtor: “Não existe original e cópia, apenas construção simultânea (no texto e na vida) de uma figura teatral – um personagem – que é o autor.” (KLINGER 2008, p.20)

Amélie Nothomb é uma autora que escreve e é lida num contexto de multiplicidade dos meios de comunicação. Tanto a sua produção literária quanto a recepção de seu texto se processam num contexto em que a massificação cultural intermedeia as percepções e apreciações. “Há uma cultura veiculada pela mídia cujas imagens, sons e espetáculos ajudam a urdir o tecido da vida cotidiana, dominando o tempo de lazer, modelando opiniões políticas e comportamentos sociais, e fornecendo o material com que as pessoas forjam sua identidade” (KELLNER, 2001, p.9).



Figura 9. Amélie Nothomb – Cartão para autógrafos

Fonte: Éditions Albin Michel, Divulgação

Desta cultura midiática, deriva uma nova expectativa do campo literário sobre o autor. Ele, que provavelmente nunca esteve muito morto, ressuscita de maneira esplêndida, produzindo uma performance de si que atravessa o texto, mas que também o transcende. Luciene Azevedo levanta a hipótese de

que a instância autoral assume na literatura contemporânea inúmeras facetas performáticas transformando a voz autoral em exercício de fabricação de personas

que desestabilizam a noção do autor como o princípio de uma certa unidade de escritura, exercendo-se em uma função-autor que encontra na performance sua condição de possibilidade. (2007, p.137)

E a performance de Nothomb parece formidável. A escritora se transformou rapidamente numa figura muito interessante à mídia e se beneficiou de produzir na França, um país no qual o escritor encontra visibilidade nos meios como em nenhum outro: “Amélie Nothomb é o tipo de personagem que a mídia adora. Exuberante, mas tímida, volúvel, mas secreta – breve, romanesca”. (PALOU apud LEE, 2010, p.58)⁵³.

Ao publicar o primeiro romance, ela foi recebida com desconfiança por parte da imprensa, que aventou a possibilidade de *A higiene do assassino* ser a farsa produzida por um escritor, homem, experiente e sob pseudônimo, revelando, como aponta Lee, um preconceito ainda arraigado na crítica francesa - um texto aclamado por sua qualidade e maturidade não poderia ser produzido por uma jovem e mulher. A jornalista Françoise Xénakis chega a afirmar categoricamente: “Amélie Nothomb n’ existe pas” (LEE, 2010, pp.17-25). Essa pequena controvérsia leva a Albin Michel a expor publicamente ao máximo a sua *enfant terrible* e, assim, desde o início da publicação de seus livros, o público (leitor ou não) tomou conhecimento da jovem escritora. Aos poucos, a autora vai ocupando espaços em toda a mídia:

Nos primeiros anos, fala-se dela e seus livros sob a rubrica literária dos grandes diários nacionais e regionais (*Le Monde, Le Soir, Libre Belgique, Libération, Le Parisien, Le Figaro, Les Dernières nouvelles d’Alsace*), as revistas semanais (*L’Express, L’Événement du jeudi, Le Nouvel observateur*), bem como nas publicações populares especializadas no mundo das letras (*Magazine littéraire, Lire*). Com o tempo, o sucesso, e, sobretudo, a midiatização no rádio e na TV, essa seleção se amplia à imprensa popular (*Paris Match, Télérama, VSD, Psychologies*), à imprensa dita “feminina” (*Elle, Vogue, Marie-Claire, Madame Figaro*), à internet literária (*Paru.com, Fnac.com, Bookseller.com*), à imprensa dedicada às celebridades (*Gala, Point de vue, Voici*), e mesmo à imprensa de negócios francesa e estrangeira (*Challenges, Le Figaro économie, The Economist*) que se interessa por seus números de comércio⁵⁴. (Ibidem, p.15)

⁵³ “Amélie Nothomb est ce genre de personnage que les médias adorent. Exubérant mais timide, volubile mais secret – bref, romanesque”

⁵⁴ Dans les premières années on parle d’elle et de ses livres dans la rubrique littéraire des grands quotidiens nationaux et régionaux (*Le Monde, Le Soir, Libre Belgique, Libération, Le Parisien, Le Figaro, Les Dernières nouvelles d’Alsace*), les magazines hebdomadaires (*L’Express, L’Événement du jeudi, Le Nouvel observateur*), comme dans les publications populaires spécialisées du monde des lettres (*Magazine littéraire, Lire*). Avec le temps, le succès et surtout avec sa médiatisation à la radio et à la télévision, cette sélection s’élargira à la presse populaire (*Paris Match, Télérama, VSD, Psychologies*), à la presse dite “feminine” (*Elle, Vogue, Marie-Claire, Madame Figaro*), à l’internet littéraire (*Paru.com, Fnac.com, Bookseller.com*), à la presse dite “people” (*Gala, Point de vue, Voici*), et même à la presse business française et étrangère (*Challenges, Le Figaro économie, The Economist*) qui s’intéressera à ses chiffres d’affaires.

Uma imagem pública vai se consolidando: do visual da autora, seus hábitos de escrita e até dos seus hábitos alimentares. Essa imagem facilitou a rápida identificação e assimilação de uma nova voz no cenário editorial francês; uma voz sempre aberta a aparições televisivas e radiofônicas, em que desfiava suas excentricidades. A escritora chega mesmo a ter uma boneca de cera no célebre Musée Grevin de Paris (LEE, 2010, pp-17-78)⁵⁵.



Figura 10. Amélie Nothomb e sua estátua de cera no Musée Grevin

Fonte: gettyimages

Segundo Zumkir, sobre Amélie poderíamos mesmo fazer uma enquete de rua: "o que você sabe sobre ela? Ela veste chapéus e ela come a fruta podre. E viveu no Japão."⁵⁶ (2003, p.41). Mas ele aponta que o conhecimento derivado da exposição excessiva leva ao risco do desconhecimento da literatura e ela pode ser "descartada por um tipo de opinião pública, que

⁵⁵ Mark D. Lee faz um minucioso inventário da apresentação da autora na imprensa, bem como da construção de sua imagem pública de 1993 a 2010 na obra *Les identités d'Amélie Nothomb: de l'invention médiatique aux fantasmes originaires*.

⁵⁶ Certes, elle n'occupe pas le meme statut que les écrivains dits "classiques", elle risqué d'être écartée en quelque sorte de l'opinion publique qui peut avoir soit une ignorance complete concernant son oeuvre, soit une vision injuste, fausse ou fragmentaire a ce sujet. « Que savez-vous d'elle ? Qu'elle porte des chapeaux et qu'elle mange des fruits pourris. Et qu'elle a vecu au Japon.

pode ter um completo desconhecimento de sua obra, uma visão injusta, falsa ou fragmentária sobre ela”. Há ainda um grande preconceito, contraditório num campo literário como o francês, quanto à presença midiática do escritor e seu sucesso - talvez derivado ainda da capilaridade que a crítica acadêmica teve nos meios intelectuais, afastando autor e texto - como se o aparecimento nos veículos de comunicação popular apequenasse a obra literária. Se os textos de Nothomb continuam a receber críticas majoritariamente positivas, é malgrado sua encenação pública (LEE, 2010, p.59). Entretanto, em tempos de uma cultura de convergência e massificação, para Klinger, essa apropriação da exposição pública pelo autor não é necessariamente perniciosa:

Pelo contrário, tanto os textos ficcionais quanto a atuação (a vida pública) do escritor são faces complementares da mesma produção da figura do autor, instâncias de atuação do eu que se tensionam ou se reforçam, mas que, em todo caso, já não podem ser pensadas isoladamente. O autor é considerado como sujeito de uma performance, de uma atuação, 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. Portanto, o que interessa do autobiográfico no texto de autoficção não é uma certa adequação à verdade dos fatos, mas sim “a ilusão da presença, do acesso ao lugar de emanção da voz”. (KLINGER, 2008, p.24)

Nothomb se fez autora dentro do circo midiático. A autora se presta a entrevistas para jornais, revistas, programas matutinos e vespertinos, mesas redondas literárias televisionadas em diversos países e até mesmo depoimentos de vídeo na internet. Se as entrevistas não interessam aos críticos acadêmicos que não creem que o autor tenha algo a dizer sobre o seu texto (SÁ, 2007, p.150), elas interessam cada vez mais ao leitor-consumidor (e a presença crescente de escritores nas plataformas diversas atesta isso). A entrevista aproxima o leitor do produtor da narrativa e amplia a sua assimilação, ou, como diz Beatriz Sarlo, oferece uma “uma imagem do escritor antes e depois do livro” (1995, p.11). O leitor comum quer saber dos processos criativos, das escolhas temáticas e também da vida do escritor – e se a vida do escritor é o tema da narrativa, as entrevistas funcionam como um prolongamento da experiência de leitura e fruição. Mas, além dos leitores, e, evidentemente, jornalistas, Sá aponta que as entrevistas servem também aos autores, pois

ao escritor também interessa ser entrevistado, para aparecer na mídia. Sem dúvida. Estar na mídia é existir. Falem bem ou mal, mas falem de mim, diz o ditado popular. Se quiser, apesar do lugar-comum, podemos lembrar dos quinze minutos de fama preconizados pelo artista pop Andy Warhol. Estar fora da mídia é não ter visibilidade, tomada no sentido primeiro de “publicidade”. Vir a público, sair da esfera privada para entrar no jogo de argumentações dentro do que Jürgen Habermas chamou de esfera pública. De alguma forma, ao participar da mídia, o

escritor testa os argumentos que estão na obra. Pode sentir a boa recepção do leitor ou perceber que está fora da ação esperada. (...) A imagem do escritor vem do texto literário, em particular na construção de personagens-escritores, e vem também, em grande medida hoje, da aparição midiática. (2007, p.150)

Por meio da aparição nos meios de comunicação, o leitor pode ter contato com elementos apenas sugeridos no texto literário e que amplificam a experiência de recepção do relato, mais profundamente no relato que se apresenta como autobiográfico. Numa entrevista, o leitor interessado apreende visualmente no autor aspectos que só dessa maneira poderiam ser assimilados, pois aparece em cena um indivíduo que se move, usa a linguagem do seu corpo, hesita, sorri, altera tom de voz e se apresenta – garantindo uma nova dimensão à encenação da autoria. Da entrevista concedida a Férénc Toth, por exemplo, resultou da autora a seguinte imagem: “Eu encontrei uma mulher simples, gentil, muito inteligente, aberta ao diálogo com um grande senso de humor (...) Foi uma sorte excepcional” (2010, nota, p. 6)⁵⁷. E nessa construção imagética, ao tomar contato com o autor, o espectador leitor pode alterar ou complementar a maneira como apreende o personagem na narrativa, ela modifica o texto na recepção. Pode-se mesmo especular se a entrevista de um escritor contemporâneo não pode ser entendida como criação literária, ao que Sá responde:

Em termos. (...) Quando realizada com escritores, a entrevista alcança outra dimensão, que é a que está sendo discutida aqui. Independentemente de desejar ou não a experiência estética, o jogo de perguntas e respostas entra na dança de formas dentro de um mundo de resíduos desordenados. Quando o escritor e a mídia se encontram, quando experimentam alguns minutos, algumas horas de convivência direta, a literatura exhibe sua forma possível. (Sá, 2007, p. 151)

Na construção pública de Nothomb, a incursão televisiva é importante a ponto de se tornar o gatilho de seu último romance autorreferencial, em que ao aceitar voltar ao Japão para gravar o documentário para o canal France 5. *La nostalgie heureuse* é o primeiro texto da autora em que a narradora está no presente da narrativa, e sua realidade de personalidade de mídia transpira no texto. As entrevistas estão presentes na narrativa com um peso análogo ao dos volumes publicados:

Dava para pensar que Rinri lia meus pensamentos, pois ele disse:
 - Eu li todos os seus livros!
 - Verdade?
 - Sim. E vejo todas as suas intervenções televisivas no YouTube!

⁵⁷ J'ai rencontré une femme simple, gentille, très intelligente, ouverte au dialogue avec un grand sens de l'humour. (...) Ce fut une chance exceptionnelle.

Ele soltava essas afirmações com um entusiasmo hilário que continha sua opinião: estava claro que ele tinha achado divertidos os meus livros e minhas passagens pela televisão. Ufa, eu me saí bem. (p.8) ⁵⁸

Existe um círculo na produção literária da escritora em que a vida produz o texto que faz a vida ser representada e que volta ao texto que encena novamente a autora e é por ela retomado... O outro lado da moeda é que é preciso reconhecer o risco de caricaturização numa exposição constante. No ano em que Nothomb é constrangida a efetivamente comer frutas podres no humorístico *On a tout essayé*, Michèle Manceaux pergunta a ela: “Mas por que você se faz de palhaça na televisão?⁵⁹”. E esta exposição midiática excessiva da imagem, já consolidada, acaba por validar uma determinada reticência sobre a autora, como nessa crítica de 2007:

Amélie Nothomb não é como todo mundo e é por isso que amamos seu personagem e seus livros. O problema é que ela se tornou terrivelmente previsível. Neuroses são criativas e encantadoras quando se tem 20, mas quando subimos a escada dos anos, elas tendem a transformar os excêntricos em caricaturas deles mesmos.⁶⁰

Entretanto, consciente da pertinência dessa ressalva, entendo que a performance pública da autora é indissociável de seu texto e constitui uma maneira própria de enunciação (trans)literária. Ao me debruçar sobre a persona pública de Amélie Nothomb, percebo que pouco importa se essa figura foi criada por ela ou pelos publicistas para ser encenada e explorada pelos meios de comunicação ou se é uma representação “verdadeira” da autora-personagem. Não há elementos para descrever da autenticidade de suas peculiaridades ou apresentação visual e a consistência de sua encenação midiática ao longo dos anos aponta talvez para sua confirmação. Certo é que esta escritora estranha e autorreferente serve à apropriação midiática e muito mais se serve dela para se fazer conhecer, executar sua literatura e ampliar sua recepção.

⁵⁸ “À croire que Rinri lisait dans mes pensées, car il dit:/ – J’ai lu tous tes livres!/ – C’est vrai ?/ – Oui. Et je regarde toutes tes interventions télévisées sur YouTube!/ Il lançait ses affirmations avec un entrain hilare qui contenait son opinion: il était clair qu’il avait trouvé tordants mes bouquins et mes passages télévisés. Ouf, je m’en tirais bien.”

⁵⁹ Mais pourquoi faites-vous la clown à la télé?

⁶⁰ Amélie Nothomb n’est pas comme tout le monde et c’est pour cela qu’on aime son personnage et ses livres. L’ennui, c’est qu’elle est devenue terriblement prévisible. Les névroses sont créatives et charmantes quand on a vingt ans mais dès qu’on gravit l’échelle des années, elles tendent à transformer les excéntriques en caricatures d’eux-mêmes. Astrid de Larminat, « Un Nippon de trop, » *Le Figaro littéraire* 11 out. 2007 : 4.

3

A TERRA DA BELEZA

Tudo o que amamos se torna uma ficção. A primeira das minhas foi o Japão. À idade de cinco anos, quando o tiraram de mim, eu comecei a me contá-la. Muito rapidamente, as lacunas da minha narrativa foram geradas em mim. O que eu poderia dizer do país que eu cria conhecer e que, ao passar dos anos, afastava-se do meu corpo e da minha mente?⁶¹

(La nostalgie heureuse, p.4)

3.1 Um apanhado de assuntos antigos

O mito de formação do Japão foi compilado no Kojiki na corte do imperador Yamato (século VIII do calendário cristão), e assim começa: “Quando o céu e a terra tiveram início pela primeira vez, os nomes dos *kamis* se constituíram nos Campos Elevados dos Céu”. O Kojiki trata do surgimento destas deidades e da criação da Terra. Os *kamis* são entidades invisíveis que possuem poderes sobre-humanos e são objeto de adoração, análogos a deuses, podendo variar de um ser humano que alcançou um novo patamar, um animal, as forças da natureza, ou ainda ser o soberano de um povo e o ser supremo onisciente que o governa. (KATO, 2011, p.43). Diferentemente da cosmogonia cristã, o universo não foi criado por um Deus, ou pelo menos esta entidade não é importante o suficiente para ser mencionada. Os *kamis* não são responsáveis pela criação do céu e da terra e não têm qualquer relação com o período anterior à sua concepção, nem ao surgimento dos demais, que se sucedem vários até o aparecimento de Izanagi e Izanami, *kamis* masculino e feminino que enfim copulam e dessa união geram várias porções de terra, que conformam “O Grande País das Oito Ilhas”. Essa é a origem do território japonês.

Depois da composição do território, Izanagi e Izanami geraram muitos outros *kamis*, que por sua vez deram à luz outros mais. Izanami adoece ao parir o fogo, que a torna escaldada e acaba morrendo, e de seu cadáver surgem outros ainda. Izanagi mata o *kami* do fogo e faz uma cerimônia de purificação, na qual, ao lavar seu olho esquerdo surge Amaterasu Omikami, e, do

⁶¹ “Tout ce que l’on aime devient une fiction. La première des miennes fut le Japon. À l’âge de cinq ans, quand on m’en arracha, je commençai à me le raconter. Très vite, les lacunes de mon récit me gênèrent. Que pouvais-je dire du pays que j’avais cru connaître et qui, au fil des années, s’éloignait de mon corps et de ma tête?”

olho direito, Tsukuyomino Mikoto, o sol e a lua. Amaterasu faz descer à Terra o seu descendente Ninigino Mikoto, e é de Mikoto que descenderia o primeiro imperador mitológico Jinmu Tenno (circa 660 a.C.), instituído pelo governo Meiji como o ano 1 da Era Japonesa. A genealogia dos kami, mitológica, é herdada sucessivamente pelos imperadores históricos do Japão. O mito de formação japonês não um relato do princípio de seu tempo histórico, mas antes uma concepção do passado longínquo que se remete ao tempo infinito: “é preciso remontar suas origens a um passado distante para poder legitimá-lo e garanti-lo” (Ibidem pp.44-5).

Interessante para essa pesquisa é perceber que já no Kojiki está captada uma característica muito própria do país. A cosmogonia japonesa não trata da criação do mundo. O mito de criação trata apenas da criação do Japão e sua corte imperial. Sequer trata da criação do arquipélago inteiro:

a mitologia da criação do país por Izanagi e Izanami não alcançava os territórios que estavam fora do domínio da autoridade real na época. Parece que o conhecimento sobre o território do assim dito arquipélago japonês era limitado, mas podemos perceber que os compiladores do Kojiki, basicamente, não tinham interesse em outros mundos. (...) Parece que as fronteiras do espaço no qual os interesses se concentravam estavam fechadas. (Ibidem p.164)

Amaterasu nomeia as grandes oito ilhas também de “país das espigas de arroz da água dos quinhentos outonos dos longos mil outonos dos campos férteis de junco”⁶², e há mitos análogos de formação na ilha de Okinawa, hoje parte do Japão, mas que foi objeto de povoamento posterior provindo da península da Coreia e que não fazia parte do império original. O Kojiki é denotativo do isolamento do Império Japonês do século VIII, mas também da insularidade dessa Nação. Uma insularidade que não é apenas geográfica, mas deriva de uma opção histórica que alternava séculos de isolamento das comunicações externas com períodos relativamente breves de abertura das fronteiras.

Se o Japão é uma nação mais jovem que o seu império vizinho da China, e dela vieram boa parte de suas técnicas de produção e o conjunto de ideogramas que constituiu a sua escrita clássica, o Japão se apropriou de maneira particular e os conformou em uma cultura muito própria e separada do Continente, produzindo hábitos, costumes e tradições que caracterizaram a alma de um país pouco permeável à influência estrangeira nos séculos posteriores ao início da Idade Moderna, quando o mundo começou a se tornar menor pelas Grande Navegações.

⁶² “Toyoashiharano chiakinonagai hoakino mizuhonokuni” (KATO, 2011, p.164).

O arquipélago japonês é composto de quatro ilhas principais e mais de três mil ilhas pequenas, em um terreno montanhoso e coberto por florestas temperadas. Não é uma nação homogênea. A composição geográfica e histórica do país favoreceu o surgimento de diferentes composições regionais, com hábitos culturais, tradições e variações idiomáticas próprias. Repleto de barreiras geográficas naturais, a dificuldade no transporte e na comunicação entre as regiões levou à identificação local em pequenos grupos, os *mura*, e fortaleceu o comportamento em comunidade. Ser japonês é pertencer, pois

dentro da sociedade japonesa havia incontáveis comunidades *mura*, e dentro delas havia o *ie* (“casa”). Considerando-se que as pessoas de dentro e de fora da sociedade japonesa eram japoneses e estrangeiros, as pessoas de dentro e de fora do *mura* eram *murabito* (aldeões) e *sotobito* (estrangeiros). (...) É possível também pensar que a parte exterior distante é heterogênea em todos os aspectos, e que, desde o início, a possibilidade de um entendimento razoável é nula. (KATO, 2011, p. 76)

O forte sentimento de comunidade, que é transposto, segundo Kato, das vidas agrícolas para os espaços sociais urbanos e laborais após a industrialização, acentua o fechamento umbilical dos japoneses em estruturas comunitárias restritas, de um pertencimento sempre ao espaço que o circunda mais proximamente, primeiro a casa, depois o *mura*, depois seu país – distinguindo de forma radical quem é de dentro (*ushibito*) e quem é de fora, o estrangeiro (*sotobito*) e estabelecendo relações sempre desiguais:

O espaço de vida diário tem fronteiras precisas, e os princípios que regem as medidas dentro e fora das fronteiras são diferentes (da identidade – “nossa empresa” até a coação “bandeira do Japão”. (...) Para os habitantes do *mura*, os visitantes de terras distantes são superiores ou inferiores, ou superiores e inferiores ao mesmo tempo, e nunca estiveram em situação de igualdade. (Ibidem, 242)

E, até o século XVI, o que havia de mais estrangeiro ao japonês eram os habitantes da China e da península coreana. Sequer se conceberia algo tão forasteiro quanto um ocidental. E até hoje uma porção poderosa desse estranhamento persiste arraigada. Se existe uma assimilação de costumes ocidentais e os elementos culturais e comerciais são intercambiáveis, o que não é japonês, é *sotobito*, e não vai ser tratado como igual.

3.2 Do lado de cá: o japonismo

Ao tocar o hemisfério superior do globo terrestre, o ponto mais extremo ao Oriente, o mais distante, é o arquipélago japonês. O Japão ocupa um lugar preciso na mística ocidental. Foi durante muitos anos, por seu isolamento, o país em que o ocidental europeu poderia encontrar o que há de mais diferente de si. E é ali que uma criança europeia nasce e o habita literariamente.

Um dos componentes principais dos romances de Amélie Nothomb é o espaço físico e imaginado do discurso. O Japão não é apenas o local em que a narrativa se passa, o país é um dos personagens principais dos romances e é mais um elemento de individuação da autora-narradora. Afirma Zumkir:

Todos os que já ouviram falar algum dia de Amélie Nothomb sabem que ela é totalmente, ternamente, até tragicamente impregnada pelo Japão onde ela passa a primeira parte de sua infância (Shukugawa, perto de Kobe) ao ponto de se crer japonesa e de querer retornar para lá e trabalhar como intérprete quando se torna adulta (Tóquio). E isso marca tanto sua personalidade quanto sua literatura. (2003, p.95)⁶³

A cultura japonesa, sua natureza e a sensação de pertencimento ao lugar alimentam a literatura de Amélie e a sua conformação como sujeito. Um país que carrega uma aura de impenetrabilidade e inacessibilidade quase míticas, malgrado a influência da cultura japonesa no mundo e sua permeabilidade a aspectos culturais ocidentais nas últimas décadas. A mirada que a autora lança sobre o Japão é a de um espaço sacralizado, alcançando a posição de templo de sua própria individuação.

O Japão ocupa um espaço especial no imaginário ocidental. No mundo moderno, o olhar lançado sobre a civilização desse país a punha como a cultura mais afastada de todas. Mas, por ser distante, isso não quereria dizer, entretanto, que fosse e seja a civilização menos conhecida.

O primeiro contato substancial do Ocidente com o arquipélago acontece no século XVI com as missões jesuítas de portugueses e espanhóis na região de Nagasaki. Esse intercâmbio durou cerca de cem anos, e precipitou o último período de fechamento de fronteiras, que durou três séculos. Por seu isolamento secular, mas ao mesmo tempo conhecido, o Japão se configurou

⁶³ “Tous ceux qui ont un jour entendu parler d’Amélie Nothomb savent qu’elle est totalement, tendrement, voire tragiquement impregnée par le Japon ou elle a passé la première partie de son enfance (Shukugawa, près de Kobe) au point de se croire japonaise et de vouloir y retourner travailler comme interprète quand elle sera adulte (Tokyo). Qu’il amarde autant sa personnalité que sa littérature”.

tradicionalmente como o outro tangível, o outro visível, o oposto quase inalcançável, mas observável. Aqui do Brasil, em nossa ocidentalidade torta, o Japão ainda possui a característica de estar na antípoda geográfica do território. É um país cuja estética, tradições e também sua modernidade se dão a conhecer:

Nas artes plásticas, seja pintura (em tela, seda ou porcelana) e a fotografia, ou o cinema (os filmes de Kurosawa, Ozu ou Kitano) ou ainda a moda que põe foco no lado requintado e exótico da cultura japonesa; se sua literatura nos comunica o conflito entre a realidade moderna e valores elevados ancestrais nipônicos (como é o caso nos romances de Junichiro Tanizaki ou os de Banana Yoshimoto), os sociólogos de hoje insistem na dedicação ao trabalho que se tornou o valor supremo e sobre a potência intelectual de cientistas da computação japoneses. (PANTKOWSKA, p.189)⁶⁴

Mas vale sublinhar que o conhecimento do Japão pelo europeu, que, diferentemente do Brasil, não experimentou uma maciça imigração nipônica, é normalmente obtido de maneira indireta, seja por suas manifestações artísticas ou pelos relatos dos que lá estiveram: “as tradições japonesas, sem paralelo na cultura europeia, nas quais se enxerta um progresso técnico extraordinário, alimentam o nosso imaginário, mas por gosto à simplificação, sem dúvida, também contribui para a construção de um estereótipo japonês”⁶⁵ (Ibidem, p.189).

O Japão faz parte deste imaginário do que nos compõe por oposto. E os relatos ressaltam seus costumes e tradições e a multiplicidade de símbolos que o compõem. Conforme Barthes, “Se encontra nesse país, um império de significantes tão vasto, que excede de tal maneira à palavra, que a troca dos signos se torna de uma riqueza, de uma mobilidade, de uma sutileza fascinantes” (1997, p.22). É esse caráter simbólico que favorece a sua apreensão literária: “o Japão tem uma estrela de brilhos múltiplos; ou melhor ainda, o Japão a colocou em uma posição de escrita”⁶⁶ (Ibidem, p.14).

Um dos resultados da revolução tecnológica e a proliferação dos modos e conteúdos narrativos, é uma ampliação por temas diversos que redundam num cosmopolitismo temático na

⁶⁴ (...) Si l'art plastique, que ce soit la peinture (sur toile, soie ou porcelaine) et la photographie, ou le cinéma (les films de Kurosawa, d'Ozu ou de Kitano) ou encore la mode mettent l'accent sur le côté raffiné et exotique de la culture japonaise; si leur littérature nous communique le conflit entre la réalité moderne et les hautes valeurs ancestrales nipponnes (comme c'est le cas dans les romans de Junichirō Tanizaki ou dans ceux de Banana Yoshimoto), les sociologues d'aujourd'hui insistent sur le dévouement au travail devenu la valeur suprême et sur la puissance intellectuelle des informaticiens japonais.

⁶⁵ Les traditions japonaises, sans pareilles dans la culture européenne, sur lesquelles s'est greffé l'extraordinaire progrès technique, nourrissent notre imaginaire, mais, par goût de simplification sans doute, ont également contribué à la construction du stéréotype nippon.

⁶⁶ le Japon l'a étoilé d'éclairs multiples ; ou mieux encore : le Japon l'a mis en situation d'écriture.

literatura ocidental. Existe um interesse específico pelo Japão e a cultura japonesa, uma espécie de “japonismo”, que o torna também objeto de narrativas ficcionais literárias, para além das inserções tradicionais produzidas em crônicas de viagem. Esse interesse pode ser visto na produção literária francesa das últimas décadas, na qual o texto de Nothomb se insere. Mas é possível percebê-lo em outras literaturas nacionais, seja na estadunidense e inglesa, ou mesmo na antípoda literária brasileira, em que autores consagrados se dedicaram ao que poderíamos chamar de “niponismo” literário, como *Rakushisha*, de Adriana Lisboa, *O sol se põe em São Paulo*, de Bernardo Carvalho, *O único final feliz para uma história de amor é um acidente*, de João Paulo Cuenca e *Nihonjin*, de Oscar Nakasato.

Amélie Nothomb se debruça sobre o Japão como que olhando para si. “Para ela, assim como para o leitor, esta empreitada funciona como a *mise-en-abyme* do país inteiro”⁶⁷ (PATKOWSKA, 2000, p.190).

3.3 A dimensão do espaço

Gerald Kennedy propôs as seguintes questões ao discorrer sobre o deslocamento na literatura de Gertrude Stein: “o que é lugar? Como nós conceitualizamos e assimilamos nosso ambiente? De que maneira o lugar afeta a nossa noção de quem nós somos? Porque nós lembramos e sonhamos com lugares? O que significa “representar” um lugar numa narrativa?”⁶⁸ Para o autor, “nós nos encontramos e nos conhecemos principalmente por meio das conexões que formamos com um lugar. (...) Se a memória é o nó da identidade, imagens de espaço determinam o ato da lembrança” (1993, p.43).

O local de nascimento de Amélie Nothomb marca a sua vida a um ponto tal que está tematizado em todos os seus romances autobiográficos. A escritora viveu apenas sete dos seus quarenta e nove anos no país do sol nascente, mas ele está nomeado em seus textos mais que qualquer outro espaço geográfico. Pode-se derivar daí o constrangimento que o primeiro espaço habitado exerce na sua experiência de indivíduo, e como a partida e o abandono desse local construíram um espaço imaginado literário em que ela pudesse morar.

⁶⁷ Pour elle donc, ainsi que pour le lecteur, cette entreprise fonctionne comme la mise en abyme du pays entier.

⁶⁸ “What is place? How do we conceptualize and assimilate our surroundings? How does place affect our sense of who we are? Why do we remember and dream about places? What does it mean to ‘represent’ a place in a narrative?” (...) “We find or know ourselves principally through the attachments we form to a place”.

Segundo Marc Augé,

A experiência jubilosa e silenciosa da infância é a experiência da primeira viagem, do nascimento como experiência primordial da diferenciação, do reconhecimento de si como si mesmo e como outro, que reitera a do andar como primeira prática do espaço e a do espelho como primeira identificação como imagem de si. Todo relato volta à infância. (AUGÉ, 2004, p. 79)

Augé define o espaço antropológico como uma construção concreta e simbólica que confere sentido ao domínio do indivíduo, acomodando uma relação sensorial e emocional estabelecida entre um indivíduo e o espaço (2004, p.51). Nothomb construiu a trajetória de sua vida em torno do Japão, desde sua fábula de surgimento até o retorno e as reapreensões posteriores do lugar. A maneira como Nothomb se apropria do país em seus textos confirma o Japão como espaço antropológico de sua narrativa.

No texto de Amélie, o Japão é seu *furusato* (故郷), a Pátria-Mãe. O ambiente que constrangeu sua formação individual e é moldado por sua relação com ele. É possível entender o espaço em sua obra também segundo a concepção consonante da geógrafa britânica Doreen Massey, para a qual o espaço não é apenas uma superfície plana sobre a qual podemos caminhar, mas ele é formado pelo conjunto de relações e histórias que as pessoas engendram sobre ele, física e imaginariamente, na sua construção de indivíduo, mas também da identidade do lugar:

Se nenhum lugar/espaço é uma autenticidade coerente e contínua, então uma questão que é levantada é a de sua negociação interna. Se as identidades, tanto as especificamente espaciais quanto as outras, são, de fato, construídas relacionalmente, então isto coloca a questão da geografia dessas relações de construção. Levanta questões da política dessas geografias e de nosso relacionamento e responsabilidade com elas, e faz surgirem, de modo contrário e, talvez, de maneira menos esperada, as geografias potenciais de nossa responsabilidade social. (2008, p. 31)

Para ela, espaço e tempo estão conectados, o espaço é “um corte através de uma miríade de histórias nas quais todos nós estamos vivendo em um determinado momento - espaço e tempo tornam-se intimamente ligados.”⁶⁹ Consideramos o espaço japonês aqui por sua representação literária, o que o leva a ser entendido como um sistema que é simultaneamente cultural e formal, composto por diferentes horizontes de expectativas que produzirão uma grande variabilidade histórica de seus significados (BRANDÃO, 2013, p. 32).

⁶⁹ “a cut through the myriad stories in which we are all living at any one moment. Space and time become intimately connected.” Entrevista disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=Quj4tjbTPxw>. Acesso em 10/01/2016.

O imaginário é, portanto, importante no aprimoramento da discussão da representação do espaço “pensando a literatura no entrecruzamento entre textual e a realidade, que se constitui não apenas em um único fluxo da obra para o mundo, mas por meio de uma multiplicidade de vetores” (RAPOSO, 2015, p. 48). A ficção literária é uma modalidade de apropriação antropológica do espaço, e é nesse recorte que transcorre a história de Amélie-san. O Japão tornado narrativa pelo afeto de sua criação literária, em que a personagem aprendeu a andar e a lembrar e a contar as histórias.

Se o espaço, como categoria relacional, não pode fundamentar a si mesmo, é por meio de suas “ficções” que ele se manifesta, seja para vir a ser tomado por real, seja para reconhecer-se como projeção imaginária, ou ainda, para se explicitar, na autoexposição de seu caráter fictício, como realidade imaginada. (BRANDÃO, 2013, p. 35)

No texto de Nothomb, o país é instrumentalizado como um espaço prenhe de descoberta e do imaginado de um olhar infantil lançado para o relato – não só o de a *Metafísica*, mas em todos os seus textos autorreferenciais, pois “todo relato volta à infância”.

3.4 O ponto de vista do jardim

“Eu era japonesa. Aos dois anos e meio, na província de Kansai, ser japonesa consistia em viver no centro da beleza e da adoração” (2000, p.53). O país da infância de Amélie não é o mesmo da metrópole moderna toquiota, do concreto e da tecnologia e das multidões como rebanho corporativo. Ela nasceu na parte Centro-Sul da grande ilha de Honshu, na região conhecida como Kansai. No Kansai se localizam as grandes cidades de Kioto e Osaka, e é uma província identificada pela beleza das paisagens, preservação dos lugares históricos e apreço às tradições culturais:

Na primavera e no outono, as estatísticas mudam temporariamente quando japoneses de todo o país descem para a região para observar o ritual da queda das flores de cerejeira ou o cálido espectro das cores de outono e reconectar com o reservatório cultural coletivo. Afinal de contas, o Kansai é imensamente atrativo por sua profundidade histórica e por ser a fonte de muito do que é considerado quintessencialmente japonês pelas pessoas tanto dentro quanto fora do país – a cerimônia do chá, a arte do ikebana, as artes performáticas do kabuki, nô, e teatro de bonecos joruri, cozinha tradicional, trabalhos literários proeminentes como *O livro de cabeceira* e *Os contos de Genji* (ambos escritos por mulheres), a arquitetura de

templos e santuários, antigas rotas de peregrinação e o eixo de uma variedade fascinante do Budismo. (WHELAN, 2014, p.14)

Nothomb nasce num subúrbio de Kobe, a trinta quilômetros de Osaka e 65 quilômetros de Kioto. É uma cidade à beira-mar repleta de córregos e fontes de água corrente, rodeada por paisagens idílicas. É diante desse Japão que a escritora assume sua postura de absoluto fascínio. O país aparece em seus romances travestido com recursos narrativos que alimentam tanto a caracterização onírica quanto sua estranheza. Como é o lugar da primeira infância da personagem, o espaço criado tem a grandeza imagética da primeira experiência, tanto nas descrições quanto nas transmissões de sensação no texto.

“Eu seria japonesa. Eu era japonesa.” Não é coincidência que este retrato seja especialmente apreensível em *A metafísica dos tubos*, no qual se manifesta a descoberta de si. E há uma identificação de sua identidade como pertencente ao lugar. Para a pequena protagonista do romance, ser japonesa era o mesmo que “fartar-se das flores exageradamente perfumadas do jardim molhado de chuva, sentar-se à beira do lago de pedra, contemplar à distância as montanhas grandes como o interior do nosso peito...” (p.53). O Japão é todo o seu jardim:

Quando Deus precisa de um lugar para simbolizar a felicidade terrestre, não opta por uma ilha deserta nem pela praia de areia fina, nem pelo campo de trigo maduro nem pela pastagem verdejante: escolhe o jardim. Eu compartilhava sua opinião: não há melhor território para reinar. Enfeudada no jardim, eu tinha como súditos plantas que a uma ordem minha desabrochavam a olho nu. Era a primeira primavera da minha vida e eu não podia imaginar que aquela adolescência vegetal passaria por um apogeu seguido de um declínio. (p.55-6)

Para a pequena Amélie, a terra da primeira infância é um espaço de consagração de sua existência, e, no trato de elementos religiosos que é uma das constantes da obra da escritora, Nothomb veste a nação com aspectos que transformam seu texto em uma hierofania do país. O Japão é, na narrativa, ao mesmo tempo Éden e Canaã, terra perdida e prometida que lhe permite gênese e redenção. É um espaço onde há “uma irrupção do sagrado, que tem como resultado destacar um território do meio cósmico que o envolve e o torna qualitativamente diferente” (ELIADE, 1992, p.20). O seu Japão é um templo de si, não é de se admirar que esteja impresso de maneira tão profunda em sua literatura produzida duas décadas depois. “Aos dois anos e meio, teria sido necessário ser idiota para não ser japonesa” (p.24).

Ali, a menina que “tinha a vaga lembrança de ter sido Deus há não muito tempo” encontra o lugar perfeito para exercer seus resquícios de deidade. Uma dimensão de divindade que é adornada pela representação do afeto que o país lhe concedia na pessoa de sua segunda mãe, a babá:

No país do Sol Nascente, do nascimento até entrar para a escola maternal, todo mundo é um deus. Nishio-san tratava-me como uma divindade. (...) Quando passeava pela rua dando a mão à sacerdotisa-mor de minha adoração, era com serenidade que eu esperava as aclamações dos beócios: eu sabia que eles em hipótese alguma deixariam de se espantar com meus encantos. (p.55)

Nishio-san é uma personagem capital para Nothomb, ela aparece nominalmente em cinco das seis narrativas (a própria narradora só é nomeada em quatro), e arrisco dizer que está nela a dimensão de Pátria-Mãe que o Japão assume para a escritora. Foi por meio da *nounou* que a criança aprende o japonês e guarda disso um segredo. “Vivia conosco minha governanta japonesa, Nishio-san. Era a bondade em pessoa, e ficava horas a fio me mimando. Não falava nenhuma outra língua além da sua. Eu entendia tudo o que ela dizia. Minha quinta palavra, portanto, foi nipônica, pois a nomeei” (p.40).



Figura 11. Amélie e Nishio-san no início da década de 1970

Fonte: Arquivo pessoal da família Nothomb, extraído do documentário *Une vie entre deux eaux*

“Havia duas refeições: a da sala de jantar e a da cozinha. Eu embromava na primeira para guardar lugar para a segunda. Não demorou nada para que fizesse minha opção: entre pais que me tratavam como os outros e uma governanta que me divinizava, não havia como hesitar (p.52)”. E antes de ser capaz de formular mais que seis palavras em francês, a menina, tomada pela notícia de que sua avó estava morta, resolve perguntá-lo à babá. E é capaz de fazê-lo em japonês:

Não foi por acaso que revelei mais cedo meu conhecimento da língua nipônica que da língua materna: o culto da minha pessoa tinha suas exigências linguísticas. Eu precisava de um idioma para me comunicar com meus fiéis. Eles não eram muitos, mas me bastavam, pela intensidade de sua fé e a importância do lugar que ocupavam em meu universo: eram eles Nishio-san, as futago e os transeuntes. (p.54-5)

Mas em sua casa mesmo, ela tinha um contraponto ao amor de sua babá. Seus pais contrataram uma segunda governanta, antiga dama aristocrata que, empobrecida, se sentia humilhada de trabalhar para um casal de estrangeiros. “Ela responsabilizava todos os brancos por sua provação e nos odiava em bloco” (p.50). Era a única nipônica que não prestava culto à menina Amélie, e a tratava com desdém: “Ela não acreditava em mim. Era a única japonesa que não aceitava a nova religião. Detestava-me.” Perturbada, a criança se presta a conquistá-la. “Postei-me à sua frente com um sorriso magnânimo e estendi-lhe a mão, como Deus e Adão no teto da Capela Sistina: ela virou a cara. Kashima-san me recusava. Negava-me. Assim como existe um Anticristo, ela era o Antieu.” (p.57)

Kashima-san representava uma outra face do Japão, despojado pela derrota e pela ocupação americana, e que já não podia mais existir, mas que ainda era orgulhosa, não hesitando em humilhar Nishio e se recusando a dar qualquer atenção à menina. A forma como desdenhava a primeira governanta e esta aceitava sem reclamar reproduz a tendência japonesa “psicologicamente forte em querer reduzir todas as relações humanas em superior e inferior” (KATO, 2011, p.12).

De nada adiantam os esforços de Amélie diante da aristocrata que evitava toda oportunidade de sorrir, “como se a alegria fosse para ela uma abdicação”. (p.58) Nem a camélia do jardim, nem o prato favorito, nem o arco-íris, nada dava prazer à governanta. A um ponto que a criança veste seu quimono mais bonito, presenteado por Nishio, de seda rosa, um guarda sol de papel púrpura decorado com groux brancos. “Borrei a boca com o batom de minha mãe e fui contemplar-me no espelho: sem sombra de dúvida, eu estava magnífica.” E assim toda enfeitada,

ela se mostra à segunda governanta. Nada. “Se eu soubesse que a prece existia, teria orado por ela” (p.59).

3.5 O pai, a Bélgica e o Nô

Ela sabe que é diferente dos demais habitantes do país, por suas características físicas. Mas isso não importa. “Havia muitas diferenças na Terra: os japoneses e os belgas (eu achava que todos os brancos eram belgas, exceto eu, que me considerava japonesa)” (p.76). E sabe que seu pai cumpre uma função importante, ele sai todos os dias pela manhã para o trabalho:

“Anunciaram-me que estávamos todos convidados para ouvir meu pai cantar.
 - Papai canta?
 -Ele canta o nô.
 -O que é isto?
 -Você vai ver.
 -É isso ser cônsul? É cantar?” (p.81)

A função de jovem diplomata em seu primeiro posto consular obrigava o pai a travar contato com as manifestações culturais locais, e por polidez, ele acaba aceitando a função de aprendiz de teatro Nô, e se apresenta às cinco da manhã na tradicional escola de cantores de Kobe. “Arrasado, o aluno obedeceu. Toda a manhã, naquela hora desumana para um homem que já exercia uma profissão asserbante, ele comparecia à escola, exceto nos fins de semana, quando podia dar-se ao luxo de começar seu curso às sete horas da manhã.” (p.85)

O Nô é uma das manifestações centrais da cultura tradicional japonesa, em que são encenadas longas litâneas lentas com um modo de canto que se vale do posicionamento gutural da voz, alternado com nasalizações. É uma tragédia, que, ao contrário do drama grego, não se calca no desenvolvimento da intriga, mas na encenação, na dança e no canto.

A dança muda de uma forma para outra num instante, e cada movimento parece se tornar a expressão de cada tempo, denso e decisivo. O palco nô mostra que a experiência de um instante dentro de espaços estreitos pode se aprofundar o quanto se deseja, e essa expressão pode refinar infinitamente. A plateia não se reúne pelo interesse histórico, mas para ver o drama atual, o drama deles mesmos. Ao ver os próprios dramas, definem por si mesmos a cultura do “aqui = agora”. (KATO, 2011, 240)

Chega enfim o dia da apresentação e a menina, juntamente a toda a família, vai ao templo, onde o palco ritual do Nô fora instalado no jardim. Ela recebe uma almofada dura, como todos, e se ajoelha sem saber o que aconteceria.

A ópera começou. Vi meu pai entrar no palco com toda a extrema lentidão de praxe, usando uma roupa magnífica. Fiquei extremamente orgulhosa de ter um genitor tão bem vestido.

Depois ele começou a cantar. Tive de reprimir uma expressão de horror. Que sons estranhos e assustadores eram aqueles, saindo de seu ventre? Que língua incompreensível era aquela? Por que se transformara a voz paterna naquele lamento irreconhecível? Que lhe acontecera? Eu tinha vontade de chorar, como se presenciasse um acidente. (p.87-88)

Um espetáculo de quatro horas de duração pode tratar apenas da manhã em que o soberano acorda e troca a sua máscara. A primeira experiência do Nô é para a criança um suplício de tédio interminável. Entretanto, ela reputa a essa arte uma influência importante sobre a sua escrita posterior: “Se você examina a continuidade dos meus livros a ação não é diferente de uma troca de máscaras. (...) A ação de minha vida provavelmente consistiu numa troca de máscaras.” E o longo e lento espetáculo é constantemente interrompido para apresentações do Kyogen, uma espécie de tradicional teatro cômico que alivia a densidade do Nô: “meus livros estão repletos de kyogen, a *buffonerie* que torna a tragédia suportável.”⁷⁰

Em *A metafísica dos tubos*, ela encerra do seguinte modo o episódio:

“Mais tarde, muito mais tarde, eu aprenderia a gostar do Nô, a adorá-lo, tal como o autor dos meus dias, que precisou aprender a cantá-lo para amá-lo de paixão. Mas um espectador inculto e sincero que ouça o nô pela primeira vez só pode sentir um profundo mal-estar, como o estrangeiro que come pela primeira vez a acre ameixa marinada e salgada do desjejum tradicional japonês. (p.88)

⁷⁰ Depoimento em *Une vie entre deux eaux*.

3.6 O caráter da chuva

“*Minha terra é a terra da água. / Minha terra é a terra da natureza, das flores e das árvores, meu Japão é um jardim de montanha. / Minha terra era povoada de pássaros e símios, de peixes e esquilos, cada um livre na fluidez de seu espaço. / Minha terra era a terra de Nishio-san, minha mãe nipônica, que era a ternura, braços amorosos, dos beijos, que falava o japonês das mulheres e das crianças, que é a doçura tornada linguagem.*”⁷¹

(Biographie de la faim, p.39-40)

O Japão da primeira infância de Amélie é o espaço da existência plena. E é o espaço do que ela identifica como seu elemento afim. O Kansai é uma região repleta de fontes e regatos. E é na água que a criança se percebe em plenitude. “Não longe de casa, na montanha, havia um laguinho verde que batizei de Laguinho Verde. Era o paraíso líquido, tépido e encantador, perdido num bosque de azaleias” (p.66).

A criança habita o território aquático a um ponto em que se converte na própria chuva: “Eu sabia que chover era o máximo do prazer. (...) Eu me sentia preciosa e perigosa, inofensiva e mortal, silenciosa e tumultuada, odiosa e alegre, doce e corrosiva, insignificante e rara, pura e comovente, insidiosa e paciente, musical e cacofônica – mas acima de tudo, antes de ser o que quer que fosse, eu me sentia invulnerável”. Nessa conversão, está o único indício do nome da protagonista em *A metafísica dos tubos*. “Não à toa meu nome em japonês continha chuva⁷²”. Em japonês, chuva é representada pelo ideograma 雨, cuja transliteração é *ame*. “Minha infância chuvosa desabrochava no Japão como um peixe na água.” (p.101)

Para Eliade, carregadas de significação, “as águas simbolizam a totalidade das virtualidades; elas são *fons et origo*, a matriz de todas as coisas e de toda existência” - elas são os fundamentos do mundo inteiro, a essência da vegetação, o elixir da imortalidade, força criadora e o princípio de toda cura (ELIADE, 1993, p.153). É este elemento que Amélie Nothomb elege para representação material na identidade narrativa (e narrada) que assume – o “elemento mais

⁷¹ “Ma terre était celle de l’eau. / Ma terre était celle de la nature, des fleurs et des arbres, mon Japon était un jardin de montagne. / Ma terre était peuplée d’oiseaux et de singes, de poissons et d’écureuils, chacun libre dans la fluidité de son espace. / Ma terre était celle de Nishio-san, ma mère nipponne, qui était tendresse, bras aimants, baisers, qui parlait le japonais des femmes et des enfants, lequel est la douceur faite parole”.

⁷² Neste ponto a tradução brasileira foi infeliz. Para “Ce n’était pas pour rien que mon prénom, en japonais comportait la pluie” o tradutor escolheu “Não à toa meu nome em japonês continha água”.

feminino e mais uniforme que o fogo, elemento mais constante que simboliza as forças humanas mais escondidas, mais simples, mais simplificantes” (BACHELARD, 1997, p.6). O elemento está presente de uma forma ou de outra em todos os seus textos literários, é uma testemunha e uma personagem. A ligação da autora com a água como “elemento e manifestação do mundo natural é tão intensa que, por vezes, corpo e água se confundem, se unem e se separam: a água é ela, ela é a água.” (FERREIRA, 2006, p.89)



Figura 12. Na água

Fonte: Arquivo pessoal da família Nothomb, extraído do documentário *Une vie entre deux eaux*

Em *A metafísica dos tubos*, mar é a sétima palavra que a criança decide a falar, e assoberbada pela imensidão aquática, se entrega ao oceano sem saber nadar. Quase se afoga, enquanto os banhistas nipônicos apenas observam e ignoram seus pedidos de socorro em japonês, pois “salvar a vida de um ser significava reduzi-lo à escravidão por causa da gratidão exagerada. Era melhor deixá-lo morrer que privá-lo de sua liberdade” (p.64). Ela se vê obrigada a pedir socorro em francês, revelando ao mundo o domínio da linguagem dos seus pais:

- Ela fala! Ela fala como uma imperatriz! – comemorou meu pai, passando num átimo dos frêmitos retrospectivos ao riso.
 - Eu falo há muito tempo – disse eu, dando de ombros.
- A água conseguira o que queria: eu confessara. (p. 65-6)

O japonês é o idioma de sua intimidade secreta e seu culto de habitação do espaço. Enquanto o francês é a língua da interação familiar, que ela aprende a falar com os pais e os irmãos, e que está inscrito nos livros de sua casa. As duas línguas são misturadas na criança pequena, que só as percebe como modalidades diferentes da sua habilidade de comunicação, não como duas diferentes pátrias linguísticas habitáveis.

Em *A metafísica dos tubos*, o quase afogamento da entrega de Amélie ao oceano é simbólico, como um batismo por imersão, que lhe confere a linguagem. Mas não apenas, a partir desse momento a criança decide dominar seu meio e aprende a nadar: “Nishio-san habituou-se a levar-me toda manhã ao Laguinho Verde. Sozinha, aprendi então a arte de nadar como um peixe, sempre com a cabeça dentro d’água, os olhos abertos para os mistérios cuja existência me fora revelada pelo afogamento” (p.66). E além da linguagem e do domínio lacustre, ela descobre a leitura. Havia em sua casa uma Bíblia com uma gravura do Cristo crucificado, a que todos observavam morrer sem fazer nada. “Senti então uma profunda convivência com Jesus, pois estava certa de entender a revolta que se apoderava dele naquele momento. Quis então saber mais sobre essa história. Como a verdade parecia encerrada nas folhas retangulares dos livros, decidi aprender a ler” (p.68).

Pela água, ela descobre sua identidade de gênero, e desenvolve um desgosto profundo pelas carpas, “carne lodosa de peixe de água estagnada”, cultuadas no Japão e dedicadas aos meninos. “As meninas não poderiam ser representadas por um animal repugnante. (...) Os japoneses sabiam o que estavam fazendo ao escolher aquele animal para simbolizar o sexo feio.” (pp.79-80). A aversão se traduz numa curiosidade profunda pelos peixes, o que faz seus pais interpretarem, erroneamente como sempre, como uma paixão: “Esta menina vai fazer biologia submarina” (p.82).

Num dia de muita chuva, a menina passeando na rua, escuta a voz do pai, que, ao sair para o consulado, sofre um acidente e cai num bueiro no qual fica preso e não consegue sair. Finalmente ela descobre com o que o pai trabalha! Ele limpa os esgotos!

Pensando bem, eu estava contente que meu pai fizesse um trabalho ligado à água – pois por mais suja que fosse não deixava de ser água, meu elemento amigo, aquele que mais se parecia comigo, aquele no qual eu me sentia melhor, embora quase me tivesse afogado. E aliás não era lógico que eu quase tivesse morrido no elemento que melhor falava a minha língua? Eu ainda não sabia que os amigos eram os melhores traidores em potencial, mas sabia que as coisas mais sedutoras eram necessariamente as mais perigosas, como se debruçar demais na janela ou deitar-se no meio da rua. (p.97)

Acalmada pela descoberta, a criança deixa o pai em seu trabalho e se esquece de atender ao seu pedido tranquilo de ajuda, largando-o por horas preso no subterrâneo. A ilusão não dura muito, contudo. Ela não tarda a descobrir a verdadeira natureza da profissão de um cônsul. Recebe o aviso de que ele era diplomata, e, por isso sua vida no Japão era transitória. A profissão de seu pai fará com que ela abandone sua terra natal e sua amada Nishio-San. “O universo ruiu aos meus pés. (...) Minha mãe nem parecia dar-se conta de que me estava anunciando o Apocalipse” (p.111).

A possibilidade de abandono do Japão é um atentado à sua própria identidade, e para piorar ainda mais o que já parecia terrível, no dia de seu aniversário, uma data de imensa felicidade alegria e graça para o mundo, quando ela deveria ter recebido um lindo elefante de pelúcia que pediu aos pais, encontra por presente, em vez do elefantinho, três imensas carpas coloridas no laguinho do jardim. “Como meu pai e minha mãe alimentavam ambições a meu respeito no terreno da piscicultura, eu tratei, por benevolência filial, de simular os sinais externos da ictiofilia” (p.133). Nada inocentemente, ela nomeia essa trindade de Jesus, Maria e José.

Os peixes incitavam na criança um asco insuportável. Para piorar, ela se torna a encarregada de sua alimentação e o fardo diário de prover a aversiva trindade em seu quintal, aliado à consciência de que teria de abandonar seu lugar no mundo a faz querer desistir de quem era. Um dia, diante da fonte no quintal, ela assume seu caráter de chuva, já que se sente tão bem dentro d’água; como água, aceita deixar de ser. A água é o caminho do sagrado e da ablução ritual. Há como se livrar de toda mácula. “Em numerosos exemplos veremos que para a imaginação materializante a morte da água é mais sonhadora que a morte da terra: o sofrimento da água é infinito.” (BACHELARD, p.7)

A pequenina se joga no lago com as carpas e abraça a morte. “O que mais me alivia no que está acontecendo, é que não terei mais medo da morte” (p.135). A “tentativa de suicídio” no texto é observada por Kashima-san, que acompanhava de longe e nada faz.

Ela é uma autêntica japonesa do passado, e além do mais me detesta: duas boas razões para que não me salve. E com efeito. O rosto elegante de Kashima-san mantém-se impassível. Sem mexer-se ela me olha nos olhos. Estará vendo que estou contente? Não sei. Como pode alguém saber o que se passa na cabeça de uma nipônica de outros tempos? Uma única coisa é certa: esta mulher me deixará morrer em paz. (p.134)

Ferreira enxerga nesse suicídio por imersão um paralelo ao mito especular de Narciso, pois a narradora “fascinada por seu reflexo, mergulha em sua própria fonte, seu próprio ser, o que não deixa de ser uma irônica representação do autocentrismo presente na escrita autobiográfica. O mergulho em si, o processo de escrita sobre si, essa experiência essencialmente narcísica, são aqui parodiados e representados” (2006, p.91).

Narcísica ou não, a possibilidade de entrega à água em *A metafísica dos tubos* é também a possibilidade de volta ao nada, tantas vezes retomado em suas narrativas:

Pouco a pouco a terceira pessoa do singular retoma posse do “eu” que me serviu durante seis meses. A coisa cada vez menos viva sente que volta a ser o tubo que talvez nunca tenha deixado de ser. Logo, logo, o corpo já não passará de cano. Vai-se deixar invadir pelo elemento adorado que proporciona a morte. Finalmente livre de suas funções inúteis, a canalização dará passagem à água – e a nada mais. (p.137).

Mas, sua nadificação aquática no Império dos Signos não se concretiza, é mais simbólica que real, e funciona como um novo batismo da personagem para o mundo: “a imersão nas águas equivale não a uma extinção definitiva, mas a uma reintegração passageira no indistinto, seguida de uma nova criação, de uma nova vida ou de um homem novo, segundo se trate de um momento cósmico, biológico ou soteriológico.” (ELIADE, 2002, p. 152).

“De repente uma mão agarra o pacote moribundo pela pele do pescoço, sacode-o e o devolve brutalmente, dolorosamente, à primeira pessoa do singular. O ar entra em meus pulmões que já se tomavam por guelras. Como dói. Eu urro. Estou viva. Os olhos me são devolvidos.

(...)

-Você estava alimentando os peixes, escorregou e caiu no lago. Normalmente teria nadado sem problema. Mas ao cair sua testa bateu no fundo de pedra e você perdeu a consciência.

Entendi que não posso dizer-lhe a verdade. Entendi que é melhor ficar com esta versão oficial. Além do mais, nem sei com que palavras contar-lhe tudo. Nem conheço a palavra suicídio.” (p.138-9)

3.7 A despedida

O suicídio malogrado encerra a narrativa em *A metafísica dos tubos* como um novo batismo da narradora. “Depois, não aconteceu mais nada.” (p.142). A afirmação impossível que conclui o texto é uma renovação do contrato com o leitor num meio sorriso. Pois se sabe que aconteceu. E começa tudo de novo. Ela continua a viver com a consciência de que se mudaria do

Japão dois anos depois. O lugar se torna parte indissociável de quem ela é, seu centro de mundo, seu espaço sagrado: “o único que é real, que existe realmente” em oposição a “todo o resto, a extensão informe, que o cerca” (ELIADE, 1992, p.17).

Em *Biographie de la faim*, a escritora inicia o relato do período entre sua saída e retorno ao Japão pelos dois anos que ainda lhe restaram no país. É sintomático que o tempo que viveu ali sabendo que partiria não faça parte da primeira narrativa de identidade, pois, ao entrar no *yôchien*, a escola maternal japonesa, Amélie descobre, ainda no Japão, algo que nunca imaginou: ela não era tão japonesa quanto os demais. Fisicamente destoante das outras crianças – a pequena chega a ser acuada por elas, que tiram toda a sua roupa no pátio para verificar se ela era “*blanche par tout*”: “essa pequena estrangeira que, forçosamente, não tinha a competência dos bons aluninhos nacionais. A aluninha belga era uma sub-estudante”⁷³(p.23). O único consolo de estar na escola maternal nipônica é que, diferentemente da escola frequentada por seus irmãos, no *yôchien* falava japonês. Ao tratar com os irmãos, ela descobre algo surpreendente: existia linguagem que ela não dominava. Havia outras possibilidades de se comunicar, além do inglês e do francês que ela tão bem conhecia. E a criança se tornou pela primeira vez uma estrangeira no domínio da linguagem:

Eles poderiam ter me inscrito na escola americana e eu perderia o signo mais flagrante de minha singularidade. E então me dei conta de que quando meu irmão e minha irmã falavam inglês, eu não compreendia nada. Foi para mim uma descoberta intelectual escandalosa: uma língua incompreensível. (...) Eu falava apenas uma língua: o franponês. (p.46)⁷⁴

Mas, se *yôchien* era horrível e a pequena não tinha amigos, ela ainda podia fugir de volta para casa e encontrar o consolo no afeto de Nishio-san. Ela ainda estava em sua Pátria-Mãe. É apenas a partir do momento em que sua família abandona o Japão que a separação e a perda (de si, do afeto, da inocência) se transformam em temas recorrentes de sua narrativa de identidade. “Minha existência está cheia de histórias desse tipo. Eu não conto mais o número de separações que fui obrigada a suportar. Mas aquela de Nishio-san guardará eternamente a palma da

⁷³ Cette petite étrangère qui, forcément, n’avait pas les compétences des bons pissenlits nationaux. Le pissenlit belge, ce devait être du sous-pissenlit.

⁷⁴ On m’eût peut-être inscrite à l’école américaine et j’eusse perdu le signe le plus fragant de ma singularité. Et puis, j’avais remarqué que quand mon frère et ma soeur parlaient anglais, je ne comprenais rien. Ce fut pour moi une scandaleuse découverte intellectuelle : une langue incompréhensible. [...] Moi, je ne parlais qu’une langue : le franponais.

desolação, porque foi a primeira e porque ela era a minha mãe⁷⁵” (2013, p.31). Em *Biographie de la faim*, Nothomb também trata dessa perda seminal:

O momento fatídico chegou: era preciso subir no carro que partia para o aeroporto. Diante da casa, Nishio-san se ajoelhou ali mesmo na rua. Ela me tomou nos braços e me apertou tanto quanto se pode apertar seu filho. Entrei no carro e a porta foi fechada. Pela janela, eu vi Nishio-san, ainda ajoelhada, tocar sua fronte no chão. Ela continua nessa posição todo o tempo em que estava em nosso campo de visão. Em seguida não havia mais Nishio-san. Assim termina a história de minha divindade.⁷⁶ (p.38)

E começa o exílio de Amélie-san.

⁷⁵ Mon existence regorge d’histoires de ce genre. Je ne compte plus le nombre d’arrachements qu’il m’a fallu supporter. Mais celui d’avec Nishio-san gardera éternellement la palme de la désolation, parce qu’il était le premier et parce qu’elle était ma mère.

⁷⁶ Le moment fatidique survint : il fallut monter dans la voiture qui partait pour l’aéroport. Devant la maison, Nishio-san s’agenouilla à même la rue. Elle me prit dans ses bras et me serra autant que l’on peut serrer son enfant. /Je me retrouvai dans le véhicule dont la portière fut fermée. Par la fenêtre, je vis Nishio-san, toujours agenouillée, poser son front sur la rue. Elle resta dans cette position aussi longtemps qu’elle fut dans notre champ de vision. Ensuite, il n’y eut plus de Nishio-san./ Ainsi s’acheva l’histoire de ma divinité.

4

ONDE CANTA O ウシチヨウ

Ter cinco anos se revelou desastroso. A ameaça confusa que planava sobre nossas cabeças havia dois anos se concretizou bruscamente: deixamos o Japão. Mudança para Pequim. Ainda que soubesse por muito tempo que esse drama se produziria, eu não estava preparada para ele. É possível se armar contra o fim do mundo?⁷⁷

(Biographie de la faim, p.69)

A jornada de Amélie-san é uma jornada de deslocamento. Um deslocamento que não é apenas físico, mas também emocional e existencial. A saída do Japão dá a largada a um ciclo de mudanças para a personagem que vai durar até o início de sua idade adulta e que vem a defini-la como indivíduo e como escritora.

O primeiro posto ocupado por seu pai após a remoção de Kobe foi em Pequim, nos últimos anos da era Mao, em pleno recrudescimento da ditadura chinesa. Ali, Amélie se percebe realmente estrangeira. “Eu não estava enganada: esse país é muito diferente. Eu não saberia dizer exatamente em que consistia essa diferença. Era feio, certamente, mas de um tipo de feiura que eu jamais tinha visto. Era preciso uma palavra para qualificar aquela feiura: eu ainda não a conhecia”⁷⁸ (p.10). É nesse contexto que a personagem aparece pela primeira vez num texto literário, *Le sabotage amoureux*, o segundo romance de Nothomb, publicado em 1993.

A estranheza de ser realocada para um novo país é potencializada, pois, na China, a família foi isolada dos cidadãos locais – não era permitido se dirigir a eles, e morava numa vila construída especialmente para funcionários estrangeiros de embaixadas ou empresas, e suas

⁷⁷ Avoir cinq ans se révéla désastreux. La menace confuse qui planait sur nos têtes depuis plus de deux années se concrétisa brusquement : nous quittions le Japon. Déménagement pour Pékin. J’avais beau savoir depuis longtemps qu’un tel drame allait se produire, je n’y étais pas préparée. Pouvait-on s’armer contre la fin du monde ? Quitter Nishio-san, être arrachée à cet univers de perfection, partir pour l’inconnu : c’était à vomir.

⁷⁸ Très bien. Ceci va me permettre de commencer à l’instant mon analyse de la situation. Je me promène dans l’aéroport d’un air inquisiteur. On ne m’avait pas trompée: ce pays est très différent. Je ne saurais dire au juste en quoi consiste cette différence. C’est laid, certes, mais d’une sorte de laideur que je n’ai jamais vue. Il doit y avoir un mot pour qualifier cette laideur-là: je ne le connais pas encore.

famílias. “O carro chega ao gueto de San Li Tun. O gueto é rodeado por muros altos, os muros são rodeados de soldados chineses. Os edifícios parecem com prisões.”⁷⁹ (p.12) Nothomb descreve o relato como:

uma narrativa de duplo exílio: exílio em relação ao país de origem (para mim o Japão, pois eu estava persuadida de que era japonesa), e exílio em relação à China que estava ao nosso redor, mas da qual éramos excluídos, em virtude de nossa qualidade de hóspedes profundamente indesejáveis. (p.68)⁸⁰

Amélie-san vive, ainda muito nova, uma experiência limite. A provação de ser separada do lugar que identifica como sua terra natal. Retirada do que acreditava ser o seu país, tudo o que conheceu até então: “deixar Nishio-san, ser arrancada daquele universo de perfeição, partir para o desconhecido: era de vomitar. (2014, p.38)”⁸¹ O que a autora relata, ao se recolocar nos cinco anos de idade, é uma forma muito própria da experiência de exílio:

A primeira vez que eu deixei o arquipélago, eu tinha cinco anos. Nos anos que se seguiram a esse exílio, eu sofri além do dizível. Minha dor era tão insustentável que me escondia sob a mesa para chorar em silêncio. Eu sempre terminava com esse juramento solene: um dia, eu retornarei ao meu país.⁸²

4.1 Canto do povo de um lugar

O ser humano é uma criatura gregária. Daí resulta o seu sucesso como espécie na conquista e habitação de todos os continentes. A sua capacidade evolutiva de agir coletivamente e constituir racionalmente comunidades possibilitou a sobrevivência em ambientes os mais diversos possíveis. Sociedades humanas de maior ou menor tamanho se desenvolveram em todas as porções habitáveis do globo. Em comunidade, as pessoas forjaram laços, engendraram tradições, costumes locais. Constituíram nações. A experiência humana é a experiência do pertencimento a uma comunidade, uma história de indivíduos que fizeram parte de grupos

⁷⁹ La voiture arrive au ghetto de San Li Tun. Le ghetto est entouré de murs élevés, les murs sont entourés de soldats chinois. Les bâtiments ressemblent à des prisons.

⁸⁰ C'est une histoire de ghetto. C'est donc le récit d'un double exil: exil par rapport à nos pays d'origine (pour moi le Japon, car j'étais persuadée d'être japonaise), et exil par rapport à la Chine qui nous entourait mais dont nous étions coupés, en vertu de notre qualité d'hôtes profondément indésirables.

⁸¹ Quitter Nishio-san, être arrachée à cet univers de perfection, partir pour l'inconnu: c'était à vomir.

⁸² La première fois que j'ai quitte l'archipel, j'avais cinq ans, les années qu'ont suivit cet exil, j'ai souffert au delà du dicible. Comme ma douleur était trop insupportable, je m'ai caché sous la table pour pleurer en silence. J'ai terminé toujours par ce serment; un jour, je retournerai dans mon pays.

culturais aos quais eles se identificavam e nos quais viveram suas jornadas e empreendimentos. Viver em grupo tornou mais fácil se estabelecer em locais fixos; produzir excedente de alimento; conseguir especialização laboral; se proteger das feras, da natureza, dos inimigos e ocupar o espaço.

Lefebvre diferencia dois modos de ocupação geográfica de um espaço como território. A dominação de um território é material e política, em que o homem estabelece relações de controle sobre a terra – determinada pela detenção do poder de governo e economia. A outra maneira que o homem ocupa a terra é por sua apropriação, que é simbólica e antropológica (LEFEBVRE, 1986, p.411-2), e, derivado, relacional e imaginada, como no espaço literário. A dominação e a apropriação se fazem de forma simultânea, e idealmente equilibrada, pois o território, como sociedade-espaço “desdobra-se ao longo de um continuum que vai da dominação político-econômica mais ‘concreta’ e ‘funcional’ à apropriação mais subjetiva e/ou ‘cultural-simbólica’” (HAESBAERT, 2004, pp. 95-96). Entretanto as relações de dominação sobre um território não são distribuídas uniformemente entre os ocupantes do território, e a dominação desigual resulta na possibilidade de expulsão dos indivíduos indesejáveis do espaço geográfico.

O exílio, o banimento, o degredo e a proscricção estavam entre as medidas punitivas mais agudas e cruéis das primeiras civilizações - ser obrigado a deixar sua terra para viver como forasteiro de outro lugar, quando fazer ou não parte da comunidade significava a diferença entre a vida e a morte. Relatos de exílio podem ser encontrados em circunstâncias múltiplas de registros que datam desde o início dos tempos históricos (LAGOS-POPE, 1988, p.7). O exílio é a contrapartida do pertencimento: ao sujeito é vedada a dominação de um território que não mais lhe pertence e ao qual não mais pertence – mas ele ainda se apropria do espaço, carregando consigo a dimensão simbólica e cultural da ocupação geográfica.

O advento do Estado-Nação entre os séculos XVIII e XIX instrumentaliza a vivência de perda e separação que é a condição do exílio. A constituição de países estruturados pela razão iluminista fomenta a identificação do indivíduo com sua identidade nacional, com a Pátria-Mãe. E, na constituição das distintas nacionalidades, firmação de territórios, conquistas geográficas e eleição de ideologias, indivíduos e grupos foram assinalados como indesejados, expulsos, exilados. Se os exílios individuais e as diásporas de povos inteiros não eram relatos estranhos antes da contemporaneidade, é após a formação do Estado Moderno, associada à aceleração na

velocidade das mudanças sociais e tecnológicas, que os deslocamentos de um grande número de pessoas e massas se fazem constantes, como uma das marcas desse tempo.

O exilado, cabe dizer, não é um mero migrante, é aquele que vai embora sem querê-lo. Para ele, o lar se localiza numa pátria distante, da qual está (ao menos momentaneamente) impedido de se aproximar. “O lar se transforma num objeto impossível, sempre desaparecendo com o horizonte. Ao se clamar por uma permanente residência na Terra, estar longe de sua pátria natal é estar sempre sem lar” (PETERS, 1999, p.31)⁸³. O estrangeiro desterrado, exilado e sem vínculos experimenta um dos maiores sofrimentos que distinguem o homem. Escrevendo sobre o tema em 1943, Simone Weil afirma que:

Um ser humano tem raiz por sua participação real, ativa e natural na existência de uma coletividade que conserva vivos certos tesouros do passado e certos pressentimentos de futuro. Participação natural, ou seja, ocasionada automaticamente pelo lugar, nascimento, profissão, meio. Cada ser humano precisa ter múltiplas raízes. Precisa receber a quase totalidade de sua vida moral, intelectual, espiritual, por intermédio dos meios dos quais faz parte naturalmente. (2001, p.43)

O exilado é alguém forçado a se arrancar dessas raízes simbólicas - estrangeiro impossibilitado de voltar a sua terra natal, é alijado do espaço relacional que conhecia como habitável. Aquele que se exila carrega um fardo de passado que não está relacionado apenas às circunstâncias materiais do banimento, ele ainda carrega em si a dimensão simbólica do espaço, ou melhor, carrega em si toda a sua terra natal convertida em ausência. Julia Kristeva, ela mesma exilada búlgara em Paris, abre *Estrangeiros para nós mesmos* com a seguinte formulação: “estrangeiro: raiva estrangulada no fundo de minha garganta, anjo negro turvando a transparência, traço opaco, insondável” (1992, p.9). Ou, como formula Nothomb: “o Estrangeiro era esse universo de terror e suspeita permanentes” (2004, p.39).⁸⁴

Não é possível, entretanto, homogeneizar todas as experiências de alguém que se torna estrangeiro involuntariamente – as vivências do exílio são tão diversas quanto suas circunstâncias. “Suas permutações não conhecem limites. O dissidente político deportado, ou detido, em prisão domiciliar; o espião desertor; o príncipe clássico banido por seu real pai dos

⁸³ “ Home becomes an impossible object. Always receding with the horizon. In claiming a permanent residence on Earth, to be away from the homeland is always to be homeless”.

⁸⁴ “Étranger était cet univers de terreur et de suspicion permanentes”.

portões da cidade; o exílio comunitário da diáspora...”⁸⁵. As tragédias humanas conhecem muitas formas, a origem do deslocamento pode estar nas guerras, na pobreza devastadora, na fome e na perseguição política de regimes totalitários, mas também pode vir de uma fonte muito mais banal: a obrigação de acompanhar sua família que foi removida pelo trabalho do pai. A criança, que não pode escolher, por ser criança, também pode vir a experimentar o exílio, ainda que a mudança de seus pais tenha sido voluntária.

4.2 O exílio da criança

– *Quando a gente volta para casa? Perguntei a meu pai – casa designava Shukugawa.*

– *Jamais.*

– *O dicionário me confirmava que essa resposta era terrível.*⁸⁶

(Biographie de la faim, p. 46)

A criança não tem vontade. Não tem a capacidade de escolher a permanência quando acompanha sua família em mudança para um outro país. Embora em grande parte dos exemplos o deslocamento dos seus pais tenha acontecido por motivações pacíficas, para a criança, incapacitada de eleger a permanência ou de retornar quando bem entender, a circunstância é vivida como uma experiência de exílio, que acontece justamente nos seus anos de maior adaptabilidade – o que tira parte do peso da vivência, mas que também torna o despertencimento uma parte integrante de sua formação.

Meu pai era diplomata. Ele foi diplomata pela Bélgica durante 43 anos. Eu tive de passar minha infância e minha adolescência me mudando. E soube muito rapidamente que meu universo não seria estável e que perderia tudo a cada três anos. Que o apocalipse seria um fenômeno regular. Isso criou em mim uma angústia muito grande, jamais resolvida. Creio também que isso criou em mim um profundo apego à linguagem, e por consequência à literatura. Foi a consciência de que a única coisa estável em minha vida, em que eu perdia tudo continuamente, era a linguagem.⁸⁷

⁸⁵ Texto de capa do periódico *Conjunctions* 62, sobre o exílio, editado por Bradfor Morrow. No original: Its permutations know no bounds. The political dissident deported, or jailed, under house arrest; the defected spy; the classic prince banished by his royal father from the city gates; the communal exile of the diaspora.

⁸⁶ – *Quand rentre-t-on à la maison ? demandais-je souvent à mon père – la maison désignant Shukugawa.*
– *Jamais.*

Le dictionnaire me confirmait que cette réponse était terrible.

⁸⁷ Depoimento em *Une vie entre deux eaux*.

A compreensão de nacionalidade de uma criança que vive a experiência de exílio não pode ter a mesma solidez daqueles que cresceram no pertencimento a um espaço. “Mas o que o Japão fará sem mim? A inconsciência do ministério me inquieta.”⁸⁸ (1993, p.10) Há uma fragilidade imensa que advém de ser arrancado da segurança da linguagem e do território que se domina. Não coincidentemente, períodos de mudez durante a adaptação são uma experiência comum nos relatos das crianças exiladas, seja no novo país ou no retorno ao país de seus pais (que muitas vezes sequer conheceram).⁸⁹

A profissão do seu pai faz com que esse processo de mudança e separação acontecesse a cada dois ou três anos, o que dificultava a construção de novas raízes simbólicas com um novo território ocupado. Ao fim de *Biographie de la faim*, a autora brinca: “Parece que a nata do terrorismo internacional é recrutada entre os filhos de diplomatas. Isso não me surpreende.”⁹⁰ (p.121).

Para ela, era preciso habitar o presente. Os adultos, aqueles de quem dependia, não podiam entender o que se passava com ela – era outro mundo:

O ápice de minha carreira, eu vivia no presente. Depois – se houvesse um depois – eu me privaria e me contentaria com um Nobel. Mas bem no fundo eu não acreditava nesse depois. Esta incredulidade era acompanhada de uma outra: quando os adultos me falavam de sua infância, não podia me impedir de pensar que eles mentiam. Eles não haviam sido crianças. (p.46)

A criança exilada é exposta a um conjunto de experiências com as quais ela provavelmente só teria de lidar mais tarde na vida – ampliando imensamente o repertório de perda e abandono que os poucos anos experimentariam, mas também a multiplicidade de vivências.

Aos sete anos, eu tive a sensação precisa de que tudo já tinha me acontecido. Eu recapitulei, a fim de estar certa de não haver esquecido nada do percurso humano: eu conhecera a divindade e sua absoluta satisfação, conhecera o nascimento, a cólera, a incompreensão, o prazer, a linguagem, os acidentes, as flores, os outros, os peixes, a chuva, o suicídio, a saúde, a escola, a destituição, a

⁸⁸ Mais comment le Japon fera-t-il sans moi? L'inconscience du ministère m'inquiète (p.10).

⁸⁹ Esse é, por exemplo, o relato de Ana Maria Machado sobre seu filho Pedro, que ao retornar do exílio durante o regime de exceção brasileiro se recusava a falar o português. Exílio e canções: <http://tvbrasil.ebc.com.br/exilio-e-cancoes/episodio/ana-maria-machado-e-suas-memorias-do-exilio>.

⁹⁰ Il paraît que l'essentiel du terrorisme international se recrute parmi les enfants de diplomates. Cela ne m'étonne pas.

separação, o exílio, o deserto, a doença, o crescimento e o sentimento de perda que o acompanha, a guerra, a confusão que é ter um inimigo, o álcool e – *last but not least* – eu conhecera o amor, essa flecha lançada ao vazio.

Exceto a morte, que desafiei muitas vezes e que reduziria o contador a zero, o que eu poderia ainda descobrir?⁹¹ (2004, p.53)

O apocalipse de ser arrancada do espaço acontecia para Amélie-san periodicamente. E a inconstância apenas servia para alimentar a idealização do espaço seguro de sua criação no Japão que ficou para atrás. Da China, a família se muda para os Estados Unidos, e de lá retorna para a Ásia, onde viria a morar em Bangladesh, Birmânia e Laos. É em Bangladesh que, a despeito de toda proteção que a posição de dignatário estrangeiro de seu pai lhe confere, acontece a pior das experiências:

Um dia, quando já estava na água por horas, muito longe da arrebentação, meus pés foram agarrados por mãos numerosas. Ao redor de mim, ninguém. Deviam ser as mãos do mar.

Meu medo foi tão grande que eu não tive mais voz.

As mãos do mar subiram ao longo do meu corpo e arrancaram minha roupa de banho.

Eu me debatia com a energia do desespero, mas as mãos do mar eram fortes e em maior número.

Ao meu redor, ainda ninguém.

As mãos do mar abriram minhas pernas e entraram em mim.

A dor foi tão intensa que a voz me foi devolvida. Gritei.

Minha mãe me escutou e correu para se juntar a mim nas ondas, gritando tão loucamente quanto uma mãe pode gritar. As mãos do mar me deixaram.

Minha mãe me pegou nos braços e me trouxe de volta à praia,

Ao longe, vimos sair da água quatro indianos por volta dos vinte anos, corpos magros e violentos. Eles correram em fuga. Jamais foram encontrados. Jamais fui vista novamente em nenhuma água.

A vida se tornou mais sem graça.

De volta a Dacca, percebi que eu tinha perdido o uso de parte do meu cérebro. Minha habilidade para os números desaparecera. Eu não era capaz nem mesmo de efetuar as operações simples.

Em seu lugar, porções de nada ocupavam minha cabeça. Elas continuam lá. (p.103-4)⁹²

⁹¹ À sept ans, j'eus la sensation précise que tout m'était déjà arrivé. Je récapitulai, afin d'être certaine de n'avoir rien oublié du parcours humain : j'avais connu la divinité et son absolue satisfaction, j'avais connu la naissance, la colère, l'incompréhension, le plaisir, le langage, les accidents, les fleurs, les autres, les poissons, la pluie, le suicide, le salut, l'école, la destitution, l'arrachement, l'exil, le désert, la maladie, la croissance et le sentiment de perte qui lui était attaché, la guerre, la griserie d'avoir un ennemi, l'alcool – *last but not least* –, j'avais connu l'amour, cette flèche si bien lancée dans le vide. /À part la mort que j'avais frôlée plusieurs fois et qui remettrait le compteur à zéro, que pouvais-je encore découvrir ?

É remarcável que uma autora cuja escrita é repleta de representações de violência e mordacidade trate de maneira tão tangencial a experiência pessoal da violação. O seu estupro está, no texto, além do dizível. Parece uma manifestação tonal da inenarrabilidade do trauma, quando o grau de violência torna impossíveis as “condições de se afastar de um evento tão contaminante para poder gerar um testemunho lúcido e íntegro” e o “testemunho de certo modo só existe sob o signo de seu colapso e de sua impossibilidade” (SELIGMANN- SILVA, 2008, p.66-7).

A experiência traumática da conspurcação acontece pouco depois do seu aniversário de 12 anos. A família vivia num país mulçumano no subcontinente indiano. Ironicamente, a criança estava em seu elemento numinoso, a água, como sempre fez, e agora a perdeu. Mas, “na Ásia, não se é uma menina aos 12 anos.” A condição de estrangeira - invasora e desrespeitosa – cumpre um papel na experiência já inconcebível do estupro coletivo. “Eu creio que foi uma sanção. Foi uma maneira de dizer. Aqui uma mulher não pode entrar no mar com essas roupas de banho.”⁹³ Ela era uma criança. E nunca mais entrou no mar. A menina que se confundia com a água perde, no exílio, o seu elemento de significação material e vivencia após a experiência traumática um período consequente de autorrejeição:

Foi ali que nasceu esse que chamo de inimigo interior. Quando eu estou sozinha comigo mesmo eu estou o tempo todo em um diálogo, e um diálogo vigoroso. No meu interior existe esse inimigo que não cessa de aponta até que ponto eu fiz tudo errado, fiz mal ao mundo inteiro. A que ponto eu minto.⁹⁴

O trauma redonda em anos difíceis durante a sua adolescência, que se fundam num quadro severo de anorexia e retraimento interior. A energia destruidora, que levava a menina de

⁹² Un jour, comme j'étais dans l'eau depuis des heures, très loin du rivage, mes pieds furent attrapés par des mains nombreuses. Autour de moi, personne. Ce devait être les mains de la mer./Ma peur fût si grande que je n'eus plus de voix./ Les mains de la mer remontèrent le long de mon corps et arrachèrent mon maillot de bain./ Je me débattais avec l'énergie du désespoir, mais les mains de la mer étaient fortes et en surnombre./ Autour de moi, toujours personne./ Les mains de la mer écartèrent mes jambes et entrèrent en moi./ La douleur fut si intense que la voix me fut rendue. Je hurlai./ Ma mère m'entendit et courut me rejoindre dans les vagues, en hurlant aussi démentiellement qu'une mère peut hurler. Les mains de la mer me lâchèrent./ Ma mère me prit dans ses bras et me ramena sur la plage./ Au loin, on vit sortir de l'eau quatre Indiens de vingt ans, aux corps minces et violents. Ils s'enfuirent à la course. Ils ne furent jamais retrouvés. On ne me vit plus jamais dans aucune eau./ La vie devint moins bien./ De retour à Dacca, je m'aperçus que j'avais perdu l'usage d'une partie de mon cerveau. Mon habileté aux nombres avait disparu. Je n'étais même plus capable d'effectuer les opérations simples./ À la place, des pans de néant, occupaient ma tête. Ils y sont restés. (p.104)

⁹³ Depoimento em *Une vie entre deux eaux*.

⁹⁴ Idem.

1,70 a pesar 32 quilos, é redirecionada ao refúgio da linguagem e solidão. Uma das habitações possíveis foi a literatura, primeiro como leitora voraz, largada semanas deitada em dedicação a seus livros.⁹⁵

Aos dezessete anos, Amélie vai viver na Bélgica pela primeira vez. Não é ali que ela se sente em casa, mas agora, ainda exilada, mas na terra de seus pais, ela descobre uma outra possibilidade na literatura – a força da criação. É nesse ponto que ela começa a escrever.

De todos os países onde vivi, a Bélgica é o que menos compreendi. Talvez seja isso, ser de qualquer lugar: não saber do que se trata. Sem dúvida é por essa razão que comecei a escrever. Não compreender é um fermento sagrado para a escrita. Meus romances dão forma a uma incompreensão que cortava. A anorexia me servira de lição de anatomia. Eu conhecia o corpo que tinha decomposto. Trata-se agora de reconstruí-lo. Estranhamente, a escrita contribuiu para isso. Era de início um ato físico: havia obstáculos a ser vencidos para tirar algo de mim. Esse esforço constituiu um tipo de tecido que se tornou meu corpo.⁹⁶ (2004, p.226).

A escrita surge em sua vida como refúgio da fragilidade, ela a recompõe. A literatura “permite que o sobrevivente inicie seu trabalho de religamento ao mundo, de reconstrução da sua casa. Narrar o trauma, portanto, tem em primeiro lugar este sentido primário de desejo de renascer” (SELIGMANN-SILVA, 2008, p.66).

4.3 A literatura de exílio

O tema do exílio encontrou na literatura um espaço premente e fecundo. A expulsão de sua terra redundava em todo um conjunto de experiências que compuseram narrativas inicialmente de valor formativo e moral. O exílio, a perda e a separação são objeto de relatos orais e escritos em todas as sociedades de que se tem notícia⁹⁷, da lenda de Sinuhe às epopeias de

⁹⁵ Não coincidentemente, as leituras do período mencionadas em *Biographie de la faim* englobam a literatura de campos de concentração como *La mort est mon travail*, de Robert Merle e *É isso um homem?*, de Primo Levi.

⁹⁶ “De tous les pays où j’ai vécu, la Belgique est celui que j’ai le moins compris. C’est peut-être cela, être de quelque part : ne pas voir de quoi il s’agit. Sans doute est-ce pour cette raison que j’y commençai à écrire. Ne pas comprendre est un sacré ferment pour l’écriture. Mes romans mettaient en forme une incompréhension qui croissait./ L’anorexie m’avait servi de leçon d’anatomie. Je connaissais ce corps que j’avais décomposé. Il s’agissait à présent de le reconstruire. Bizarrement, l’écriture y contribua. C’était d’abord un acte physique : il y avait des obstacles à vaincre pour tirer quelque chose de moi. Cet effort constitua une sorte de tissu qui devint mon corps”.

⁹⁷ Existe um primeiro registro de narrativa de exílio, rastreado por Paul Tabori, está s’*As aventuras de Sinuhe*, um texto egípcio de cerca de trezentas linhas, bastante popular em seu tempo e do qual restam diversas cópias em pedra e que conta a história de um próspero administrador do harém do faraó Amenemhet que viveu por volta de 2.000

Homero e Virgílio. No racionalismo moderno, paralelo à constituição sistemática das identidades nacionais, a literatura de exílio conforma um conjunto de narrativas em torno da experiência da produção autoral na condição de forasteiro – em que autores exilados expressam o sentimento do ser fora de seu lugar.

A obra de Victor Hugo, escrita e publicada clandestinamente em seus quinze anos de exílio, é provavelmente o marco inicial destas narrativas, um conjunto que se intensifica e toma vulto ao longo do século XX, abrigadas sob a denominação de *exilliteratur*. O termo foi cunhado para cobrir inicialmente a produção de escritores alemães, muitos de origem judia ou de inclinações comunistas que, na primeira metade do século, foram perseguidos em sua terra natal, refugiaram-se e se valeram da literatura como arma para criticar o regime e apresentar a sua realidade de destituídos, este grupo de autores contava com nomes como Adorno, Hannah Arendt e os irmãos Mann – mas o conceito ganha posteriormente uma aplicação generalizada, servindo para abrigar tanto narrativas anteriores quanto posteriores, sobretudo as que foram produto dos diversos regimes de exceção que ascenderam tanto à direita quanto à esquerda do espectro político. Regimes que ampliaram as movimentações exílicas e obrigaram centenas de escritores proeminentes a deixarem suas terras e assumirem a condição de estrangeiro.

Não é à toa que as narrativas tradicionalmente identificadas como literatura de exílio estejam fortemente marcadas tanto pela crítica política e social quanto pelo tormento pessoal do autor. “O exílio é decerto a principal ‘arma’ do escritor que pretende preservar a qualquer preço uma autonomia ameaçada” (CASANOVA, 2002, p.143). Uma produção que, ao mesmo tempo que atinge a experiência pessoal de seu criador, pode ser utilizada como peça de reflexão e mobilização social.

Existe, porém, uma ironia perpassando a produção literária dos autores no exílio: o sofrimento vivenciado pelos criadores resulta num enriquecimento de sua obra. A mesma condição dura, de despojado, confere ao exilado um olhar privilegiado sobre a sociedade e meios em que se encontra. Apesar do enfoque na perda que o conceito de desenraizamento traz, sublinhando a vivência da falta e o desajuste dela decorrentes, o deslocamento resulta também no ideal de tornar-se algo (MULLER, 2011, p. 37). Existe uma instância enriquecedora trazida pela

A.C., que teria testemunhado um terrível segredo de estado e obrigado a vagar rumo ao norte pelo deserto numa longa peregrinação de sofrimentos até o seu retorno triunfal no fim da vida.

mesma experiência de estar fora de lugar. Muller, ancorada no conceito de desterritorialização de Deleuze e Guattari, afirma que:

A desterritorialização ajuda a repensar tanto a situação de pessoas fora do lugar, (...), cujo afastamento das raízes nacionais ou regionais, principalmente em decorrência da grande mobilidade, dos recursos da mídia e da técnica empregada para a confecção, mudaram a concepção vigente de proximidade e distância, de familiaridade e estranhamento. (...) é possível uma leitura paralela que não leve em conta apenas o exílio enquanto desenraizamento, expropriação, mas também enquanto desterritorialização, com a contraparte da apropriação. (Idem, Ibidem, p.37)

Há, na identidade narrativa do exilado, dois polos distintos que se sobrepõem. De um lado, o indivíduo está voltado para a memória, para o passado, a perda do lar, dos amigos, da língua, a substância da saudade e a construção de uma pátria que por não ser mais habitada, é imaginada, reconstruída, recomposta. Do outro, o exilado tem de estar também no presente, no aqui, e viver fora de lugar, como o estrangeiro, como o que está na casa apenas de passagem, como o que não entende, o que não pertence.

Sem amarras, o escritor na condição de exílio é ao mesmo tempo arauto e forasteiro, ocupando um ponto de observação que serviu à criação de alguns dos tomos mais relevantes do último século. A lista dos ganhadores do Prêmio Nobel de Literatura é denotativa da importância canônica de autores como Vladimir Nabokov, Samuel Becket, Pablo Neruda, Juan Ramón Jiménez, Miguel Angel Asturias, Elias Canetti, Czeslaw Milosz, Gao Xingjian, V. S. Naipaul, Imre Kertész, Herta Müller e Svetlana Alexievich - escritores que viveram no exílio parte considerável de suas vidas.

4.4 Bélgica, Japão e a habitação da linguagem

Eu abordo a inserção do trabalho autobiográfico de Amélie Nothomb na tradição da *exilliteratur*, uma autora que a rigor nunca foi expulsa de sua pátria nominal, mas que vivenciou a experiência de exílio desde criança. Há na obra da escritora a sensação constante do desenraizamento. Como delineia Tóth:

Definir uma literatura que se inscreve em contextos sempre políticos, que se caracteriza pela ambiguidade de relações com a França e a dificuldade de uma identidade nacional estável se revela uma empreitada bem difícil. A consciência

nacional - como acabamos notando – torna-se uma grande problemática constante.⁹⁸ (2010, p.16-7)

Trata-se de alguém que cresceu sendo o “estrangeiro” por onde quer que passasse; tendo, inevitavelmente, de manter uma relação de observador com o mundo ao seu redor, mesmo na terra de seus pais. “No início, eu achei que Bélgica era um país pesado, Eu me sentia devastada.”⁹⁹ Chegando ao país, o território de seu patrimônio cultural, a escritora se percebe ainda mais fora do lugar e volta seus olhos para a sua percepção de Pátria-Mãe nipônica.

O Japão, curiosamente, é uma nação tão insular e voltada sobre si, que não tem um histórico de exílio na experiência nacional – “os japoneses não foram exilados” (KATO, 2011, p.262). No isolamento da era Meiji, não havia quem oficialmente pudesse sair do país, nem como punição. E se no Japão aberto do século XIX, diversos estudantes foram se educar na Europa e nos Estados Unidos, eles sempre voltaram à terra natal. À época,

o Japão “aberto” não só recusou receber oficialmente os exilados políticos de países estrangeiros, como também dificultou o exílio de japoneses em outros países. Na década de 1930 até após a derrota de 1945, uma das diferenças contrastantes entre a Alemanha nazista e o Japão na guerra da invasão da Ásia é que os exilados intelectuais foram muito poucos no Japão. (...) Certamente, não significa que não tenha havido nenhum exilado político japonês, mas (...) os exilados japoneses foram poucos. (Ibidem, 264).

O que torna o Japão tão especial que não tenha comportado a experiência do exílio? Kato coloca no sentimento de comunidade do japonês para a minimização de sua consequência:

Em relação ao desejo de exílio, umas das coisas que a comunidade pode fazer é destruir a base do desejo. Porém, como foi mencionado, a base do desejo do indivíduo é o “compromisso para com os valores universais que ultrapassam os valores específicos de uma comunidade. Em relação a isso, a comunidade, com seus valores especiais e individuais não tem outra alternativa senão entrar em confronto com os valores universais – “Mesmo assim você é japonês?”. Seu resultado pelo menos garante a um pequeno número de pessoas a convicção dos valores universais ou conduz um grande número de pessoas para uma concessão na forma de sujeição à maioria. No caso do Japão moderno, o segundo resultado

⁹⁸ Définir une littérature qui s’inscrit dans des contextes toujours politiques, qui se caractérise par l’ambiguïté des rapports avec la France et la difficulté d’une identité nationale stable s’avère une entreprise bien difficile. La conscience nationale – comme on vient de le remarquer – pose une problématique majeure constante.

⁹⁹ Depoimento a Zumkir, p.21: “Au début, je trouvais que la Belgique était un pays lourd. Je me sentais écrasée. Et je me demande si l’origine de beaucoup de talents belges n’est pas là”.

estava quase sempre sobressaindo. Portanto, os exilados são poucos.” (Ibidem, p.269)

Certo que houve grandes migrações japonesas por conta da escassez na primeira metade do século XX, mas o exílio não é concebível dentro de sua tradição. Em um lugar que é todo o mundo, em que pertencer à comunidade define a própria existência, ser expulso do *mura*, significaria deixar de ser. Amélie-san era exilada de um país que era dela, mas que não era seu – um país que sequer comportava a prática do exílio.

Na solidão vivenciada ao ingressar na Universidade Livre de Bruxelas, Nothomb, ao mesmo passo em que começa suas primeiras aventuras no ato de escrever, estrutura seu plano de voltar ao Japão. O exílio, agora no país de que era nacional, alimenta o que Rushdie chama de “sonho do retorno glorioso. O exílio é uma visão da revolução. É um paradoxo sem fim: olhar para frente olhando sempre para trás”¹⁰⁰ (apud DASCALU, p.47).

Amélie vive a Bélgica como uma viajante, que não vê nem interpreta o seu redor de maneira imparcial e neutra - a percepção do “estranho” é construída e condicionada pelo conjunto de experiências daquele que observa. Ao interagir com o dessemelhante, ele “se olha e é olhado, questionador e questionado”, pois dizer o outro é enunciá-lo como diferente de si (HARTOG, 1999, p.38-39), e esse confronto com a diferença leva o observador a engendrar aquilo que entende por sua própria identidade.

Pelo caráter transnacional de sua história pessoal, ela é privada daquilo que uma percepção de nacionalidade oferece aos cidadãos: “assegurar através do presente uma ligação com o passado e o futuro” (WEIL, 2001, p.93). O que a leva a adotar o Japão como pátria e lar do seu espírito, a despeito do seu entorno familiar e ancestralidade cultural. Entretanto, essa eleição vem a chocar-se com as dificuldades que a vivência do cotidiano e cultura japoneses lhe impõem quando do retorno. É quando a autora se converte, para retomar a expressão de Sérgio Buarque de Hollanda, numa desterrada em sua própria terra – ainda que seja a terra de afeto, adoção e identidade.

Em relação ao deslocamento, é preciso apontar que, após o fim da Guerra Fria, há uma inversão na percepção de valor concedido à mobilidade. As experiências de deslocamento humano ganham um caráter distinto alterando o peso que carregavam as tragédias exílicas e

¹⁰⁰ “a dream of glorious return. Exile is a vision of revolution. It is an endless paradox: looking forward by always looking back”.

diaspóricas. Uma nova terminologia, associada ao dinamismo dos fluxos, traz à experiência de mobilidade termos como mundialização, globalização e transespacialidade.

A percepção calcada na fixidez de um atrelamento geográfico, com ideais de enraizamento, pertencimento e de estabilidade passa a fazer parte de um ideário de concepção espacial de sedentarismo ultrapassada; sendo substituída por uma concepção de mundo em que a nova experiência de desapego a um território dá espaço à primazia da transitoriedade, acentuando seus aspectos de dinamismo e fluidez. Estar preso ao lugar passa a ser atrelado ao confinamento – “o homem não é árvore para ter raízes”. Esta nova percepção, de virada da mobilidade se percebe em diversos campos acadêmicos, como na obra de antropólogos como Clifford e Augé, nos estudos culturais e literários e na própria geografia, em que o lugar passa a ser concebido também como o efeito da mobilidade dos corpos que passam por ele (CRESWELL, 2006).

A obra inicial de Amélie Nothomb, entretanto, apesar de escrita na virada do milênio, não exalta o caráter positivo do deslocamento. Pelo contrário, o seu texto e seus testemunhos diversos reputam à transitoriedade um dos aspectos mais difíceis de sua história pessoal, tendo-se moldado sobre uma experiência de exílio, termo que a autora reiteradamente utiliza. Ainda que por vezes humorística, a experiência de deslocamento em seus primeiros textos se alinha mais ao das provações do proscrito na *exilliteratur* tradicional do que a ode à porosidade nas narrativas de mobilidade das últimas décadas.

O que não significa que, a despeito do sofrimento que a experiência de exílio traz, a obra da escritora não tenha claros os elementos da mesma instância enriquecedora exílio previamente mencionada. Nela, o deslocamento permanente da autora-personagem em relação ao mundo a seu redor permite que novas luzes sejam jogadas sobre as experiências pessoais, mesmo as mais ordinárias. Beatriz Sarlo afirma que o viajante procura “conhecer aquilo que não se encontra em outro lugar, e certamente não se encontra em nossa cidade natal” (2012, p.20). Entretanto, na obra de Nothomb, o outro lugar é a própria cidade natal. O estranho e o diferente sendo o ordinário durante todos os seus anos formativos, levando-a a manter sempre o olhar voltado para a exotividade e, ao mesmo tempo, o fascínio do cotidiano. Talvez venha do exílio a “*otherworldliness*” de seu texto descrita no primeiro capítulo.

Amélie foi salva pela ficção como o espaço que ela pode vir a habitar. “Quando eu escrevo, o inimigo interior encontra a quem falar, é o momento em que minha palavra se torna

tão forte ou mais forte que essa presença hostil.”¹⁰¹ A escrita para ela é uma “descida” ao que ela identifica como os seus subterrâneos internos, direcionando a energia que emana da sensação de irrealidade e inverossimilhança que portam sempre os que passaram pela experiência limite: “a imaginação é chamada como arma que deve vir em auxílio do simbólico para enfrentar o buraco negro do real do trauma. O trauma encontra na imaginação um meio para sua narração. A literatura é chamada diante do trauma para prestar-lhe serviço” (SELIGMANN-SILVA, 2008, p.70).

Seligmann recupera o trabalho da psicanalista armênia Hélène Piralian, ao refletir sobre o genocídio étnico de seu povo, sobre a representação da experiência extrema como a “(re)construção de um espaço simbólico de vida”:

A linearidade da narrativa, suas repetições, a construção de metáforas, tudo trabalha no sentido de dar esta nova dimensão aos fatos antes enterrados. Conquistar esta nova dimensão equivale a conseguir sair da posição do sobrevivente para voltar à vida. Significa ir da sobrevida à vida. (...) Falando na língua da melancolia, podemos pensar que algo da cena traumática sempre permanece incorporado, como um corpo estranho, dentro do sobrevivente. (...) Para o sobrevivente sempre restará este estranhamento do mundo advindo do fato de ele ter morado como que “do outro lado” do campo simbólico. (p.61)

Ou, como coloca Nothomb: “foi a escrita que me trouxe de volta a estrutura, e toda essa energia serviria a outra coisa que me destruiria.” Essa personagem deslocada, estranhada, que habitou do outro lado do campo simbólico porta a condição de exilada por toda sua literatura, valendo-se de sua pouca integridade e nacionalidade fugidia. Os romances aqui em tela tratam dessa travessia: da menina que se viu arrancada de seu lar à jovem adulta fragilizada que retorna à terra natal, apenas para perceber que exilada continuava.

“A escrita é muito mais que a escrita, pois na escrita é preciso se conter para conter a escrita. A gente se economiza. Economiza a violência para guardá-la para o momento da escrita, para o momento em que ela será bem vista, sob a condição da métrica. Você não pode largá-la sobre o papel, ela precisa ser ritmada. Eu sou profundamente excessiva. E a escrita é certamente mais efetiva que o espartilho. Escrever me produz a sensação física de uma sensação interior.”¹⁰²

Como afirmou Roberto Bolaño, “os livros são a única Pátria do verdadeiro escritor, livros que podem estar nas estantes ou na memória.”¹⁰³ Não à toa, sem abandonar sua percepção de

¹⁰¹ Em *Une vie entre deux eaux*.

¹⁰² Idem.

¹⁰³ Em palestra concedida à Sociedade Austríaca para a Literatura em Viena, 2000. Disponível em <http://www.thenation.com/article/literature-and-exile/>, Acesso em 18/08/2015.

deslocamento, Amélie Nothomb vem a se estabelecer por definitivo justamente em Paris, cidade em que se localiza a Éditions Albin Michel, na qual possui um escritório ao qual vai todos os dias responder às centenas de cartas que recebe. Mas a capital da França, além de sede de sua editora e reduto da língua que a escritora pratica, é, como aponta Casanova, a “capital simbólica da literatura” (2002, pp.40-53). O país que termina por habitar.

5

A IMPOSSIBILIDADE DO RETORNO

*“De minha parte,
Não consigo pensar em lugar mais doce na Terra para se olhar.”
(Odisseia ix, 25-28)*

*“O Japão é o país com a mais alta taxa de suicídio do mundo, como todos sabem.
De minha parte, o que me espanta, é que o suicídio não seja ainda mais frequente por lá.”
(Medo e submissão, p.123)*

5.1 O ano formidável

De posse do diploma em filologia romana, Amélie Nothomb conduz sua vida para voltar para casa, onde ela experimentara a plenitude. E o reencontro com a sua integridade foi instantâneo:

Houve dois anos japoneses, o ano formidável em que eu era estudante e noiva: foi um ano genial e o segundo ano, o ano miserável, mas muito interessante que eu conto em *Medo e submissão*. (...) Porque na Bélgica, eu não era nada, eu era pior que nada, eu era pestilenta, eu me sentia pestilenta. Cheguei ao Japão e logo em seguida tive a impressão de existir. Eu deixara o Japão aos cinco anos, retornei aos 21 anos sem ter ali pisado nesse meio tempo e de imediato tive a impressão de que renascia.¹⁰⁴ (apud FERREIRA, p. 134)

Seu plano era recuperar o idioma que aprendera na infância e trabalhar como tradutora para se estabelecer como japonesa. Para sempre, se tudo desse certo. Não deu. Os dois anos japoneses de Amélie-san estão retratados nos romances *Medo e submissão* e *Ni d'Ève, ni d'Adam*, em que a personagem, já adulta, narra a sua volta ao país da “beleza por excelência”, depois de ter percorrido o mundo e se tornado dona de si - “a volta ao lugar é o recurso de quem frequenta os não-lugares” (AUGÉ, 2004, p.98).

¹⁰⁴ Il y a eu deux années japonaises, l'année formidable où j'étais étudiante et fiancée: c'était une année géniale et la deuxième année, l'année misérable mais très intéressante que je raconte dans *Stupeurs et tremblements*. (...), autant en Belgique, je n'étais rien, j'étais pire que rien, j'étais pestiférée, je me sentais pestiférée. Je suis arrivée au Japon et tout de suite, j'ai eu l'impression d'exister. J'avais quitté le Japon à l'âge de 5 ans, j'y retourne à 21 ans sans y avoir remis un pied entre-temps et tout de suite l'impression que je renais.” Entrevista a Laureline Amanieux.

De início, o retorno parece triunfal, o primeiro desafio era recuperar seu primeiro idioma secreto: “Eu não mais falei japonês desde a idade de cinco anos, tinha certeza de ter esquecido. Entretanto, as palavras nipônicas voltavam em vagões na minha cabeça. Eu vivia uma formidável aventura da memória.” Para a personagem, o retorno, que a trazia de volta ao seu momento de infância, era ao mesmo tempo era familiar e era distante: “eu tinha vinte e um anos, mas eu tinha cinco anos. Parecia que eu estava ausente havia cinquenta anos e era como se eu não tivesse me ausentado por mais que uma estação.”¹⁰⁵ (2004, p.231)

O Japão moderno da cidade de Tóquio era diferente do ambiente onírico de sua primeira infância, mas era um período esplêndido – era o seu povo e a sua língua. Amélie se instala em Tóquio num pequeno apartamento e se matricula num curso de japonês comercial.

30 de janeiro de 1989. Meu décimo dia no Japão, como adulta. Desde o que eu chamava de meu retorno, toda manhã, ao abrir as cortinas, descobria um céu de azul perfeito. Quando, durante anos, você abre cortinas belgas que dão para um pesado cinza, como não exaltar o inverno de Tóquio? (2007, p.19)¹⁰⁶

Para melhor aprender a língua, completar seu orçamento de estudante e conviver com os locais, ela oferece aulas de francês num anúncio de supermercado. Logo nos primeiros dias, é contatada por um jovem e interessado japonês, Rinri. Na primeira aula, em um café, eles começam a conversar, mas o conhecimento precário da língua demonstrado pelo rapaz faz com que Amélie tente uma estratégia diferente:

Comecei então a falar em japonês. Não praticava desde os cinco anos de idade e os seis dias que acabara de passar no país do Sol Nascente, após dezesseis anos de ausência, não foram suficientes, longe disso, para reativar minhas lembranças infantis dessa língua. Falei com ele então num linguajar pueril sem pé nem cabeça. Algo sobre a polícia, cães e flores de cerejeira.

O rapaz me escutou com espanto e disparou a rir. Perguntou-me se uma criança de cinco anos me havia ensinado japonês.

-Sim – respondi -, essa criança sou eu. (p.5)

É o início de uma relação de descobertas e estranhamentos, mas também de reconhecimentos. Amélie, ao mesmo tempo em que pode explorar sua inserção naquela

¹⁰⁵ Je n’avais plus parlé japonais depuis l’âge de cinq ans, j’étais sûre d’avoir oublié. Pourtant, les mots nippons revenaient par wagons dans ma tête. Je vivais une formidable aventure de la mémoire. J’avais vingt et un ans mais j’avais cinq ans. Il me semblait être partie pendant cinquante ans et c’était comme si je ne m’étais absentée qu’une saison (2004, p. 231).

¹⁰⁶ Para os trechos da primeira parte do romance, utilizei a tradução parcial proposta por Sávio Santos Boaventura, em seu trabalho de conclusão do curso de Tradução na Universidade de Brasília, 2011.

sociedade, trava contato com a juventude japonesa, com hábitos tão diferentes dos seus, e se expõe ao desconhecimento que sua origem cultural carrega:

A garçonete veio buscar os pedidos dos recém-chegados. Christine olhou o relógio e disse que estava quase na hora de seu encontro de negócios. No momento de partir, dirigiu-se a mim em holandês:
- Ele é bonito, fico feliz por você.
Quando ela saiu, Hara me perguntou se ela havia falado belga. Confirmei, procurando evitar uma longa explicação.
- Você fala francês muito bem – disse Rinri com admiração. (p.10)

Para encontrar pontos de contato, a relação com Rinri é um passeio por referências culturais, facilitadas pela permeabilidade que um tinha ao patrimônio cultural do outro. E a narrativa oferece intertextos literários, culinários e cinematográficos – afeições culturais de que ambos comungam, de Mishima a Stendhal, de fondue a okonomiyaki, de Stephen Frears a Juzo Itami.



Figura 13. Amélie Nothomb e Rinri (com o rosto borrado)

Fonte: Arquivo pessoal da escritora, extraído do documentário *Une vie entre deux eaux*

O relacionamento se dá num momento em que Rinri passa por um período muito específico para um jovem japonês. Após anos de estudos opressivos para tentar ingressar numa universidade prestigiada (o que ele não consegue) e antes de entrar numa corporação e dedicar

toda a vida ao trabalho. “Dos três aos dezoito anos, os japoneses estudam como possuídos. De vinte e cinco anos à sua aposentadoria, eles trabalham como alucinados. Dos dezoito aos vinte e cinco, eles estão muito conscientes de viver um parêntese único: lhes é permitido florescer” (p.82). É a única época em que ao japonês é permitido ser livre. E eles habitaram juntos essa liberdade, com viagens, livros, filmes, jantares e deslumbramento.

A história de Amélie e Rinri não é uma história de amor. É uma história de *koi*. Diferentemente do francês, em que o termo namorado, *amoureux*, vem da palavra amor, a relação entre dois jovens japoneses os torna *koibitos*, aqueles que compartilham um gosto. É uma relação de afinidades. De um japonês gentil e ocidentalizado e uma europeia sempre deslocada que se sentia nipônica:

O que eu sentia por esse garoto não tinha nome em francês moderno, mas tinha em japonês, onde o termo *koi* era oportuno. *Koi*, em francês clássico, pode ser traduzido por *goût*. Eu gostava dele. Ele era meu *koibito*, aquele com quem eu compartilhava o *koi*: sua companhia era do meu gosto. (p.38)

Ni d'Ève, ni d'Adam é uma narrativa suave. De modo distinto a outros textos da autora que exploram com mordacidade as relações entre os diferentes, o embate entre Amélie e Rinri é um duelo gentil e anedótico. É um relato de espaços percorridos a dois: juntos eles visitam Hiroshima, embalados pelo texto de Marguerite Duras; sobem o Monte Fuji, cuja chegada ao topo marca a aquisição da verdadeira nacionalidade japonesa e visitam a histórica e estranha Ilha de Sado. No episódio do Monte Fuji, a autora volta a conspurcar a intocabilidade de um discurso dito religioso. Ela oferece dois exemplos de seu gosto pela apropriação destes elementos, despindo-os de sua sacralidade.

Na ascensão, torna-se o contemplador de astros da primeira religião monoteísta, já que: “ser Zarathustra, é ter no lugar dos pés deuses que se alimentam da montanha e a transformam em céu, é ter no lugar dos joelhos catapultas que transformam o resto do corpo em projétil”.¹⁰⁷ E na descida, ao nascer do sol, ela desdenha do *kami* solar japonês: “os olhos cheios de lágrimas, eu contemplava a bandeira nipônica perder pouco a pouco o seu vermelho para desfraldar em ouro no azul ainda pálido. Quem era Amaterasu perto de mim?” (p.65)¹⁰⁸

¹⁰⁷ Être Zarathoustra, c'est avoir à la place des pieds des dieux qui mangent la montagne et la transforment en ciel, c'est avoir à la place des genoux des catapultes dont le reste du corps est le projectile.

¹⁰⁸ Les yeux emplis de larmes, je contemplai le drapeau nippon perdre peu à peu son rouge pour déverser son or dans l'azur encore blafard. Amaterasu n'était pas ma cousine (p.65).

A constante apreensão dos temas sacros reaparece também no trato do relacionamento com o jovem japonês, E de maneira cruzada, é Rinri quem toma conta do cristianismo, que pouco significava para ele. Amélie pergunta, ao ver o jovem traçar sinais na areia como Cristo:

- Você sabia que sobre a cruz do suplício, os romanos inscreveram acima de Jesus, INRI? Com uma letra a mais, é seu nome.
- E expliquei para ele o acrônimo. Consegui seu interesse.
- Por que eu tenho uma letra a mais? – me perguntou.
- Talvez porque você não seja o Cristo – sugeri.
- Ou então o Cristo tinha uma inicial a mais. O R do início poderia ser de rônin.
- Você conhece muitas expressões que misturam o japonês e o latim? – perguntei com ironia.
- Se o Cristo voltasse hoje, ele não se contentaria em falar apenas uma língua.¹⁰⁹

E, nesse momento da narrativa, ela descobre em seu *koibito* um companheiro na assunção de divindades alheias. Rinri também tinha em si o gosto pela profanação:

- E você acredita que ele seria um rônin?
- Completamente. Sobretudo quando ele é crucificado e diz: “por que me abandonaste?” Frase digna de um samurai sem senhor.
- Você conhece isso? Você leu a Bíblia?
- Não. Estava no livro *Como se tornar um templário*.
- Esse título me fez pensar que eu tinha chegado bem na hora.
- Existe um livro japonês com esse título?
- Sim. Você me abriu os olhos. Eu sou o samurai Jesus.
- Em que você se parece com o Cristo?
- Veremos Eu só tenho vinte e um anos.
- Essa conclusão que lhe deixava o campo livre me divertiu.¹¹⁰

Mas é ainda neste seu primeiro “ano formidável” que a personagem começa a perceber a opressão de uma sociedade construída por uma estrutura de regras estritas: “O Japão é o país que se forjou o espartilho mais rígido de todas as civilizações, pois eles tinham consciência de sua

¹⁰⁹ – Sais-tu que sur la croix du supplice, les Romains avaient inscrit, au-dessus de Jésus, INRI ? À une lettre près, c’est ton nom./ Et je lui expliquai l’acronyme. Je parvins à l’intéresser./ – Pourquoi ai-je une lettre de plus ? demanda-t-il./– Peut-être parce que tu n’es pas le Christ, suggérai-je./– Ou alors le Christ avait une initiale de plus. Le R du début pourrait être celui de rônin./– Connais-tu beaucoup d’expressions qui mêlent le japonais au latin ? demandai-je avec ironie./– Si le Christ revenait aujourd’hui, il ne se contenterait pas de parler une seule langue.

¹¹⁰ – Et tu trouves que ce serait un rônin ?/ – À fond. Surtout quand il est crucifié et qu’il dit : « Pourquoi m’as-tu abandonné ? »/ Phrase digne d’un samouraï sans maître./ – Tu t’y connais. Tu as lu la Bible ?/ – Non. C’était dans le livre Comment devenir Templier./ Ce titre me donna à penser que j’étais arrivée à temps./ – Il y a un livre nippon qui s’intitule comme ça ?/ – Oui. Tu m’as ouvert les yeux. Je suis le samouraï Jésus./ – En quoi ressembles-tu au Christ ?/ – Nous verrons bien. Je n’ai que vingt et un ans./ Cette conclusion qui lui laissait le champ libre m’amusa.

natureza excessiva. Existe uma regra para todas as ações da vida japonesa e não há meio de escapar.”¹¹¹ No convívio com Rinri ela percebe as dificuldades impostas a alguém nascido no Japão e ali inserido:

- As ocidentais fazem a mesma coisa.
 - Por que você diz isso?
 - Para defender as japonesas. Deve ser difícil ser japonesa.
 - Também é difícil ser japonês.
 - Com certeza, conte.
- Ele se calou. Respirou. Vi seus traços se metamorfosearem.
- Aos cinco anos, como todas as outras crianças, fiz as provas para tentar entrar numa das melhores escolas primárias. Se eu tivesse conseguido, eu poderia, um dia, estudar numa das melhores universidades. Aos cinco anos, eu sabia. Mas não consegui passar.
- Percebi que ele tremia. (p.35)

Os espaços físicos do Japão são paisagens importantes no texto de *Ni d'Ève, ni d'Adam*. Os parques e ruas de Tóquio, a cidade de Hiroshima, o Monte Fuji, cuja subida lhe garantiu ser verdadeiramente japonesa, a montanha nevada em que é visitada pela bruxa Yamamba, terror das histórias contadas por Nishio-san quando criança, a ilha de Sado, em que Rinri a pede em casamento. No livro, Amélie finca os pés no território japonês, é um romance de conquista do espaço, de ocupação da sua terra natal. É um romance de paisagens abertas. No verão desse primeiro ano, ela recebe sua irmã Juliette, e com ela faz a primeira peregrinação a Shukugawa e Kobe, onde não pisara desde os cinco anos:

Verão de 1989 então. Eu demiti meu magro namorado por um mês: Juliette e eu partimos para efetuar nossa peregrinação. Um trem nos conduziu para o Kansai. A província continuava muito bela. Entretanto, não desejo a ninguém tal viagem. Foi um milagre que eu tenha sobrevivido a essa provação. Sem a presença de minha irmã, eu jamais teria tido a coragem de retornar aos lugares de nossa infância. Sem a presença de minha irmã, eu teria morrido de tristeza na vila de Shukugawa. (2007, p.57)¹¹²

Esse reencontro tão importante, na reconquista do *furusato*, pouco expresso em *Ni d'Ève, ni d'Adam*, fora narrado brevemente também no romance anterior:

¹¹¹ Depoimento em *Une vie entre deux eaux*.

¹¹² Été 1989, donc. Je congédiai mon maigre amoureux pour un mois : Juliette et moi partions effectuer notre pèlerinage./ Un train nous conduisit dans le Kansai. La province était toujours aussi belle. Néanmoins, je ne souhaite à personne un tel voyage. C'est un miracle que j'ai survécu à ce crève-coeur. Sans la présence de ma soeur, jamais je n'aurais eu le courage de retourner sur les lieux de notre enfance. Sans la présence de ma soeur, je serais morte de chagrin dans le village de Shukugawa.

Desde a estação, nós soubemos que essa viagem era um erro. A vila praticamente não havia mudado: éramos eu e minha irmã que estávamos metamorfoseadas. O yôchien me pareceu minúsculo, o pátio do recreio anódino. A ruela que levava à casa estava desencantada. Mesmo as montanhas em volta me pareciam pequenas.

Chegando à casa de nossa infância eu enfiei minha cabeça por uma brecha no muro e interroguei o jardim: ele era parecido, mas eu havia deixado um império e encontrei um jardim. Juliette e eu tivemos a impressão de passear por um campo de batalha repleto de cadáveres.

- Vamos embora! (2004, p.27)¹¹³

Também pela negação de uma narração mais extensa e suas lacunas, Nothomb compõe o quebra-cabeça que é a sua narrativa autobiográfica, como ela própria coloca ao ser indagada se não se sente incomodada com a exposição de sua vida em texto: “O pudor intervém. É por isso que não digo tudo. Meu pacto autobiográfico é o seguinte: tudo que digo é verdadeiro, mas eu não digo tudo.”¹¹⁴ E com o vazio, podemos montar o mosaico também pelo não-dito do reencontro com seu antigo lar que já mais não era.

Não-paradoxalmente, é no retorno ao Japão que a vacuidade do exílio da personagem está ainda mais expressa nos seus textos. São tratativas do choque cultural. Se por toda sua vida, ela se sentia excluída, mesmo no país de sua família e do qual era nacional, quando a personagem volta com a expectativa de inserção na sua Terra Prometida, é que ela percebe que é mais e mais estrangeira.

Sobretudo em *Medo e submissão*, publicado sete anos antes, a volta de Amélie é uma volta de confrontos, em que sua construção identitária se posiciona em embate direto com a percepção e expectativa que os outros têm dela e ela tem de si. A menina japonesa de *A metafísica dos tubos* é recebida como uma ocidental. O reflexo de si nos japoneses, seja em âmbito pessoal ou profissional, não a revela como supunha.

¹¹³ Dès la gare, nous sûmes que ce voyage était une erreur. Le village n'avait pratiquement pas changé : c'était ma sœur et moi qui nous étions métamorphosées. Le yôchien me parut minuscule, la plaine de jeux anodine. La ruelle qui menait à la maison était désenchantée. Même les montagnes environnantes me semblaient petites. Arrivée devant la maison de notre enfance, je glissai ma tête dans une meurtrière du mur et interrogeai le jardin : il était pareil, mais j'avais quitté mon empire et je retrouvais un jardin. Juliette et moi avions l'impression de nous promener dans un champ de bataille jonché de cadavres./ - Répartons!

¹¹⁴ Em entrevista ao programa Palavra 2, da RTVE na Espanha, quando do lançamento da edição espanhola do romance *Ni d'Ève, ni d'Adam* em 29 de março de 2009. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=HUwOoLu5yeE>. Acesso em 10/01/2016.

5.2 A circunstancia dos *mura*

No seu segundo ano de retorno ao Japão, Amélie ingressa numa grande corporação, com a expectativa de inserção na sua Terra Prometida. Mas sua nova aventura se reduz, episódio a episódio, a uma provação:

- Eu, quando era pequena, queria um dia ser Deus. O Deus dos cristãos, com D maiúsculo. Por volta dos cinco anos, entendi que minha ambição não podia ser. Decidi então baixar um pouco a bola e tornar-me o Cristo. Ficava imaginando minha morte na cruz diante da humanidade inteira. Aos sete anos, conscientizei-me de que isso não me aconteceria. Mais modesta, decidi tornar-me mártir. Fui fiel a esta escolha durante muitos anos. Mas também não funcionou.
- E depois?
- Você sabe: fui trabalhar na contabilidade da Yumimoto. E acho que não poderia descer mais baixo que isto. (pp 60-1)

Se, num primeiro momento, parece-lhe possível enfrentar o sacrifício para se tornar parte deste lugar (“me sentia capaz de aceitar qualquer coisa para ser reincorporada a esse país de que por tanto tempo me julgara originária”, p.20), a realidade cruel e irracional de seu corporativismo e o tratamento destinado as mulheres, revelam-se insuportáveis. O primeiro choque acontece quando a personagem, contratada como intérprete, se esmera para servir chá numa reunião de contatos comerciais com as fórmulas de educação em japonês castiço. Aquilo que pareceria ser um êxito pessoal foi recebido como uma grave ofensa. Como fazer negócios livremente numa empresa quando uma reles ocidental poderia compreender o que estava sendo dito? Ela recebe novas ordens:

- A senhora não sabe mais japonês. Entendido?
- Mas foi por meu conhecimento de sua língua que a Yumimoto me contratou!
- Pouco me importa. Ordeno-lhe que não entenda mais o japonês.
- É impossível. Ninguém pode obedecer a semelhante ordem.
- Sempre é possível obedecer. É o que os cérebros ocidentais precisam entender. (p.16)

Amélie-san, ainda agarrada ao seu sonho de reincorporação, prefere ignorar a impossibilidade de se submeter às regras e à cultura da corporação:

Pedir minha demissão teria sido o mais lógico. Mas eu não conseguia acostumar-me à ideia. Para um japonês, significaria entregar os pontos. Aos olhos de um ocidental, não teria sido nada infame; aos olhos de um japonês, significaria entregar os pontos. Eu estava na companhia há apenas um mês, tendo assinado um contrato de um ano. Dar as costas com tão pouco tempo me teria coberto de vergonha, aos olhos deles e aos meus. (pp.16-17)

A cultura japonesa, em que a personagem gostaria de se inserir, estava calcada num coletivismo que era fundamental para a estrutura social e econômica do país. Ela se depara com o senso de comunidade do *mura* agrícola transposto para o ambiente corporativo: “os valores e o modo de ação das sociedades agrícolas que acompanharam a concentração da força de trabalho nas cidades contribuíram para o “sucesso” econômico do Japão, e esse “sucesso” econômico garantiu a longevidade desses valores e modo de ação” (KATO, 2011, p.240).

Mas, juntamente com os valores coletivos, o *mura* trouxe também as suas fronteiras. Amélie parecia desconhecer uma das regras basilares da estrutura relacional japonesa: “visitantes de regiões distantes tinham uma posição superior ou inferior às pessoas do interior dos *mura*, não havendo relações horizontais e de igualdade.” (Ibidem, 241). Constantemente, sua ocidentalidade é colocada à frente:

- Eu lhe suplico, não a leve a mal, ela não sabe o que está dizendo, ela é ocidental, é uma jovem, não tem experiência alguma. Eu cometi um erro indefensável. Minha vergonha é imensa. (pp.35–36)
- Cale-se. Este pragmatismo odioso é digo de um ocidental. (p.36)
- Comporta-se de maneira tão indigna quanto os outros ocidentais, pondo o orgulho pessoal acima dos interesses da empresa. (p.50)

No opressor ambiente corporativo, Amélie encontra um consolo. Ela contava com a amizade de sua superiora imediata, que lhe parecia a própria representação da beleza nipônica, havia encontrado uma irmã: “como fico feliz de saber que somos ambas filhas do Kansai! É lá que bate o coração do velho Japão! (p.20)”. Mas Fubuki, cujo nome significa tempestade de neve, revela-se uma opositora não apenas onomástica para a chuvosa subalterna – ela se comporta de maneira adversarial e cruel, sentindo-se aviltada pela estrangeira e demovendo-a a posições cada vez mais humilhantes, primeiro contadora, depois servente do banheiro do quadragésimo quarto andar. “Fubuki, ela não era nem Diabo nem Deus: era uma Japonesa” (p.69). A obediência irreversível da hierarquia leva à derrocada de todo e qualquer sonho possível.

A promissora carreira no Japão vai sendo reduzida paulatinamente. A cada desventura, Amélie-san se tornava mais um pária dissonante na comunidade da Yumimoto. A personagem dá termo do seu tempo na empresa nos lavabos como seu fim e sua cruz: “Eu também sou uma pobre crucificada. O que amo, na crucificação, é que ela é o fim. Eu vou enfim deixar de sofrer.”

Amélie, por mais japonesa que se construísse na narrativa pessoal, não possui o ideário de coletividade que constitui o comportamento que move a sociedade japonesa, definido pelo grupo

a que pertence e a capacidade de obedecer à coerência interna deste grupo – o japonês, por princípio, sempre prioriza o grupo às suas individualidades. Quem não é capaz de fazê-lo, é ostracizado: “Ou o indivíduo muda de opinião ou sai do grupo, e não pode deixar de escolher uma das duas alternativas” (KATO, 2011, p. 239).

Amélie-san não cabe dentro da cultura e do confinamento corporativos. Diferentemente de *Ni d'Ève, ni d'Adam, Medo e submissão* é um romance confinado ao ambiente da empresa Yumimoto, não há no texto espaços abertos ou liberdade, apenas a opressão dos espaços fechados. Como funcionária dos banheiros, resta a Amélie-san se jogar pela janela e esperar o término de sua provação.

Só me restava grudar o rosto no vidro e atirar-me pela janela. Sou a única pessoa no mundo beneficiada por este milagre: o que me salvou a vida foi a defenestração.

Ainda hoje, deve haver pedaços do meu corpo pela cidade inteira. (p.122)

O centro do mundo da cosmogonia pessoal de Amélie não a aceitou. Seu local sagrado foi profanado. Submetida à humilhação, ela entrega o pedido de demissão formal findo o contrato. Primeiro ela é obrigada a submeter-se a Fubuki, numa fórmula polida, em que agradecia a oportunidade conferida pela Yumimoto, mas sentia-se incapaz de continuar, ao que a japonesa retruca:

– Também acho. Como se explica esta incapacidade, em sua opinião?

A resposta não precisava ser buscada. Eu me divertia à larga:

– É a inferioridade do cérebro ocidental em relação ao cérebro nipônico.

Encantada com minha docilidade ante seus desejos, Fubuki encontrou uma réplica à altura:

– É certamente um dado. Mas não devemos exagerar a inferioridade do cérebro ocidental médio. Não acha que esta incapacidade vem antes de uma deficiência própria do seu cérebro?

– Com certeza.

– No início, eu achava que você queria sabotar a Yumimoto. Jure que não bancava a estúpida de propósito.

– Juro.

– Tem consciência de sua deficiência?

– Sim. A Yumimoto me ajudou a me dar conta.

O rosto de minha superiora continuava impassível, mas eu sentia por sua voz que sua boca estava ficando ressecada. Eu estava feliz por lhe proporcionar um momento de volúpia.

– Quer dizer então que a empresa lhe prestou um grande serviço.

– Serei eternamente grata por isso. (1999, pp. 127-8)

E de chefe em chefe ela chega ao obeso Sr. Haneda, que, num intertexto com *A metafísica dos tubos*, obriga a personagem a comer um pedaço de um estranho chocolate branco de

tonalidade esverdeada, a que se acrescenta melão. E se o chocolate belga marcou o seu despertar para o mundo, é o chocolate japonês que lhe decreta o fim do sonho. Aquele deus que ela fora, morre enfim, e a única alternativa possível é escapar. Ela foge do Japão para ter seu terceiro dia, como escritora. Amélie-san segue para continuar sendo “outra” na terra secular dos seus pais. *Medo e submissão* se conclui com a pequena redenção:

O tempo, como de hábito, passou.
 Em 1992, meu primeiro romance foi publicado.
 Em 1993, recebi uma carta de Tôquio. Seu teor era o seguinte:
 “Amélie-san,
 Cumprimentos.
 Mori Fubuki.”
 Era uma mensagem realmente encantadora. Mas tinha um detalhe que me deixou absolutamente maravilhada: era escrita em japonês. (p.142)

Pela escrita, Amélie-san comete o seu ato definitivo de defenestração.

5.3 Os diferentes tons

Se *Medo e submissão* e *Ni d'Ève, ni d'Adam* possuem tons diferentes para tratar de um mesmo recorte temporal na vida da escritora, em muito pode se dever ao momento de refiguração deste período. É um mesmo momento de sua história pessoal, transcorrido entre 1989 e 1991, mas conforme já dito, a escritora recapturou este intervalo em narrativas escritas em dois momentos diferentes. O Japão de 1989-1991 de *Medo e Submissão* é representado pela autora em 1999, e em *Ni d'Ève, ni d'Adam* em 2007.

Há uma mudança clara no tom da narrativa entre *Medo e submissão* e *Ni d'Ève, ni d'Adam*. Se, no primeiro, a autora revisita o Japão com estupefação e uma ironia crua, no segundo romance, a autora retorna ao seu período japonês com ternura, pode-se dizer mesmo com uma energia pacificada. É certo que os temas dos dois textos são diferentes. *Medo e submissão* é uma história de provação, centrada no segundo ano passado no país e *Ni d'Ève, ni d'Adam* é uma narrativa de afeto e trata, sobretudo, do primeiro ano da escritora no Japão, seu “ano formidável”.

Esta diferença também retrata os diferentes comportamentos admissíveis dentro de uma sociedade japonesa. A separação dos universos de vida privada e vida profissional em dois romances diferentes parece servir ao japonismo tematizado nessa biografia fragmentada, em que

há uma cisão entre as experiências sociais particulares e públicas. Em que se é permitido – e esperado – lidar diferentemente com as pessoas de cenários diferentes: “claramente distintos e, com frequência, dominados por princípios totalmente diferentes” (KATO, 2011, p. 240-1).

Mas vale lembrar também que os dois romances foram escritos com um intervalo de oito anos, e as lembranças da Amélie no início de seus vinte anos foram trazidas a presentes diferentes. Em *Medo e submissão* a escritora tinha 33 anos; já *Ni d'Ève, ni d'Adam*, é publicado por uma escritora aos 41. O período é o mesmo, o lugar é o mesmo, e a personagem-narradora é o mesmo indivíduo, mas já é uma pessoa diferente quando recupera as memórias sob outro enfoque. A lembrança é transformada pelo presente distinto dos dois momentos, quando ela é reapreendida e organizada em narrativa.

Esta mudança de tonalidade se faz sentir particularmente nas adaptações que traduziram os dois textos para a linguagem cinematográfica. Na adaptação de *Stupeur et Tremblements* (Alain Corneau, França/Japão, 2003, 107 min), Amélie-san é interpretada pela comedienne Sylvie Testut, papel que lhe rendeu o prêmio César de 2003. No filme, a personagem é uma figura jovem, inábil, desajeitada, cabelos desfeitos e malvestida em contraponto à sua impecável nêmesis toquiota, Fubuki, interpretada por Kaori Tsuji.



Figura 14. Amélie e Fubuki em *Stupeur et tremblements*

O roteiro de Alain Corneau transcreve longas passagens e diálogos inteiros do romance, transformando *Stupeur* em uma comédia de humor negro extremamente fiel ao texto original, valendo-se do contraste entre o opressivo cenário dos escritórios da empresa, único espaço fílmico habitado pela protagonista e a janela que mostra a paisagem toquiota sobre a qual ela pode se lançar. É uma película irônica e de um cinismo cândido, emoldurada pela delicadeza barroca das variações Goldberg, de Bach.

Bem diferente é a adaptação cinematográfica de *Ni d'Ève ni d'Adam* concebida e realizada pelo diretor belga Stefan Liberski, *Tokyo Fiancée* (2014, Bélgica/França/Canadá, 100 min.) A Amélie interpretada por Pauline Etienne é uma jovem delicada e sorridente, capaz de cantar sozinha numa cena de amor. *Tokyo Fiancée* é quase uma comédia romântica, colocada de modo muito eficaz pela escalação dos protagonistas. Rinri é interpretado por Taichi Inoue. Liberski capta o espírito do romance de Nothomb, contrapondo as diferentes concepções de mundo da jovem ocidental e do entusiástico *flâneur* japonês, uma relação de afeto por uma Tóquio jovem, moderna e leve.



Figura 15. Amélie e Rinri em *Tokyo Fiancée*

É uma película que se afasta do livro, encenada vinte anos depois do período relatado na vida da autora, em 2009-10, utilizando o acidente de Fukushima para precipitar o desfecho da separação, e não mais a derrocada corporativa da protagonista – que, entretanto, ainda segue a

carreira como romancista (e em sua última cena, se posta alegoricamente da mesma maneira como a autora na capa de *Ni d'Ève, ni d'Adam*, segurando como uma samurai ocidental de luvas, o fio de uma katana), mas não segue adiante, pois essa é uma “outra história”. Uma pista que insinua o conhecimento que um eventual espectador do filme tem da escritora-narradora-personagem, que se lançou nos diversos meios para se dar a conhecer.

As adaptações, distintas em seus realizadores, captam o *ethos* das duas facetas identitárias expressas nos romances, mas nenhuma das duas se coloca como uma cinebiografia da escritora – demonstrando o caráter de narrativa completa e imaginada de cada um dos textos, apesar da mesma base autorreferencial, e enriquecendo com novos elementos a construção visual e midiática da personagem, que ao fim dessa jornada – empreendida em três romances, dois filmes e centenas de entrevistas – sabe-se não mais japonesa.

5.4 Um novo lar - “Suis-je donc un Narcisse?”

“Jamais era o país que habitava. Era um país sem volta. Eu não o amava. O Japão era o meu país, o que tinha escolhido, mas que não me escolheu. O Jamais me foi designado; eu era retirante do Estado do jamais.

*Os habitantes de Jamais não têm esperança. Sua língua é a nostalgia. Sua moeda é o tempo que passa: eles são incapazes de economizá-la e sua vida é dilapidada em direção ao abismo chamado morte que é a capital do seu país.”*¹¹⁵

(Biographie de la faim, p.47)

A volta para casa acaba não se concretizando. A impossibilidade do retorno nas narrativas nothombianas não se deve somente à mudança engendrada no indivíduo e no lugar. Em Amélie Nothomb, é impossível voltar para o lar porque o lar é imaginário. Do engendramento de si e do lugar a partir das memórias infantis até o retorno que revela que aquele lugar nunca existiu, Amélie é obrigada a reavaliar aquilo que constituía ela própria. No Japão, ela percebe, e aqui

¹¹⁵ Jamais était le pays que j’habitais. C’était un pays sans retour. Je ne l’aimais pas. Le Japon était mon pays, celui que j’avais choisi, mais lui ne m’avait pas élu. Jamais m’avait désignée : j’étais ressortissante de l’État de jamais. Les habitants de jamais n’ont pas d’espoir. La langue qu’ils parlent est la nostalgie. Leur monnaie est le temps qui passe: ils sont incapables d’en mettre de côté et leur vie se dilapide en direction d’un gouffre qui s’appelle la mort et qui est la capitale de leur pays (p.47).

tomo o trocadilho de Gertrude Stein, que “*there is no there there*”¹¹⁶, e seu fracasso no intuito de ser japonesa a lançou num caminho de produção literária intensa, que a consagraria. O seu Japão interior foi imaginado, mas, continuando com Stein:

No fim das contas, todo mundo, quer dizer, todo mundo que escreve está interessado em viver dentro de si de modo a contar o que está dentro de si mesmo. É por isso que os escritores precisam ter dois países, aquele ao qual pertencem e aquele no qual eles realmente vivem. O segundo é romântico, é separado deles, não é real, mas está realmente lá. (STEIN apud KENNEDY, p.1993)¹¹⁷

As construções identitárias de Amélie-san se colocam nos romances em jogo com a alteridade não percebida. Perceber o outro e ser percebido por ele destrói castelos de cartas e constrói as novas ilusões possíveis para se viver (ou ao menos para se contar). Segundo Pantkowska, “o discurso sobre o Outro repousa inevitavelmente sobre a comparação que se permite pela medida da diferença e de melhor apurar a característica do Outro.” (2000, p.189), e, ao escritor que opta pela tratativa do dessemelhante em suas narrativas literárias, seriam oferecidas duas alternativas:

Ou ele se concentra sobre as diferenças, ao insistir sobre o lado exótico que ele exalta, ou ele faz o esforço de aprovisionar a alteridade ao universalizá-la. Colocado de outra maneira, ou ele considera o Outro como um outro, ou como o mesmo. Amélie Nothomb, fiel a seu renome de romancista singular, em cuja obra tudo se passa sob o “*signe du cinglant*”, encontrou, entretanto, uma terceira voz na qual se engaja com seu romance. É a voz da desmistificação: ela insiste na estranheza japonesa ao mesmo tempo que examina atenciosamente esta aura de mistério e admiração. Ela utiliza simultaneamente a alteridade como um pretexto para melhor falar da mesmidade; o Outro serve apenas para enaltecer o Mesmo. (Idem)¹¹⁸

¹¹⁶ “There is no there there”, Stein se refere ao lugar em que ela viveu quando criança e que ela tem oportunidade de visitar quando faz sua única viagem aos Estados Unidos depois de viver na França por três décadas. Aqui a autora americana faz um trocadilho com a versão inglesa de *As três irmãs* de Tchekov, em que a personagem diz: “there is no chair there”.

¹¹⁷ “After all everybody, that is, everybody who writes is interested in living inside themselves in order to tell what is inside themselves. That is why writers have to have two countries, the one where they belong and the one in which they live really. The second one is romantic, it is separate from themselves, it is not real but it is really there.”

¹¹⁸ “Le discours sur l’Autre repose inévitablement sur la comparaison permettant de mesurer la différence et de mieux saisir la caractéristique de l’Autre. (...) soit il se concentre sur les différences en insistant sur le côté exotique qu’il exalte, soit il fait l’effort d’apprivoiser l’altérité en l’universalisant. Autrement dit, il considère l’Autre soit comme un autre, soit comme le même. Amélie Nothomb, fidèle à sa renommée de romancière singulière, chez qui tout passe sous le signe du cinglant (Wilwerth, 1997: 45), a pourtant trouvé une troisième voie dans laquelle elle

Diferentemente de Patkowska, não considero que o texto japonês de Nothomb seja apenas um pretexto “para enaltecer” a si mesma, parece-me que a observação do texto conduz não a um enaltecimento, mas a uma descoberta. A autobiografia de Amélie é um trabalho, como toda biografia, de engendramento de si mesma. As relações de alteridade dialogal e confrontacional servem à condução da personagem para si. O processo de exílio e regresso coloca a escritora numa posição geográfica que Haesbarth identifica como mais do que uma “desterritorialização desenraizadora”, “um processo de reterritorialização espacialmente descontínuo e extremamente complexo” (1994, p. 214). E se a volta para casa no Japão não se dá como o reencontro do lar, serve à condução da personagem a um lar habitável em sua literatura e sua construção como autora. E foi isso que ela fez em múltiplos meios de forma extremamente profícua no quarto de século que se seguiu ao seu retorno impossível. A respeito da nacionalidade, a experiência de retorno e sua narração, a autora passa a afirmar:

Existe uma mescla de identidades. Eu não me apresento mais como japonesa, porque penso que aquilo que vivi em *Medo e submissão* provou que eu não o era. Então, eu diria hoje que sou uma “japonesa fracassada”, e isso significa de qualquer maneira que há muito de Japão em mim. (...) Eu penso hoje que sou belga, sobretudo pelo surrealismo, e também há algo que me convém muito bem na identidade belga, justamente a imprecisão desta identidade. É uma identidade porosa, de fronteiras fluidas. Então, ela me convém muito bem. (...) mas também, o que vivi intervém nisso tudo: eu tenho uma dimensão japonesa, é certo que há muito de Japão em mim.
Mas globalmente, eu sou belga. ¹¹⁹

Nothomb faz-se autora de sua própria vida em múltiplas manifestações de sua narrativa. Entender sua escrita como uma narrativa autobiográfica debruçada sobre o questionamento de sua existência, suas carências, suas responsabilidades e fragilidades a coloca no controle da sua

s’engage avec son roman. C’est la voie de la démystification: elle insiste sur l’étrangeté japonaise tout en la dépouillant de cette aura de mystère et d’admiration. Simultanément cependant elle utilise l’altérité comme prétexte pour mieux parler de la mêmété; l’Autre ne sert que pour mettre en relief le Même.”

¹¹⁹ Il y a un mélange d’identités. Je ne me présente plus comme Japonaise, parce que je pense que ce que j’ai vécu dans *Stupeur et tremblements* a prouvé que je ne l’étais pas. Donc, je dirais aujourd’hui que je suis une «Japonaise ratée», ce qui signifie quand-mème qu’il y a beaucoup de Japon en moi. [...] Je pense aujourd’hui que je suis Belge, surtout par le surrealisme, et aussi ce qui me convient très bien dans l’identité belge c’est justement le vague de cette identité. C’est une identité poreuse, aux frontières floues. Donc, ça me convient très bien. (.), mais aussi mon vécu est intervenu dans tout ça : j’ai une dimension japonaise, c’est certain qu’il y a beaucoup de Japon en moi (...) mais globalement, je suis Belge. (Depoimento a Tóth, 2010)

urdidura como indivíduo. Uma tentativa de tomar as rédeas de sua vida – e, por que não ser um pouco existencialista também? – de sua morte:

Como Sartre bem ilustra, o autobiografado se coloca no lugar do biógrafo, ao ponto de tornar esse lugar inocupável por outro. Escrever sua vida do ponto de vista de sua morte é de fato no coração do empreendimento autobiográfico, que coloca no ato da escrita um duplo registro fantasmático: de auto-engendramento, de desvio da morte.¹²⁰ (CHIANTARETTO, 1995, p.279-280)

Se, como afirma Pontalis, a autobiografia é o “ato definitivo de apropriação de si”, como um epitáfio em que o autor consegue dizer as últimas palavras sobre si mesmo, ele está destinado a falhar por sua impossibilidade de concretização. Mas a narrativa autorreferencial permite ao autor “dizer de si as primeiras palavras” e assim o escritor satisfaz o voto que todo autobiógrafo experimenta: fazer-se o autor da sua própria vida (1988, p. 258).¹²¹

A personagem Amélie-san – enunciada, escrita, encenada, esculpida em cera – é uma construção da escritora em exercício transversal de sua identidade narrativa. Ela não escreveu seu epitáfio, pois se permite uma apropriação de sua narrativa de modo descontínuo e multitemporal. Ao mesmo tempo que fragmentado, com diferentes ofertas de verdade e ficção a um leitor-espectador que monta a sua imagem. O sexto livro em que a escritora se coloca como o sujeito da enunciação foi escrito no presente e nos permite, como epílogo dos anteriores, uma mirada de individuação da personagem.

¹²⁰ Comme Sartre l’illustre au mieux, l’autobiographie se constitue d’occuper la place du biographe, jusqu’à tenter de rendre cette place innocupable par autrui. Ecrire sa vie du point de vue de sa mort est de ce fait au Coeur de l’entreprise autobiographique, qui met en acte d’écriture un double register fantasmatique: d’auto-engendrement, de détournement de la mort.

¹²¹ L’autobiographie apparaît solvente comme une nécrologie anticipée, comme geste ultime d’appropriation de soi (...). Dire sur soi les derniers mots: ce souhait, ce fantasme, est actif à coup sûr. Mais tout aussi bien, dire de soi les premiers mots et par là satisfaire ce voeu don’t toute autobiographie éprouve la contradiction interne: me faire l’auteur de ma vie.

5.5 A nostalgia feliz

“Por muito tempo acreditei que eu era nipônica. Acabei por compreender que o que me fundou não foi o Japão, mas a falta do Japão.”¹²²

O último livro autobiográfico de Nothomb, publicado ao final de 2013, traz a escritora novamente como narradora e personagem. Diferentemente dos cinco tomos publicados anteriormente, *La nostalgie heureuse* não é um texto voltado para o passado, ele foi escrito ao longo dos acontecimentos presentes da autora nos primeiros meses de 2012. O retorno ao Japão se faz dezesseis anos depois da última vez que ela fincara os pés no país, e é uma crônica de viagem, de reencontros, de maturidade e integração.

Se a Amélie de *Medo e submissão* e *Ni d'Ève, ni d'Adam* buscava tornar-se japonesa, a escritora famosa de *La nostalgie heureuse* volta ao país com um olhar pacificado. É uma narradora consciente de seu legado de perda, de que aquele país não é mais dela: o Japão a integrava, mas dele ela não fazia parte. É uma posição de expatriada, que coloca entre a autora, que agora vê o Japão como expectadora e viajante, e a paisagem “uma ruptura que o impede de ali se encontrar plenamente, mesmo que tente preencher esse vazio com as informações múltiplas e detalhadas que lhe propõem os guias turísticos... ou os relatos de viagem” (AUGÉ, 1994, p. 79). Nothomb preenche com as informações dos próprios relatos e recordações.

Após o terremoto de 2011 que destruiu grande parte da costa japonesa e levou ao vazamento nuclear da usina de Fukushima, ela escreveu o conto *Les Myrtilles*, que é acrescentado a uma edição especial cujos proventos foram revertidos para as vítimas. O ato de boa vontade faz com que a autora, que desde *Medo e submissão* não era publicada no Japão, receba um interesse renovado pelo seu texto, o que coincide com a tradução e publicação em japonês de *A metafísica dos tubos*. Ela retorna ao país, acompanhada de uma equipe de filmagens para o documentário *Amélie Nothomb: une vie entre deux eaux*, co-dirigido por Lucca Chiari e pela biógrafa da escritora, Laureline Amanieux. É da viagem propiciada pelo documentário que surge o romance.

La nostalgie heureuse é uma crônica que desfaz os nós deixados por ela em suas vidas anteriores no Japão. E ele gira em torno de dois reencontros que conformam a narrativa. A visita a Nishio-san e o reencontro com Rinri Mizuno, hoje o bem-sucedido diretor da escola de

¹²² Em *Une vie entre deux eaux*.

ourivesaria de seu pai. Meses antes da viagem, a autora, hesitante, consegue os números de telefone e rastreia as duas pessoas mais importantes do seu passado nipônico.

Na primeira parte do texto, ela volta aos seus espaços de infância em Shukugawa. A casa foi destruída pelo terremoto, o Laguinho Verde foi coberto por cimento – a autora reconhece... um pedaço de calçada e volta à escola maternal. Em Kobe, ela visita sua mãe japonesa, cidade de que Nishio nunca saiu. O reencontro, captado pelas câmeras e pelo texto da crônica é um dos poucos momentos na construção dessa personagem-autora em que a ternura e o afeto se despem da mordacidade, crueza e ironia. É curioso perceber que, se confrontados os episódios do livro com o que está registrado no documentário, há pequenas variações entre o que a câmera registrou e o que foi resgatado pela narrativa da autora – que demonstrou ter se atido a transmitir no romance suas afecções pessoais sem a preocupação de reproduzir exatamente aquilo que estava sacramentado pelo registro audiovisual. O relato da memória é sempre uma reconstrução inexata – o que não diminui em absoluto o seu valor.

Na visita a Nishio-san, após um período de amenidades, em que o japonês hesitante de Amélie é completado por um tradutor, ela consegue dizer à anciã: você era minha mãe, eu não parava de chorar, eu te amo. E um longo, contido e estreito abraço aparece simultaneamente em vídeo e na narrativa.



Figura 16. Amélie e Nishio-san em 2012 captadas pelos documentaristas

Fonte: *Une vie entre deux eaux*

No romance, após o reencontro, ela conclui:

Uma alegria de sobrevivente circula em mim. Eu passei no teste. Às vezes, nossas necessidades mais profundas são também as provações mais atroz. Eu meço o milagre: Nishio-san e eu, nós nos reencontramos, eu disse a ela o que precisava dizer, eu deixei circular entre ela e mim um amor terrível, e nós sobrevivemos.¹²³ (p.29)

Se rever Nishio-san era encerrar um abraço entre duas pessoas que compartilhavam de afeto e amor, reencontrar Rinri foi dar desfecho a sua história de fuga – foi ela quem o abandonou. Não era o primeiro encontro dos dois, ele fora ao lançamento de seu romance no Japão em 1998, e trocaram poucas palavras, mas nunca conversaram realmente desde que viajara do país como se fosse passar férias e não mais retornara. No meio tempo ela contou ao mundo a história de seu noivado. Ela destruíra a confiança do jovem templário mais gentil do mundo – como ser aceita?

- O que o senhor pensa do livro de Amélie que lhe é consagrado? – pergunta a realizadora.

Por Júpiter, eu queria estar em qualquer outro lugar. Ele inclina um pouco a cabeça antes de dizer:

- Uma ficção encantadora.

A realizadora fica perplexa.

Refletindo, eu compreendo. Em *Ni d'Ève, ni d'Adam*, eu conto a minha versão de nossa ligação. Como a versão dele não se diferenciaria da minha ao ponto de parecer uma ficção? Se São João pudesse ter lido o Evangelho segundo São Mateus, nenhuma dúvida de que ele teria visto uma ficção. E além do mais, ele disse que essa ficção era encantadora. Eu respiro. Rinri fala um francês mais verdadeiro que o nosso: suas palavras não foram usadas pela metade de sua vida. Quando ele diz encantador, não é o nosso adjetivo educado, é o sentido forte do que destila um encanto. (p.63)¹²⁴

¹²³ Une joie de rescapée circule en moi. J'ai réussi l'épreuve. Il peut arriver que le plus profond de nos besoins soit aussi la plus atroce des ordalies. Je mesure le miracle : Nishio-san et moi, nous nous sommes revues, je lui ai dit ce qui devait être dit, j'ai laissé circuler entre elle et moi un si terrible amour, et nous avons survécu.

¹²⁴ – Que pensez-vous du livre d'Amélie qui vous est consacré ? demande la réalisatrice. Par Jupiter, je voudrais être ailleurs. Il incline un peu la tête avant de dire : – Une charmante fiction. La réalisatrice a l'air perplexe. À la réflexion, je comprends. Dans *Ni d'Ève ni d'Adam*, je raconte ma version de notre liaison. Comment la version de Rinri ne différencierait-elle pas au point que la mienne lui paraisse une fiction ? Si saint Jean avait pu lire l'Évangile selon saint Matthieu, nul doute qu'il y aurait vu une fiction. Et puis, il a dit que cette fiction était charmante. Je respire. Rinri parle un français plus vrai que le nôtre : ses mots n'ont été usés que par la moitié de sa vie. Quand il dit charmant, ce n'est pas notre adjectif poli, c'est le sens fort de qui distille un charme.

O Rinri maduro não se tornou templário, mas um cavalheiro japonês educado e sem rancores. Ele não se permite filmar, nem sua imagem é divulgada, mas é cortês e se encontra com a escritora para uma longa e cordial conversa em que pouco fala sobre a própria família (o lado de dentro), mas reafirma o laço de candura da relação firmada vinte anos antes. Rinri continua o mesmo homem aberto e bem humorado:

Eu conto para ele sobre Nishio-san. Quando termino, digo:
 - A memória é uma aventura bizarra. Nishio-san se lembra dos menores detalhes de mim quando criança, mas ela não se lembra de Fukushima.
 - Acho normal só guardar as catástrofes mais graves.
 - Eu disparei a rir.¹²⁵

Amélie encontra, no Japão de 2012, um espaço para integrar as diferentes relações que estabeleceu e criou com o lugar ao longo de sua vida “catastrófica”. *A metafísica dos tubos* fora publicado e recebido no país de forma muito mais calorosa que o cáustico *Medo e submissão*, dez anos antes. Ela participa de uma série de entrevistas organizadas pelo editor, em que se expressou em francês com a ajuda de uma intérprete:

Para traduzir como eu sou nostálgica dos meus jovens anos no Kansai, eu escuto a intérprete dizer ‘nostalgic’ em vez do adjetivo ‘natsukashii’, que eu supunha uma das palavras mais emblemáticas do japonês. Depois da entrevista, no táxi que nos levou ao restaurante reservado pela editora, eu tento esclarecer isso com Corinne.
 - ‘Natsukashii’ designa a nostalgia feliz – responde ela – o instante em que a lembrança bela volta à memória e a preenche de doçura. Seus traços e sua voz demonstram sua dor, tratava-se de uma nostalgia triste, que não é uma noção japonesa.¹²⁶ (p.46)

O título do romance propõe que Nothomb finalmente encontrou uma relação feliz com sua terra natal.

Ao fim dessa jornada, eu me sinto mesclada de três tempos. Eu sinto tudo que devo à pequena menina do Kansai que não duvidava por um instante de que era japonesa, mas também à jovem adulta toquiota que viu seu

¹²⁵ Je lui raconte Nishio-san. Au terme de mon récit, je dis:

– La mémoire est une aventure bizarre. Nishio-san se rappelle les moindres détails de moi enfant, mais elle ne se rappelle pas Fukushima.
 – Il me semble normal de ne retenir que les catastrophes les plus graves.
 J’éclate de rire.

¹²⁶ Pour traduire combien je suis nostalgique de mes jeunes années dans le Kansai, j’entends l’interprète dire « nostalgic » au lieu de l’adjectif « natsukashii », que je tiens pour l’un des mots emblématiques du japonais. Après l’interview, dans le taxi qui nous conduit au restaurant réservé par l’éditeur, j’essaie de tirer cela au clair avec Corinne.

– « Natsukashii » désigne la nostalgie heureuse, répond-elle, l’instant où le beau souvenir revient à la mémoire et l’emplit de douceur. Vos traits et votre voix signifiaient votre chagrin, il s’agissait donc de nostalgie triste, qui n’est pas une notion japonaise.

sonho japonês se romper e agora à adulta que faz a síntese entre as duas. E, dessa vez, é incoerente, mas funciona. Eu não saberia dizer em que tempo estou e me coloco mais que nunca entre deux eaux.¹²⁷

A expressão francesa “*nager entre deux eaux*” data do século XIV e se referia originalmente ao barco que, fustigado por diferentes correntes, era obrigado a manter o curso. A expressão se popularizou para designar as pessoas que não se decidem entre opiniões e posições distintas. Tinha sido utilizada por Nothomb ao fim de *A metafísica dos tubos*, quando ela estava entre dois mundos, a vida e o nada – e ela se sentia tão bem. É o título escolhido pelos realizadores para o documentário simultâneo ao romance.

A metafísica dos tubos, *Medo e submissão*, *Ni d'Ève, ni d'Adam* e *La nostalgie heureuse* conformam a pequena sonata japonesa de Amélie Nothomb. Na sua última jornada, Amélie-san se propõe: “E se você se instalasse aqui?” me perguntei. Em 1989, foi o que tentei. Não me arrependo dessa experiência, mas acabei por entender que minha vida era em outro lugar (p.31)¹²⁸. *La nostalgie heureuse* é uma narrativa de integração, em que a personagem consegue estabelecer uma nova relação memoriosa, construindo-se *natsukashii* com o país de sua infância e de sua humilhação. É um texto de fechamentos, de conclusões e compreensão. Mais uma vez de mergulho identitário, mas dessa imersão a narradora não volta sem ar.

¹²⁷ Depoimento no documentário *Une vie entre deux eaux*.

¹²⁸ « Et si toi, tu t'installais ici ? » me demandai-je. En 1989, c'était ce que j'avais essayé. Je ne regrettais pas cette expérience mais j'avais fini par comprendre que ma vie était ailleurs.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Quando de seu trabalho de conclusão do curso na Universidade de Brasília, em que propôs uma tradução para o romance *Ni d'Ève, ni d'Adam*, Sávio Santos Boaventura entrou em contato com a Editora Record, casa que publicou quatro romances de Amélie Nothomb no Brasil para “tentar descobrir o motivo de uma autora de best-sellers ter tido tão pouco espaço no mercado editorial brasileiro”. A breve resposta da editora dizia que os leitores brasileiros ainda não haviam reconhecido o talento da autora, e, portanto, as vendas não corresponderam ao esperado. Boaventura então aponta a possibilidade de que, por não ter “a mesma exposição de que dispõe na Europa” a autora não foi recebida como “fenômeno midiático em nosso país”, não garantindo por parte das editoras a continuidade da publicação de seus livros. (pp.4-5). Creio que esta é uma conclusão ao menos parcialmente verdadeira.

No Brasil, o leitor médio só teve acesso a poucos romances, desassociados da imagem massificada de sua produtora. Nothomb é uma escritora midiática e midiaticizada. Suas incursões pela televisão se prestam perfeitamente ao que se espera do produtor de literatura no início do milênio, em que os contatos se firmam entre o escritor, um intelectual, e um público “formado audiovisualmente”, em que os meios de comunicação “prevalecem sobre outras instâncias da sociedade como determinante de postura, de lugar de avaliação da obra (total, e não apenas o texto narrativo), de esfera solitária de difusão de ideias” (SÁ, 2007, p.17).

Amélie é uma escritora privilegiada pelo público e pela mídia justamente por ser alguém com incrível “capacidade individual para a performance” (Idem). Essa capacidade ela afirma não ser fabricada, que ela é, na mídia, “apenas aquilo que pode ser”. De uma forma ou de outra, sua produção literária, aliada ao seu talento para a performance produziram um êxito comercial de mais de dez milhões de cópias vendidas até o momento. No Brasil, não havendo acesso do leitor a essa performance, as vendas foram modestas e a editora optou por não seguir com a publicação de seus textos.

A presença nos meios de comunicação e o êxito comercial redundam normalmente em desconfiança – e até mesmo desdém – por parte da crítica acadêmica, mas o trabalho de Nothomb tem sido objeto de constantes abordagens em estudos literários os mais diversos. Conquanto intermediada pelo seu sucesso e pela imagem midiática, sua literatura carrega a substância de não

se permitir ofuscar nem por um nem pelo outro – servindo mesmo a um enriquecimento na recepção dos textos, que são suficientemente sólidos para se sustentar em sua tessitura, estilo e excentricidade.

Stuart Hall entende “identidade como uma ‘produção’ que nunca está completa, sempre em processo, e sempre constituída dentro do âmbito, e não fora da representação”¹²⁹ (1994, p.392). O presente estudo procurou apresentar como Amélie Nothomb produz essa identidade a partir de suas narrativas autobiográficas. Este meu mergulho nas narrativas nothombianas, longe de produzir enfado, ampliou a percepção da complexidade de sua exibição em discursos tanto ficcionais quanto autobiográficos. A riqueza simbólica de sua obra faz com que diversos enfoques, apenas brevemente abordados aqui – como a dessacralização, o grotesco, os silêncios, a afinidade com as narrativas do teatro de absurdo, o nonsense, o surrealismo e os contos filosóficos, a orfandade, o simbolismo hídrico, a questão de gênero, a violência e a morte – prestem-se a estudos mais detalhados e profundos. Espero que este trabalho contribua minimamente para suscitar o interesse de futuros pesquisadores que se debrucem sobre a obra da escritora.

O olhar pouco ortodoxo que Amélie lança sobre a realidade resulta notadamente num efeito humorístico, mas nem por isso transmite a impressão de banalidade. Pelo contrário, seus romances autobiográficos, mais que libelos narcísicos, parecem se configurar como um “dever de memória” pessoal – memória de quem ela era na gênese e sempre, e do lugar no mundo a que acreditava pertencer: “o país das espigas de arroz da água dos quinhentos outonos dos longos mil outonos dos campos férteis de junco” - o Japão, templo e centro do seu mundo.

A fragmentação de sua autobiografia oferece um quadro que se compõe às camadas. A observação de seus três primeiros tomos *Le sabotage amoureux*, *A metafísica dos tubos* e *Medo e submissão* conta o arco da história de ascensão e queda da personagem – que decai de Deus num jardim edenizado para uma fugitiva do paraíso terrestre despojada de lar: “de uma cantora capaz de passar do soprano ao contralto, diz-se que é dona de uma ampla tessitura: pois permito-me aqui chamar a atenção para a extraordinária tessitura de meus talentos, capazes de cantar em todos os registros, o de Deus e o do xixi”.¹³⁰ Mas sua epopeia se conclui com a publicação de três novos volumes que formam um retrato mais complexo da personagem. Em *Biographie de la*

¹²⁹ “ (...)identity as a ‘production’ which is never complete, always in process, and always constituted within, not outside representation”.

¹³⁰ (*Medo e submissão*, p.100).

faim, ela oferta um panorama amplo dos anos de deslocamento, da perda, do trauma e do refúgio na literatura. Em *Ni d'Ève, ni d'Adam*, conhecemos uma outra face de sua provação japonesa, quando ao mesmo tempo que foi humilhada no confinamento corporativo, era cortejada por um “príncipe” local. E em *La nostalgie heureuse*, ela se produz fechamentos, conclusões narrativas de sua identidade.

Quando Evelyn Wilwerth propôs, há quase duas décadas, que a literatura de Amélie Nothomb se encontrava sob o signo do singrante, ela dizia respeito à mordacidade ferina das narrativas. Mas, inadvertidamente, propôs que esta é uma literatura que singra, que corta as águas rumo a um destino. A composição dos textos aqui considerados revela uma navegação, *entre deux eaux*, sobre a própria identidade narrativa da escritora, levando à sua unicidade.

Aquilo que Jung acredita ser a meta maior de um indivíduo, que se dá no processo de individuação – uma caminhada em direção à completude do ser humano – parece se concretizar para a criadora na personagem coberta pelo conjunto dos romances. Na representação de si urdida por Nothomb, o indivíduo se torna concreto em memória e fantasia, espalhado numa engenhosa construção literária muito própria, em que a autora se defenestra numa paisagem ampla de textos, discursos e entrevistas – cada narrativa é uma pequena porção de si.

Se eu supunha que encontraria em sua autobiografia pulverizada um longo romance de formação, ou de deformação – como me apontavam os primeiros romances – termino por encontrar na defenestração de Amélie um relato de individuação e integração. Nele, as diferentes presenças temporais da personagem e da escritora organizam o espaço, o tempo e o indivíduo numa narrativa coesa em seus múltiplos fragmentos de texto e enunciação, formando um original e multifacetado mosaico de identidade.

A observação da jornada de surgimento, separação, retorno, queda, degredo e reconciliação de Amélie-san com sua terra natal, mesclando memória e imaginação, é um percurso da autora que toma controle de si como personagem. Em que se constrói uma realidade repleta de fragilidade e fantasia e que permite engendrar-se um indivíduo pleno pelo texto. É impossível determinar a individuação da escritora real, mas suas múltiplas investidas urdiram um sujeito integrado com seu espaço narrativo. Nothomb é feliz ao revelar-se uma personagem literária e midiática, composta sob os holofotes, mas plena de sombra. Sua identidade narrativa porta uma fome que jamais cessa, mas que a cada vez se conclui. Amélie-san, que é o que podemos apreender, revela-se íntegra, individuada - e sempre em construção.

Ensuite, il ne s'est plus rien passé.

BIBLIOGRAFIA

TEXTOS LITERÁRIOS DE AMÉLIE NOTHOMB

Romances autobiográficos

- NOTHOMB, Amélie. *Biographie de la faim*, Paris: Albin Michel, 2004.
 _____ . *La nostalgie heureuse*. Paris: Albin Michel, 2013.
 _____ . *Le sabotage amoureux*. Paris: Albin Michel, 1993.
 _____ . *Métaphysique des tubes*. Paris: Albin Michel, 2000.
 _____ . *Ni d'Ève ni d'Adam*, Paris: Albin Michel, 2007.
 _____ . *Stupeur et tremblements*. Paris: Albin Michel, 1999.

Demais textos da autora

- NOTHOMB, Amélie. *Acide sulfurique*. Paris: Albin Michel, 2005.
 _____ *Antéchrista*. Paris: Albin Michel, 2003.
 _____ *Attentat*. Paris: Albin Michel, 1997.
 _____ *Barbe bleu*, Paris: Albin Michel, 2012.
 _____ *Les Catilinaires*. Paris: Albin Michel, 1995.
 _____ *Les combustibles*. Paris: Albin Michel, 1994.
 _____ *Cosmétique de l'ennemi*. Paris: Albin Michel, 2001.
 _____ *Le crime du comte Neville*. Paris: Albin Michel, 2015.
 _____ *Le fait du prince*. Paris: Albin Michel, 2008.
 _____ *Une forme de vie*, Paris: Albin Michel, 2010.
 _____ *Hygiène de l'assassin*, Paris: Albin Michel, 1992.
 _____ *Journal d'Hirondelle*. Paris: Albin Michel, 2004.
 _____ *Mercure*. Paris: Albin Michel, 1998.
 _____ *Péplum*, Paris: Albin Michel, 1996.

- _____ *Pétronille*, Paris: Albin Michel, 2014.
- _____ *Robert de noms propres*. Paris: Albin Michel, 2002.
- _____ *Tuer le père*, Paris: Albin Michel, 2011.
- _____ *Le voyage d'hiver*, Paris: Albin Michel, 2009.

Edições brasileiras

- NOTHOMB, Amélie. *As catilinárias*. Tradução de Clóvis Aguiar. Rio de Janeiro: Record, 1997.
- _____. *A metafísica dos tubos*. Tradução de Clóvis Aguiar. Rio de Janeiro: Record, 2003.
- _____. *Dicionário de nomes próprios*. Tradução de Bluma Waddington Vilar. Rio de Janeiro: Nova Fronteira: 2003.
- _____. *Higiene do assassino*. Tradução de Clóvis Aguiar. Rio de Janeiro: Record, 1998.
- _____. *Medo e submissão*. Tradução de Clóvis Aguiar. Rio de Janeiro: Record, 2002.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- AMANIEUX, Laureline, *Amélie Nothomb l'éternelle affamée*, Albin Michel, 2005.
- ARFUCH, Leonor. *O espaço biográfico: dilemas da subjetividade contemporânea*. Rio de Janeiro: EdUERJ, 2010.
- AUGÉ, Marc. *O sentido dos outros*. Petrópolis: Vozes, 1999.
- _____. *Não-lugares Introdução a uma antropologia da supermodernidade*. São Paulo, Papyrus, 1994.
- AZEVEDO, Luciene, *Autoficção e literatura contemporânea*, Revista Brasileira de Literatura Comparada, São Paulo, 12: 31-49, 2008.
- _____. *Autoria e performance*, Revista de Letras, São Paulo, 47 (2): 133-158, jul./dez. 2007.
- _____. *Representação e performance*, Aletria, 16: 80-93, jul/dez. 2007.
- AZZI, Cristine Ferreira e MORAES, Marcelo Jacques de. Je est un autre: Amélie Nothomb e a escrita autobiográfica. In: Palimpsesto, número 7 UERJ, Disponível em:

http://www.pgletras.uerj.br/palimpsesto/num7/estudos/Artigo_CristineFerreiraAzziMarceloJacqueseMoraes.pdf. Acesso em 10/01/2016.

BACHELARD, Gaston. *A água e os sonhos: ensaio sobre a imaginação da matéria*. São Paulo: Martins Fontes, 1997.

BAKHTIN, Mikhail. *Questões de literatura e estética: a teoria do romance*. 2.ed. São Paulo: UNESP/HUCITEC, 1990.

BAINBRIGGE, Susan e DEN TOODER, Jeanette, *Amelie Nothomb: Authorship, Identity, and Narrative Practice*. Nova Iorque: Peter Lang, 2003.

BAINBRIDGE, Susan, 'Amélie Nothomb: "Une apatride belge"?', in *Culture and Identity in Belgian Francophone Writing*, ed. by Bainbrigge Bern: Peter Lang, 2009, pp. 175-200.

BARTHES, Roland. *A morte do autor*. In: *O Rumor da Língua*. São Paulo: Martins Fontes, 2004.
 _____ *L'Empire des signes*, Paris, Editions du Seuil, 2007.

BATISTA, Sidinei Eduardo; SOUZA, Adalberto de Oliveira. *A Literatura e o Existencialismo*. In: *CELLI – COLÓQUIO DE ESTUDOS LINGUÍSTICOS E LITERÁRIOS*. 3, 2007, Maringá. Anais... Maringá, 2009, p. 965-974.

BERGSON, Henri. *Matéria e memória*. São Paulo: Martins Fontes, 1999.

BOAVENTURA, Sávio Santos. *Nem de Eva, nem de Adão: uma tradução do texto nothombiano*. Trabalho de conclusão do curso de Tradução na Universidade de Brasília. Brasília, junho de 2011.

Disponível em: http://bdm.unb.br/bitstream/10483/2561/1/2011_SavioSantosBoaventura.pdf
 Acesso em 08/10/2015.

BOCCA, Francisco Verardi. *Prazer, Psicanálise!* In: *Natureza humana*. v.11 n.1 São Paulo jun. 2009. Disponível em: http://pepsic.bvsalud.org/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S1517-24302009000100005 Acesso em 10/12/2015.

BOURDIEU, Pierre. *A ilusão biográfica*. In: FERREIRA, Marieta de Moraes e AMADO, Janaina. (org.). *Usos & abusos da história oral*. 8.ed. Rio de Janeiro: FGV, 2006. pp.183-191.

BRANDÃO, Luiz Alberto (2013). *Teorias do Espaço Literário*. São Paulo: Perspectiva.

BUARQUE DE HOLANDA, Sérgio. *Raízes do Brasil*. In: *Intérpretes do Brasil*. Coord. seleção e prefácio Silviano Santiago. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 2002.

CASANOVA, Pascale. *A República Mundial das Letras*, São Paulo: Editora Estação Liberdade, 2002.

CASEY, Edward, *Remembering. A Phenomenological Study* Indiana University Press, Bloomington, 2004.

- CERTEAU, Michel de. *A escrita da história*. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2002.
- CHIANTARETTO, Jean-François. *De l'acte autobiographique: psychanalyste et l'écriture autobiographique*. Paris: Éditions Champ Vallon, 1995.
- CONDILLAC, E. B. (1754). *Tratado das sensações*. Campinas: Ed. Unicamp, 1993.
- CRESSWELL, Tim. *On the move: mobility in the modern Western world*. Nova York, Rutledge 2006.
- DARTIGUES, A. *Paul Ricoeur et la question de l'identité narrative*. Reflexão, Campinas, n. 69, set./dez. 1997.
- DASCALU, Cristina Emanuela. *Imaginary Homelands of Writers in Exile: Salman Rushdie, Bharati Mukherjee, and V.S. Naipaul*. Youngstown: Cambria Press, 2007.
- DASTUR, F. *A Morte: ensaio sobre a finitude*. Rio de Janeiro: DIFEL, 2002.
- DE MAN, Paul, *Autobiografia como des-figuração*, In: *Sopro*, 71, maio 2012.
- DEL PRIORE, Mari. *Esquecidos por Deus: monstros no mundo europeu e ibero-americano (séculos XVI-XVIII)* São Paulo: Companhia das Letras, 2000.
- DOUBROVSKY, Serge *Fils*. Paris: Galilée, 1977.
 _____. *Autobiographiques de Corneille à Sartre*. Paris, PUF, 1988.
- ECO, Umberto. *Quase a mesma coisa*. São Paulo: Companhia das Letras, 2007.
 _____. *Seis passeios pelos bosques da ficção*. São Paulo: Companhia das Letras, 2002.
- ELIADE, Mircea, *O sagrado e o profano*, Livraria Martins Fontes Editora, São Paulo, 1992.
 _____. *Imagens e símbolos* Editora Arcádia, Lisboa, 1978.
 _____. *Tratado de História das Religiões*, Livraria Martins Fontes Editora, São Paulo, 1993.
- FAULHABER, Gabriel Moreira. *A autobiografia e o romance autobiográfico em Darandina* Revisteletrônica Disponível em: <http://www.ufjf.br/darandina/files/2012/09/A-autobiografia-e-romance-autobiografico.pdf> Acesso em 10/09/2013.
- FERREIRA, Christine de Melo. *Amélie Nothomb e a escrita autobiográfica: uma análise de Métaphisique des Tubes*. Dissertação (Mestrado em Letras Neolatinas) – Rio de Janeiro: Faculdade de Letras, Universidade Federal do Rio de Janeiro, 2006.
- FOUCAULT, Michael. *A escrita de si*. In: *O que é um autor?* Lisboa: Passagens, 1992.

FREUD, Sigmund. *Lembranças encobridoras*. [1899]. In: FREUD, Sigmund. Edição Eletrônica de Freud. Rio de Janeiro: Imago Editora, 1997.

_____. *O estranho*. In: *Obras completas*. Rio de Janeiro, Imago:1919 (v.27).

_____. *Além do princípio do prazer*. Rio de Janeiro: Imago, 1969.

GABLER, Neal. *The Mediated Self In: Life: the Movie: How Entertainment conquered Reality*. Nova Iorque: First Vintage Books, 1998 pp.192-244.

GASPARINI, Philippe. *Autofiction: une aventure du langage*. Paris: Seuil, 2008.

_____. *Est-il je? Roman autobiographique et autofiction*. Paris: Seuil, 2004.

GENETTE, Gérard. *Fiction et diction*, Paris: Éditions du Seuil, 1991.

_____. *Figures III*, Paris: Éditions du Seuil, 1972.

_____. *Paratextos Editoriais*. Tradutor: Álvaro Faleiros. Editora: Ateliê Editorial, Cotia, 2009.

GÓES, Bárbara Fraga. *Literatura, cinema e paratextualidade: aspectos identitários em Stupeur et tremblements*. Florianópolis: UFSC. Disponível em: http://www.joseyustefrias.com/docu/UFSC_Paratranslation/Barbara_Fraga_Goes_-_Dissertacao.pdf Acesso em 18 de agosto de 2015.

GOMES, Ângela de Castro (Org.). *Escrita de si, escrita da história*. Rio de Janeiro: Ed.FGC, 2004.

GOMES, Renato Cordeiro. *O nômade e a geografia (Lugar e não-lugar na narrativa urbana contemporânea)*. *SemeaR*, n. 10, s/d. Disponível em: http://www.letras.puc-rio.br/unidades&nucleos/catedra/revista/10Sem_12.html Consultado em 10 de set. 2013.

GUMBRECHT, Hans Ulrich. *Produção de presença*. Rio de Janeiro: PUC-RIO, 2004.

HAESBAERT, R. 1994. *O mito da desterritorialização e as “regiões-rede”*. Anais do V Congresso Brasileiro de Geografia. Curitiba: AGB, pp. 206-214.

_____. *Da desterritorialização à multiterritorialidade*. Anais do X Encontro de Geógrafos da América Latina – São Paulo: Universidade de São Paulo, 20 a 26 de março de 2005 pp 6774-6792.

HALL, Stuart (org.). *Da diáspora: Identidades e mediações culturais* Belo Horizonte: UFMG, 2003.

_____. *Cultural identity and diaspora*. In: WILLIAMS, Patrick e CHRISMAN, Laura (org.) *Colonial discourse and post-colonial theory*. Nova York, Columbia University Press, 1994.

HARTOG, François. *O espelho de Heródoto: Ensaio sobre a representação do outro*. Belo Horizonte, Ed. UFMG. 1999.

HEIDEGGER, Martin. *Ser e tempo*. Petrópolis: Vozes, 1999.

JACCOMARD, H  l  ne, 'Self in Fabula: Amélie Nothomb's Three Autobiographical Works', in *Amélie Nothomb*, ed. by Bainbrigge and den Toonder (New York: Peter Lang, 2003), pp. 11-23.

_____, *La plus grande autobiographie de l'univers: l'hyper-autobiographie d'Amélie Nothomb*, in DE NOOY, Juliana, HARDWICK, Joe e HANNA, Barbara. *Soi-Disant: Life-Writing in French* Newark: University of Delaware Press, 2005 pp.83-96.

JOBIM, José Luís. *Literatura e identidade nacional*. Rio de Janeiro: UERj, 1999.

JORGE, Ver  nica Galindez. Amélie Nothomb: uma higiene sulfúrica na literatura francesa contemporânea. In: *Lettres Françaises*, Unesp – Araraquara, v.7, 2006. 195-204. Disponível em: <http://seer.fclar.unesp.br/lettres/article/viewFile/2026/1655> Acesso em 10/01/2015.

JUNG, Carl Gustav, *O Eu e o Inconsciente - Dois Escritos Sobre Psicologia Analítica - Vol. 7/2 - Col. Obra Completa – 2*, Editora Vozes, 1996.

_____, *Aion: estudos sobre o simbolismo do si mesmo Vol. 7/2 - Col. Obra Completa – 2*, Editora Vozes, 1996.

_____. —. *La psicologia de la transferencia*. Buenos Aires: Editorial Paidós, 1978.

KATO, Shuichi, *Tempo e espaço na cultura japonesa*. Tradução de Neide Nagae e Fernando Chamas. São Paulo: Estac  o Liberdade, 2011.

KELLNER, Douglas. *A cultura da m  dia*. Bauru: EDUSC, 2001.

KENNEDY, J. Gerald. *Imagining Paris: exile, writing, and American identity*. New Haven & London: Yale University Press, 1993.

KEHL, Maria Rita. *Minha vida daria um romance*. In: *Psicanálise, literatura e est  ticas de subjetivação*. Rio de Janeiro: Imago, 2001.

KLINGER, Diana. *Escritas de si, escritas do outro: o retorno do autor e a virada etnográfica*. Rio de Janeiro: 7Letras, 2007.

_____. *Escrita de si como performance* In. *Revista Brasileira de Literatura comparada*, n.12, 2008 pp.11-30.

KOBIALKA, Margaux. *La création d'Amélie Nothomb    travers de la psychanalyse*. Paris: Les Manuscrits, 2006. Edição para Kindle.

KRISTEVA, Julia, *Estrangeiros para nós mesmos*. Rio de Janeiro: Rocco, 1994.

LAGOS-POPE, María In  s (org.), *Exile in literature* Cranburry: Associated University Presses, 1988.

LEE, Mark D. *Les identités d'Amélie Nothomb: de l'invention médiatique aux fantasmes originaires*. Amsterdã: Editions Rodopi, 2010.

LEFEBVRE, H. 1986(1974). *La production de l'espace*. Paris : Anthropos.

LEJEUNE, Philippe. *O pacto autobiográfico*. Belo Horizonte: Ed. UFMG, 2008.

LEJEUNE, Philippe. *L'autobiographie en France*. Paris: Armand Colin, 1971.

LEJEUNE, Philippe. *Le Pacte Autobiographique, 25 ans après*. Disponível em: http://www.autopacte.org/Pacte_25_ans_apr%E8s.html Acesso em 12/01/2016
_____. *Signes de vie : Le pacte autobiographique 2* Paris: Éditions du Seuil, 2005 p.25.

LISBOA, Marcos José Alves. *O conceito de identidade narrativa e a alteridade na obra de Paul Ricoeur: aproximações* In: Impulso, Piracicaba • 23(56), 99-112, jan.-abr. 2013 Disponível em: <https://www.metodista.br/revistas/revistas-unimep/index.php/impulso/article/view/1089/1133> Acesso em 10/03/2015.

LOCKE, J. (1690). *Ensaio acerca do entendimento humano*. São Paulo: Abril Cultural, 1978.

LUDMER, Josefina. *Las tretas del débil*. In: GONZÁLEZ, Patricia Elena; ORTEGA, Eliana. (Ed.) *La sartén por el mango*. Encuentro de escritoras latinoamericanas. Río Piedras: Ediciones Huracán, 1984.

MAFFESOLI, Michel. *Du nomadisme: vagabondages initiatiques* Paris: LGF 1997.

MASSEY, Doreen (2008). *Pelo Espaço: Uma Nova Política da Espacialidade*. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil.

MIRANDA, Wander Melo. *Corpos escritos: Graciliano Ramos e Silviano Santiago*. São Paulo e Belo Horizonte: Editora da Universidade de São Paulo e Editora UFMG, 1992.

MORATA, Raphaël *Les malheurs d'Amélie*, Bruxelas: Point de vue, 1999.

MÜLLER, Fernanda. *A literatura em exílio: Uma leitura de Lavoura arcaica, Relato de um certo oriente e Dois irmãos*. Tese de Doutorado. Florianópolis: UFSC, 2011.

NORA, Pierre. *Les lieux de mémoire*. Gallimard, Paris:1997.

_____. *Entre memória e história*. Projeto História – Revista dos estudos pós-graduados em História e do Departamento de História No. 10 dez. 1993. São Paulo: PUC-SP.

ORTIZ, Renato. *Cultura brasileira e identidade nacional* São Paulo, Brasiliense, 1985.

PANTKOWSKA, Agnieszka, *L'Autre comme un Autre ou comme le Même. Le dialectique de l'altérité et de la mêmété dans Stupeur et tremblements d'Amélie Nothomb*, Francofonia, número 9, 2000.

POLLACK, Michael, *Memória e identidade social*, Estudos Históricos, Rio de Janeiro, vol. 5, n. 10, 1992, p. 200-212.

PONTALIS, Jean-Baptiste. *Perdre de vue*, Coll. Confluents psychanalytiques”, Paris, Gallimard 1988, p.258.

PETERS, John Durham. *Exile, nomadism and diaspora*. In: NAFICY, Hamid (org.). *Home exile, Homeland: film, media and the politics of place*. Nova York: Rotledge, 1999. Pp.17-41.

RAPOSO, David S. A. *Figurações do espaço estrangeiro na coleção “Amores expressos”*. Dissertação de Mestrado em Literatura do Departamento de Teoria Literária e Literaturas. Brasília: Universidade de Brasília, 2015.

RAYMOND, James C. *I-Dropping and Androgyny: The Authorial I in Scholarly Writing*. College Composition and Communication 44:4 (Dec 1993): 478-483.

RICOEUR, Paul, *A memória, a história, o esquecimento*, Campinas, Unicamp, 2007.

_____. *L’identité narrative*. Esprit, Paris, n. 140-141, juil.-aôut, 1988

_____. *O si mesmo como um outro*. Tradução de Lucy Moreira César. Campinas: Papirus, 1994a.

_____. *Tempo e Narrativa –Tomo I*, São Paulo, Papirus, 1994b.

_____. *Tempo e Narrativa –Tomo II*, São Paulo, Papirus, 1995.

_____. *Tempo e Narrativa –Tomo III*, São Paulo, Papirus, 1997.

RUSHDIE, Salman, *Imaginary Homelands*. Londres: Granta Books, 1992.

SÁ, Sérgio de. *A reinvenção do escritor: literatura e mass media*. Tese de doutorado apresentada em novembro de 2007 na Universidade Federal de Minas Gerais. Disponível em: http://www.bibliotecadigital.ufmg.br/dspace/bitstream/handle/1843/ECAP-798HLN/tese_final_sergio_sa.pdf?sequence=1 Acesso em 10/12/2015.

SALVADOR, Ajax Perez. *Arte, psicopatologia e o sublime*. Instituto Junguiano de Ensino e Pesquisa. Disponível em: <http://www.ijep.com.br/index.php?sec=artigos&id=193&ref=arte-psicopatologia-e-o-sublime> Acesso em 18.01.2016.

SARLO, Beatriz. *Paisagens imaginárias*. São Paulo: Edusp, 1997.

_____. *Prólogo*. In: SPERANZA, Graciela. *Primera persona. Conversaciones con quince narradores argentinos*. Buenos Aires: Norma, 1995.

_____. *Tempo passado. Cultura da memória e guinada subjetiva*, Belo Horizonte: UFMG 2007.

SARTRE, Jean-Paul. *O Ser e o Nada - Ensaio de Ontologia Fenomenológica*. Petrópolis: Vozes, 1997.

SELIGMANN-SILVA Márcio. *Narrar o trauma- a questão dos testemunhos de catástrofes históricas*. Psicologia Clínica. Rio de Janeiro. Vol. 20, No. 1, 2008. p.65-82.

STAROBINSKI, Jean. *Le style de l’autobiographie*. In : *Revue Poétique/n.3*, 1970.

TÓTH, Ferenc, *Le Japon et l'œuvre romanesque d'Amélie Nothomb*, Saarbrücken: Éditions Universitaires Européennes, 2010.

THOMAS, Amanda, *Redefining the Self: Life Writing, Fairy Tale and Fantasy Fiction in Amélie Nothomb's Métaphysique des tubes*. Durham University. 2012. Disponível em : <http://etheses.dur.ac.uk/4470/>, Acesso em 18/07/2014.

WEIL, Simone. *O enraizamento*. Tradução de Maria Leonor Loureiro. Bauru: EdUSC, 2001.

WHELAN, Christal, *Kansai Cool: a journey into the cultural heartland of Japan* Tóquio: Tuttle, 2014.

WILWERTH, Evelyne. *Amélie Nothomb: sous le signe du cinglant*, La Revue Générale, 6-7 pp. 45-51. 1997.

ZUMKIR, Michel. *Amélie Nothomb de A à Z, Portrait d'un monstre littéraire*. Paris: Grand Miroir, 2003.

REFERÊNCIAS AUDIOVISUAIS

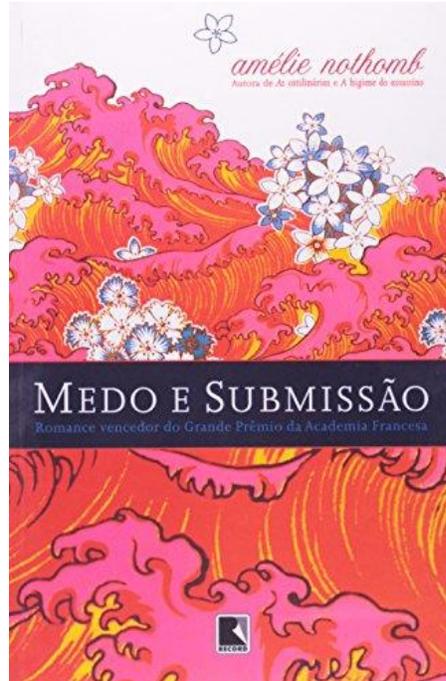
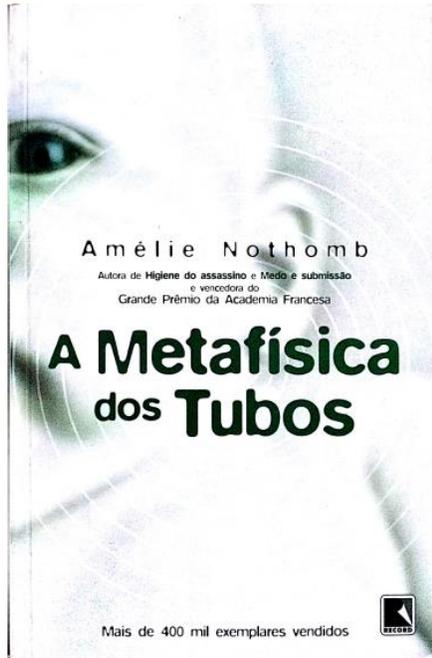
Amélie Nothomb: une vie entre deux eaux (Direção: Luca Chiari, Roteiro: Laureline Amanieux e Luca Chiari, França, 52 min, CinéTévê/ France Télévisions. 2012)

Stupeur et Tremblements (Direção e roteiro: Alain Corneau, França/Japão, 107 min., Canal+/ Divali Films/ France 3 Cinéma/ Les Films Alain Sarde. Sylvie Testud, Kaori Tsuji. Tarô Suwa. 2003)

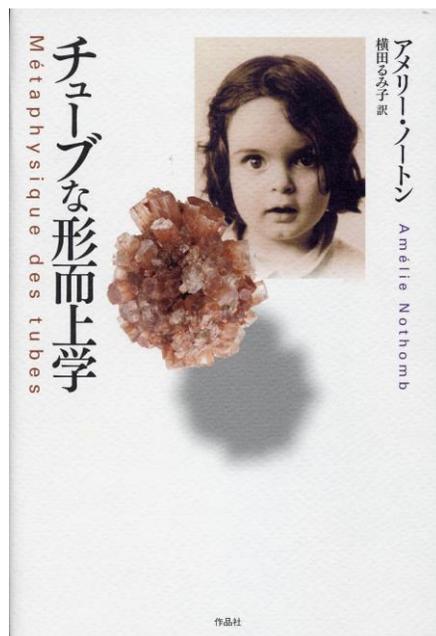
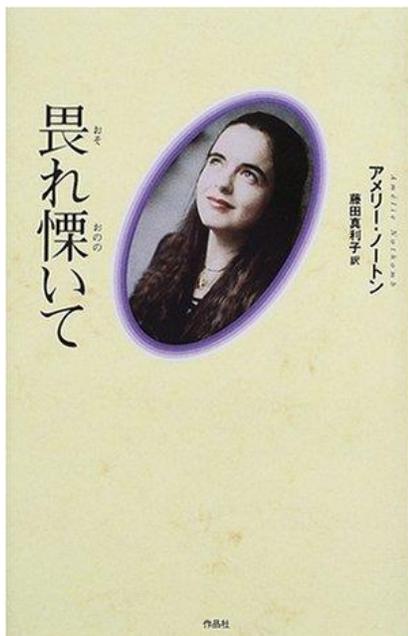
Tokyo Fiancée (Direção e roteiro: Stefan Liberski, Bélgica/França/Canadá, 100 min. Versus Production/ Les Films du Worso/ Forum Films/ RTBF/ Belgacom. Pauline Etienne, Taichi Inoue, Julie LeBreton. 2014)

ANEXOS

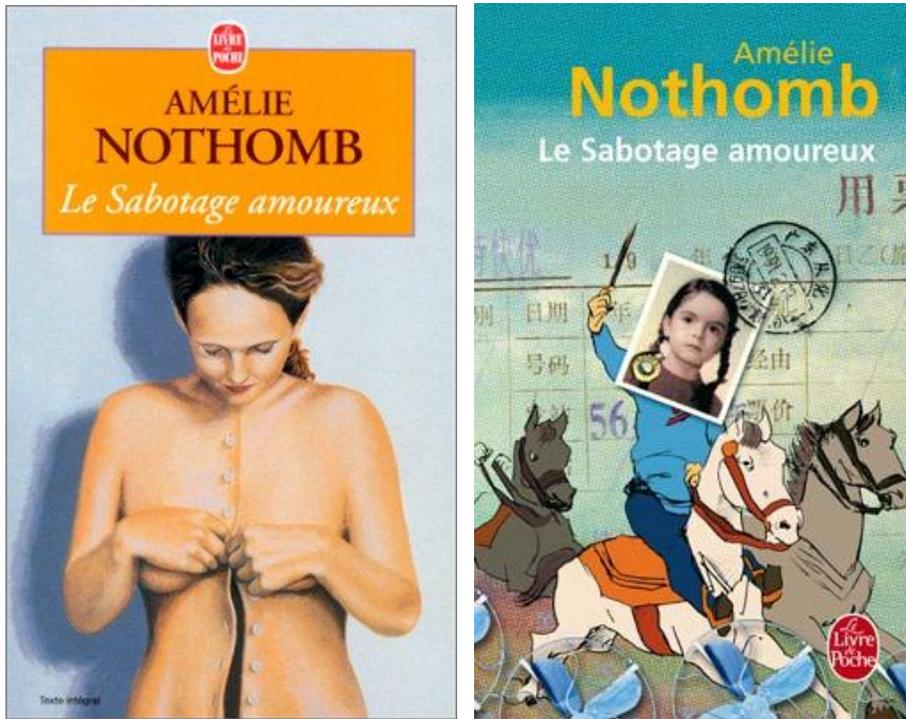
- a) Capas das edições brasileiras de *Metaphysique des tubes* e *Stupeur et Tremblements*



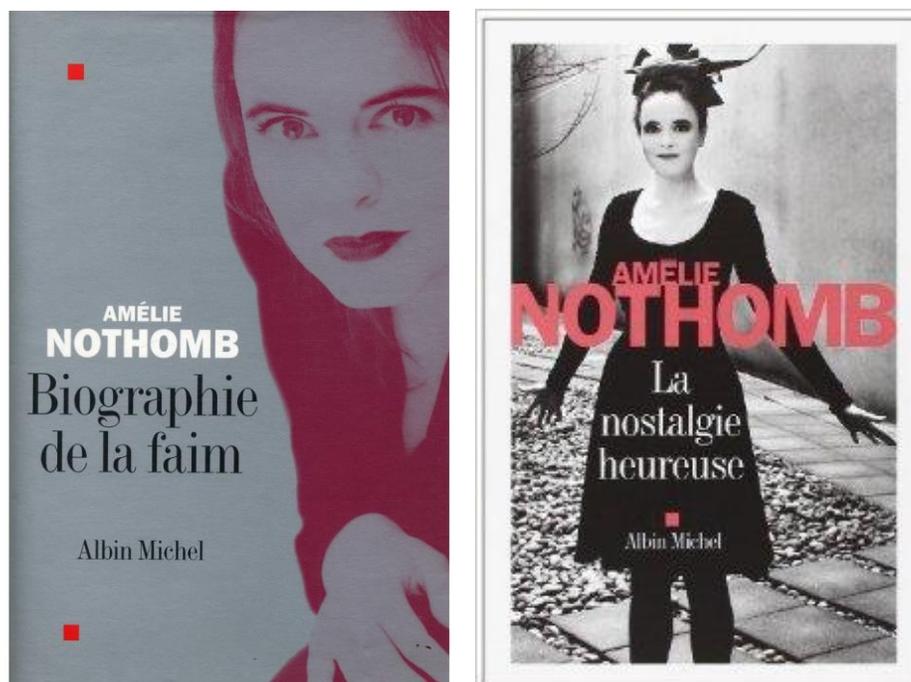
- b) Capas das edições japonesas de *Metaphysique des tubes* e *Stupeur et Tremblements*



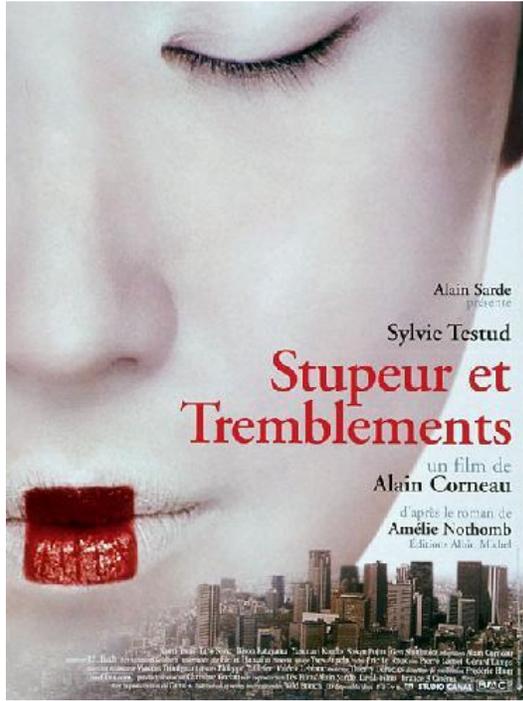
c) Capas das edições de bolso de *Le sabotage amoureux*



d) Capas das brochuras de *Biographie de la Faim* e *La nostalgie heureuse*



e) Cartaz de *Stupeur et tremblements*



f) Cartaz de *Tokyo Fiancée*

