

Estranhos estrangeiros: *poética da alteridade* na narrativa contemporânea brasileira

Rita Olivieri-Godet

A gente só enxerga o que está preparado para ver.

Bernardo Carvalho, *Mongólia*

Il n'y a pas de solution à l'Etrangeté. Elle est éternelle et radicale. Ce n'est même pas le problème de vouloir qu'elle le soit. Elle l'est. C'est ça l'Exotisme radical. C'est la règle du Monde.

Jean Baudrillard, *La transparence du mal*

A partir da leitura de *O enigma de Qaf* (2004) de Alberto Mussa, *Mongólia* (2002) de Bernardo Carvalho e *Budapeste* (2003) de Chico Buarque, discutiremos o que identificamos como uma das modalidades da ficção contemporânea brasileira – a *poética da alteridade* –, interrogando o confronto com o lugar do estranho como processo de ampliação do espaço imaginário nacional além de suas íntimas fronteiras. A experiência da alteridade como ponto de partida do processo de criação inaugura uma dupla perspectiva entre o intra e o supranacional, cruzando olhares entre a cultura brasileira e a estrangeira em foco, colocando-as em relação, questionando as armadilhas do etnocentrismo. A ficção se constrói labirinticamente em busca do Outro, exhibe seus artifícios e inscreve a diferença nas suas escolhas formais, transformando o escritor em personagem, multiplicando os níveis narrativos e os pontos de vista e intensificando o caráter lúdico da experiência abissal da linguagem através da materialidade dos signos opacos da língua estrangeira. Estranhamento, deslocamento de referências identitárias e culturais, jogo entre o verdadeiro, o falso e o verossímil, transgressão de fronteiras entre o real e o imaginário, não raro essas narrativas mergulham numa atmosfera onírica de inquietante estranheza, para tentar captar talvez o não assimilável do

Outro, o que Lévi-Strauss chama de “o ponto cego da diferença” ou, no sentido contrário, o próprio ponto de onde o sujeito olha.

Explicitando as fontes que me levaram a pensar a *poética da alteridade*, além de Freud, Lévi-Strauss, Bakhtin, Kristeva, Todorov, cujos escritos embasam a concepção da identidade como um fenômeno relacional, parto das reflexões do escritor bretão-francês Victor Segalen sobre o exotismo, o diverso, a diferença¹, e dos trabalhos recentes de autoria de Francis Affergan² e Jean-Marc Moura³ sobre a literatura exótica, assim como da releitura da obra de Segalen feita por Marc Gontard. O que aproxima esses autores é o objetivo de libertar o termo *exotismo* de sua ideologia colonial e/ou turística, para resgatar o sentido etimológico do prefixo “exo”, como assinala Marc Gontard no seu ensaio sobre Segalen: “a noção de Exotismo designa a experiência da alteridade no sentido mais geral do termo”⁴. O Exotismo é, para Segalen, o sentimento do *Diverso*. Para Jean-Marc Moura, “a literatura exótica cultiva o que Aristóteles chamava de *o possível extraordinário*”⁵; ele concebe o exotismo como a exploração das virtualidades da linguagem provocada pelo encontro de uma outra cultura, de uma outra sociedade, de uma realidade estrangeira⁶. Mas enquanto Moura situa sua pesquisa no âmbito da imagologia questionando a representação do estrangeiro a partir do imaginário europeu, a reflexão de Segalen situa-se num nível mais geral e conceitual, relacionando o Exotismo com a noção de alteridade e com a percepção do diverso:

L'Exotisme n'est donc pas une adaptation; n'est donc pas la compréhension parfaite d'un hors-soi-même qu'on étreindrait en soi, mais la perception aiguë et immédiate d'une incompréhensibilité éternelle. Partons donc de cet aveu d'impénétrabilité. Ne nous flattons d'assimiler les mœurs, les races, les nations, les autres; mais au contraire réjouissons-nous de ne pouvoir jamais; nous réservant ainsi la perdurabilité du plaisir de sentir le Divers⁷.

¹ Ver em Segalen, *Essai sur l'exotisme*.

² Cf. Affergan, *Exotisme et altérité*.

³ Moura, *La littérature des lointains: Histoire de l'exotisme européen au XXe siècle* e *Exotisme et lettres francophones*.

⁴ Gontard, *Victor Segale: une esthétique de la différence*, p. 13: “[...] la notion d'Exotisme désigne l'expérience de l'altérité au sens le plus général du terme”.

⁵ Moura, *op. cit.*, p. 12.

⁶ Id., p. 19.

⁷ Segalen, *op. cit.*, p. 35.

Esta visão reabilitadora do exotismo enquanto alteridade irreduzível fornece pistas esclarecedoras sobre os processos de figuração do estrangeiro nos três romances em questão, como veremos mais adiante. O que surpreende é a atualidade do pensamento de Segalen, nessas notas escritas entre 1904 e 1918, sobretudo se tivermos em mente o contexto etnocentrista e a ideologia imperialista reinante na Europa do início do século XX. Essa questão da alteridade irreduzível repercute nos trabalhos de pensadores atuais da segunda metade do século, como Roland Barthes que, ao tratar as modalidades de figuração do estrangeiro, identifica como uma das formas possíveis, a figuração “paradoxal” que remete a uma diferença ativa, a um encontro com o desconhecido que nos ajuda a descobrir nossa própria *extranéité*⁸. Jean Baudrillard, por sua vez, retoma a idéia do exotismo radical, da estranheza e da irreduzibilidade eternas, apontando assim para a irreduzível singularidade do Outro. Por outro lado, os ensaios de Moura são fundamentais para pensar “o uso literário” do estrangeiro na literatura européia, mas não somente. Eles delineiam uma tipologia da literatura exótica na confluência da história cultural, das estruturas do imaginário e das orientações narrativas, constituindo-se numa contribuição indispensável para os estudos que se dedicam à representação do estrangeiro e às complexas relações interculturais.

A produção romanesca brasileira não tem por tradição a travessia das fronteiras nacionais. Pelo contrário, apresenta-se autocentrada, voltada para o questionamento da formação histórica da nação, expondo as relações de força que determinam a construção de projetos identitários diversos e antagonísticos. Mesmo quando uma parte significativa da produção recente desloca o espaço nacional, evitando a “grande narrativa”, baseada na inscrição de um referencial histórico para interrogar a formação e o destino da nação, preferindo fixar-se no espaço da cidade cosmopolita e nos fenômenos de sociedade do tempo presente, o olhar continua sendo posto na terra brasileira. Até mesmo quando a ação do romance está situada em terras estrangeiras, o objetivo primeiro desse olhar cruzado continua sendo as imagens de uma realidade brasileira que se revela através do contato com o Outro, através do olhar do Outro. Esta constatação também é válida

⁸ Ver o comenário de Moura sobre o assunto, em *La littérature des lointains...* (*op. cit.*), p. 20.

quando se trata de uma outra vertente importante da atual produção romanesca brasileira, as narrativas que tematizam a imigração e colocam em diálogo, no espaço nacional, códigos culturais diversos. É possível identificar nessas duas últimas vertentes evocadas, uma estratégia de questionamento identitário especular, apoiada no confronto com o Outro, nas relações entre identidade e alteridade. Os três romances sobre os quais nos debruçamos têm em comum o fato de radicalizarem essa estratégia, deslocando o foco do questionamento em direção ao estranhamento provocado pelo confronto com o Outro, embora em graus diferentes, podendo variar de um paralelismo relativamente equilibrado (*Budapeste*) entre o *aqui* (referente nacional) e o *alhures* (referente estrangeiro), passando por uma predominância explícita do *alhures* (*Mongólia*), embora o confronto com o *aqui* permaneça, até atingir o quase total apagamento da referência explícita ao *aqui* (*O enigma de Qaf*). A travessia das fronteiras nacionais se dá por caminhos tortuosos e labirínticos em busca de referentes de uma geografia imaginária da diferença cultural, sondando o enigma do estranho estrangeiro. A *poética da alteridade* privilegia a diferença cultural, a encenação da *outridade*, a representação de formas de alteridade irreconciliáveis. Nesse sentido, ela exibe uma das funções da literatura, ou um dos seus limites, segundo Jean Bessière, o de dizer o indizível do Outro, o de anunciar a presença do Outro invisível, a simbolização da espera do Outro:

Par quoi la leçon, qui s'apprend de la littérature, est patente: toute frontière est une transparence à cause de l'obscurité même qu'elle désigne et qu'elle impose, tout effacement – éventuellement symbolique comme l'indique la textualisation que note l'ethnologie – des frontières est, à raison de la transparence alors établie, la certitude de l'obscurité, de la frontière, et de l'autre⁹.

A *poética da alteridade*, ao encenar a travessia das fronteiras culturais, possibilita uma subjetivização dessas fronteiras, aderindo, assim, à perspectiva psicanalítica que considera a alteridade como parte integrante do *mesmo*. Freud, no seu célebre artigo “Linquiétante étrangeté”¹⁰ de-

⁹ Bessière, “Y a-t-il des limites de la littérature? La littérature contemporaine et le destin paradoxal des frontières”, p. 221.

¹⁰ Freud, “Linquiétante étrangeté”, pp.163-210.

fende a tese da imanência do estranho no familiar, o que leva Julia Kristeva a afirmar, na sua releitura do ensaio freudiano, que o “estrangeiro nos habita”: “Inquiétante, l'étrangeté est en nous: nous sommes nos propres étrangers – nous sommes divises”¹¹. As narrativas que abraçam a *poética da alteridade* se articulam em torno da possibilidade de nos reconhecermos no Outro, de descobrirmos, ao sermos confrontados a modos de alteridade perturbadores, os limites do irreconciliável que está em nós. A experiência da alteridade não é a assimilação do Outro, mas a experiência da diferença que contribui para o conhecimento do ser, “o poder de se conceber outro”¹². A problemática identitária torna-se mais densa e mais complexa nessas narrativas que ultrapassam a dimensão sócio-histórica, característica do questionamento identitário do espaço nacional, para se abrirem a uma interrogação existencial e metafísica projetada na busca de si e de um lugar para si, num tempo presente que acena para o indivíduo com a redução ao *mesmo* – sua dissolução na massa uniforme da homogeneização – ou o condena a se refugiar na sua *diferença* – sua desesperada solidão ou sua assimilação aos guetos. A leitura dos três romances colocará em evidência esses e outros elementos característicos da singularidade de cada uma das obras no seu processo de construção de uma *poética da alteridade*.

O enigma de Qaf: a arqueologia literária do ser

Dos três romances, *O enigma de Qaf* é o que explora de maneira mais radical a irredutível singularidade do Outro. A narrativa impõe ao leitor brasileiro um triplo deslocamento: espacial (o Oriente Médio); temporal (o período pré-islâmico) e estético (a incorporação de códigos literários estrangeiros). A assimilação de uma tradição artística estrangeira reforça a sensação de estranhamento de um sistema simbólico muito distante dos referentes da cultura brasileira. Essa escolha corresponde ao que Jean-Marc Moura identifica como uma das formas do exotismo contemporâneo, o “exotisme ekphrastique”. Apoiando-se no conceito retórico de “ekphrasis”, o autor define a “ekphrasis exotique” como a “descrição lite-

¹¹ Kristeva, *Etrangers à nous-mêmes*, p. 268.

¹² Segalen, *op. cit*

rária de uma obra de arte (real ou imaginária) pertencente às tradições estéticas de uma outra cultura, descrição que freqüentemente dá origem a uma incorporação”¹³.

É essa incorporação de elementos temáticos e estruturais pertencentes a uma certa tradição literária oriental que observamos em *O enigma de Qaf*. A ficção está centrada na reconstituição de uma tradição literária milenar e legendária, a dos sete *Poemas suspensos* da era pré-islâmica, “período áureo dos poetas do deserto”. Poemas que pela extraordinária beleza “foram riscados em peles de camela e mereceram ser suspensos da grande Pedra Preta que ainda existe em Meca, para ali penderem até se eternizarem na memória dos beduínos” (EQ¹⁴, p. 12). Tradutor dos *Poemas suspensos*, o escritor-personagem elabora sua própria versão da vida legendária dos poetas que estava traduzindo. A ficção transita pelas referências arcaicas da cultura árabe, estabelecendo pontes entre o passado e o presente, o Oriente e o Ocidente, entre um espaço estrangeiro e longínquo e o espaço afetivo e íntimo da infância do narrador-personagem, entre o real e o imaginário. Espaço intervalar portanto, no qual as verdades são relativizadas por múltiplas versões de múltiplas histórias. A vida, num processo infinito, se gastando em se contar. Narrativa que se quer como uma travessia de fronteiras, proporcionada por uma viagem retrospectiva através da memória afetiva da infância do narrador que guarda histórias de tempos imemorais da humanidade, em busca da decifração do eterno enigma do existir. Viagem imaginária na qual vida e escrita se confundem num mesmo mistério: “Os versos da *Qafiya* eram compostos à medida que al-Gatash vivia o enredo narrado no poema”.

Em *O enigma de Qaf*, um narrador-personagem, duplo do escritor, especialista apaixonado pela cultura árabe pré-islâmica, tenta provar, contrariando a tradição canônica, a existência de um oitavo “Poema suspenso”, *Qafiya al Qaf* – que teria sido escrito por um grande poeta, Al-Ghatash. O poema, assim como a vida do poeta Al-Ghatash, foi-lhe transmitido pelo seu avô Nagib, libanês que imigrou para o Brasil e que sabia de cor os versos da *Qafiya al-Qaf*, título que se pode traduzir por “poema, cuja

¹³ Moura, *op. cit.*, p. 11.

¹⁴ A sigla EQ indicará as referências à obra *O enigma de Qaf*, de Alberto Mussa.

rima é a letra *qaf*, que trata da montanha chamada *Qaf*.” As lacunas da memória do avô são preenchidas pelo esforço do narrador-personagem em reconstituir os versos e a vida do poeta através de suas pesquisas e peregrinações no Oriente Médio, colhendo lendas e dados históricos que lhe permitam construir a versão original do poema, o qual ele vai expondo no texto labiríntico com o qual o leitor se defronta. Inserção num universo cultural que revela mitos, costumes e sensibilidades distantes e diversas, interrogando o que de humano persiste para além das fronteiras culturais heterogêneas. Arqueologia da literatura que se desdobra em arqueologia literária do ser e do estar no mundo, escavando a dimensão arcaica do humano através dos símbolos enigmáticos da escrita. Símbolos que se tornam ainda mais ilegíveis pela escolha em manter uma certa opacidade linguística, utilizando-se de letras do alfabeto árabe, e pelo gosto em cultivar jogos de palavras e adivinhações, ampliando, dessa forma, o jogo para decifrar o texto do enigma.

A estrutura da obra é perfeitamente geométrica. Ela é também fragmentada e propõe uma variada ordem espacial na medida em que permite a leitura dos capítulos em ordem diversa, as várias combinações virtuais multiplicando as possibilidades de significações. A principal história está organizada em 28 capítulos, número de letras do alfabeto árabe, com capítulos intermediários intercalados e alternados, intitulados *Excursos* (“narrativas mais ou menos relacionadas à intriga dominante” – *EQ*, p. 9) e *Parâmetros* (“lendas de heróis árabes comparáveis ao protagonista e poetas como ele” – *EQ*, p. 10), o todo precedido por uma *Advertência* e seguido por um *Post scriptum* do autor textual. A narração da história principal é assumida tanto pelo personagem do escritor especialista em literatura pré-islâmica, como pelo poeta Al-Ghatash, protagonista da história, explorando “os efeitos de coalisão de temporalidades (tempo presente/tempo passado/tempo de ficção)”¹⁵, recurso característico, segundo Jean-Marc Moura, das narrativas contemporâneas que se constroem em torno de uma viagem retrospectiva, relatando um encontro com a alteridade. A estrutura polifônica, móvel e labiríntica, seguindo a trilha

¹⁵ Ver Moura, *Exotisme et lettres francophones*, p. 34.

de uma tradição mallarmaica de busca obsessiva do *Livro* perfeito, sempre inacessível, retomada por grandes autores latino-americanos como Borges e Cortázar, introduz a autoreflexividade como característica fundadora dessa ficção, reforçada pela presença do escritor-personagem no universo romanesco. Este reflete sobre a construção de sua obra, a partir do agenciamento de elementos que pertencem a uma tradição literária estrangeira, fazendo da experiência da alteridade o ponto de partida do seu processo de criação.

O enigma de Qaf se quer uma aventura da linguagem, *mise en abyme* de múltiplas histórias, narrativa nômade como os beduínos do deserto, repetindo um gesto milenar: contar histórias para driblar o tempo e a morte, como nas *Mil e uma noites*, “a primeira tentativa humana para representar o infinito” (EQ, p. 22). Interrogar a vida da humanidade, resgatar a poesia da vida, as paixões humanas, através do gesto ancestral da escrita: “Tout au monde existe pour aboutir à un livre” (“Tudo no mundo existe para terminar num livro”), escreveu Mallarmé. A poesia da prosa de Alberto Mussa está na capacidade de nos colocar diante da estranha beleza do desconhecido. Essa experiência nos faz vislumbrar a consciência da linguagem, que emana da obra, enquanto potencialidade e limite do humano. Nesse sentido, várias passagens do romance são dedicadas ao enigma da escrita árabe, refletindo sobre as relações entre o signo linguístico e seu significado, entre o sistema fonético e o gráfico, entre os sentidos literal e metafórico das palavras. Preocupações plenamente justificadas ao nível da intriga do romance, que apresenta o escritor-personagem Mussa (EQ, p. 65) como estudioso e tradutor dos *Poemas suspensos*, o que coincide com um dado do real, pois se sabe que o escritor Alberto Mussa escreve *O enigma de Qaf* enquanto traduz os *Poemas suspensos*. O ato de escrever surge assim como um ato de tradução no sentido amplo da palavra, tradução de culturas e de sensibilidades diversas. Colocando em cena o escritor em situação de produção da escrita, a ficção abre-se para uma verdadeira arqueologia da escrita, interrogando sua origem e sua relação com a passagem do tempo: a escrita como mimese dos acontecimentos, como arte de fixar o passado de maneira irreversível ou de prever o futuro, máquina do tempo e fábrica de mitos; o enigma não tem solução, mas a busca persiste, num movimento circular e infinito. *O enigma de Qaf* diz da perenidade dessa busca:

– segundo a crença dos antigos beduínos – a Terra era concebida como um plano circular, à feição daqueles pães. E que Qaf era uma enorme montanha mítica, que circundava, delimitava e mantinha a Terra em equilíbrio (EQ, p. 118).

Desde a primeira vez me fascinou aquela história de um poeta que cruzava o deserto em busca de uma mulher desconhecida, de um enigma relacionado a uma fabulosa montanha circular, de um gênio caolho e cego que podia viajar no tempo (EQ, p. 20).

O fascínio pelo desconhecido impulsiona a viagem do personagem-escritor, num gesto que imita, na sua essência, a busca perpetrada por Al-Ghatash, nas suas travessias do deserto. No seu percurso, o poema e o poeta se constituem em objetos do desejo do escritor-personagem, assim como o era a mulher velada Layla para Al-Ghatash. A tentativa de reconstituição dos versos da *Qafiya* e da vida heróica e legendária de Al-Ghatash emergem como alteridade desejante do eu, fascinado pelo enigma do diverso. O texto adere àquilo que Victor Segalen considera como uma “estética do diverso”, perscrutando a essência do Outro, exaltando a diferença como fonte de beleza. A adesão à viagem imaginária dilui as fronteiras entre o real e o imaginário e é também uma forma de o escritor-personagem cifrar suas mensagens, criar sua versão da história, construir-se e existir pela originalidade do seu Verbo, se confrontar com o Outro e correr o risco de se descobrir, estrangeiro a si mesmo: “Tenho medo de conhecer uma versão diferente da *Qafiya*. Tenho medo de conhecer outra versão de mim” (EQ, p. 266).

Ao final da narrativa, criador e criatura se confundem, a experiência literária surge como elemento redefinidor e amplificador dos possíveis destinos do eu, levando o escritor-personagem a confessar seu medo do inquietante estrangeiro que o habita.

Mongólia: o ponto cego da diferença

Com *Mongólia*, Bernardo Carvalho tece uma rede de imagens e de símbolos sobre culturas da Ásia Oriental, a China e particularmente “os confins da Mongólia”, que se inscreve nessa modalidade de representar as relações com o Outro que identifico como *poética da alteridade*. Num processo semelhante ao que ocorre no romance de Alberto Mussa, a construção do texto de *Mongólia* alimenta-se da experiência da alteridade. O

texto atualiza o gênero da narrativa de viagem, questionando o olhar etnocêntrico a partir da relação do homem ocidental com culturas distantes da sua. No cruzamento de olhares entre Ocidente e Oriente, o sujeito ocidental é também o objeto do olhar do Outro. O privilégio da descrição ótica está relacionado com o questionamento sobre as formas de percepção e de representação do real, servindo-se de referentes estrangeiros para interrogar o abismo entre as palavras e as coisas, o eu e o Outro, a dificuldade de dizer o Outro, de traduzir culturas: “A realidade é mais complexa do que parece. Não compreendemos nada do que vemos na China” (M¹⁶, p. 23), afirma o narrador principal. O papel temático fundamental exercido pelo personagem do fotógrafo tem a ver com esse questionamento que a ficção desenvolve sobre a “tradução” do real, sobre a relação entre o referente e a imagem que a linguagem (re)produz.

Para além dessa reflexão sobre os limites inerentes à própria natureza da linguagem, o texto exhibe um dos paradoxos do tempo presente, o fato de vivermos numa sociedade marcada pelo consumo das imagens e ao mesmo tempo, por essa mesma razão, pela invisibilidade do Outro: o olhar, circunscrito à superfície das coisas, olha, mas não vê. Como observa Roland Barthes, a imagem generalizada “desrealiza completamente o mundo humano dos conflitos e dos desejos, sob pretexto de ilustrá-lo”¹⁷. Daí as imagens estereotipadas que são projetadas sobre o Oriente e sobre o Brasil. Por um lado, a ficção interroga o *diverso* a partir de uma figuração do estrangeiro determinada pela doxa para evidenciar a imagem deformada da realidade resultante do olhar etnocêntrico; por outro lado, ela explora a radicalidade do *diverso*, o “possível extraordinário” cuja diferença amplia o potencial do ser.

A trama intrincada do romance é conduzida por um narrador-personagem que, num processo radical de *mise en abyme*, mimetiza os dois atos fundadores do literário: a escrita e a leitura. Ex-embaixador brasileiro na China, aposentado, ele tem em mãos os diários de um fotógrafo profissional que desaparecera nos Montes Altai, oeste da Mongólia, diários que

¹⁶ As referências à obra *Mongólia*, de Bernardo Carvalho, serão feitas doravante pela sigla M, seguida do número de página.

¹⁷ Barthes, *A câmara clara*, p. 174.

lhes foram entregues por um diplomata, que ele havia encarregado de investigar o desaparecimento do rapaz. Possui também as anotações de viagem do Ocidental, cognome dado ao diplomata pelos mongóis, que reproduz seu itinerário de busca do brasileiro desaparecido. O narrador confessa seu antigo projeto de se tornar escritor, que só se realiza quando ele toma conhecimento da morte do Ocidental, assassinado no Rio de Janeiro, pelos sequestradores de seu filho, no momento em que ia pagar o resgate. Este é o fato que o leva a ler os diários, de cuja existência ele havia esquecido, e a escrever “em sete dias”, a contar do dia seguinte do enterro do Ocidental, o texto que ele apresenta como simples resultado da leitura dos diários: “A bem dizer, não fiz mais do que transcrever e parafrasear os diários, e a eles acrescentar a minha opinião” (M, p. 182).

Mais uma vez, como observamos em relação a *O enigma de Qaf*, estamos diante de uma narrativa fragmentada, labiríntica, que multiplica os níveis narrativos e os pontos de vista e projeta o escritor como personagem no universo da ficção para melhor exhibir os processos de decodificação da leitura e de codificação da escrita, convidando o leitor a participar intensamente da experiência abissal da linguagem, juntando as peças do puzzle para decifrar enigmas como: as relações entre os três personagens, o desaparecimento do fotógrafo, o universo geográfico e cultural radicalmente distintos do brasileiro. Texto polifônico que faz dialogar versões e visões diferentes das terras e costumes orientais, marcando a voz de cada narrador com caracteres tipográficos específicos, *Mongólia* é também um texto palimpsesto.

Palimpsesto porque existe um processo de superposição de textos na construção do romance. O texto primitivo corresponde aos diários do fotógrafo profissional que “tinha sido contratado por uma revista de turismo no Brasil para atravessar a Mongólia de norte a sul” (M, p. 33). O fotógrafo, apelidado de *Buruu nomton*, “aquele que não segue os costumes e não cumpre as regras, o que vocês chamam de desajustado no Ocidente” (M, p. 61), relata seu itinerário, evocando suas impressões de viagem sobre paisagens, costumes, encontros. A ficção sublinha sua brusca mudança de comportamento quando, depois de ter cumprido sua missão, descobre o culto à deusa Narkhagid e a história de um velho lama, resolvendo permanecer na Mongólia e voltar aos Montes Altai para desvendar o enigma religioso: “Estava obcecado pela idéia de descobrir e

fotografar o lugar exato em que o velho lama teria visto o Antibuda [na forma de Narkhajid], em 1937, enquanto tentava fugir dos comunistas” (M, p. 96).

O diário do Ocidental rasura e reescreve o texto anterior ao interpretar e comentar as impressões do fotógrafo: “O Ocidental ficava cada vez mais intrigado com a história que ia montando aos poucos, com os dois diários, como um quebra-cabeça. Pulava de um para o outro” (M, p. 69). Registra assim sua própria visão das paisagens e das pessoas que encontra, ao seguir os passos do fotógrafo. Como o fotógrafo, ele passa a perseguir a revelação do enigma, os elementos que ligam a história do velho lama e a lenda da deusa Narkhajid. O Ocidental, rejeitado pelo pai, é irmão do fotógrafo e essa é a razão pela qual ele tenta recusar a missão que o narrador, embaixador da China, lhe tinha confiado. É o seu mistério. Enfim, o texto do narrador-escritor coloca em diálogo os textos anteriores e apresenta igualmente sua versão da história e sua visão sobre a China, só compreendendo no final o porquê da recusa do Ocidental.

O questionamento da figuração do estrangeiro segundo a doxa se faz preferencialmente através do uso do estrangeiro pela indústria do turismo. O personagem do fotógrafo profissional remete aos novos significados que a viagem adquire num mundo cada vez mais uniformizado, onde as fronteiras culturais se dissolvem e evoluem para uma massificação. Assim, nesse mundo ávido de novidades, os circuitos massivos da indústria do turismo abrem-se para o exotismo das paisagens e povos longínquos (o “turismo étnico”), de preferência em extinção, que cultivam tradições milenares como os nômades do oeste da Mongólia, com a experiência do *diverso* restringindo-se às imagens rígidas e aos simulacros que desfiguram sua essência:

Há apenas catorze famílias nesta região, o equivalente a cerca de cinquenta pessoas. Os tsaatan estão desaparecendo. Há mais uns sessenta do outro lado de Tsaaganur, na região chamada taiga oriental, que é mais acessível e onde há até uma família que fatura em cima dos eventuais turistas, posando como modelo de exotismo para não decepcionar a expectativa de olhares ocidentais (M, p. 43).

A obra incorpora a tensão entre o sentido comum do exótico enquanto espetáculo e o que aponta para uma alteridade radical, que não se

rende. A citação acima denuncia ironicamente a falsa busca do Outro que diferencia a viagem do turista do percurso do “exote” (Segalen)¹⁸. Não há mais espaços a descobrir, na medida em que o novo não cessa de ser exibido em sua superficialidade: o desconhecido torna-se lugar-comum através das imagens que o exploram. Nada escapa à lógica do mercado, nem os povos em extinção que vivem em regiões longínquas; estes estão inseridos num mundo em transformação e compreendem os valores que guiam os atores da globalização, procurando tirar proveito, vendendo sua imagem de estrangeiro. A imagem fotográfica fixa o Outro para sempre na sua estrangeiridade exótica, o olhar esbarra na aparente materialidade, o Outro oferecendo-se em espetáculo, expropriado da sua essência. Como assinala Roland Barthes, a fotografia tem o poder de imobilizar o referente, isolando-o do movimento do mundo¹⁹. O que se recupera dessas paisagens e de seus habitantes são os clichês: “A Mongólia é o país da fotografia” (M, p. 42), constata Ganbold, o guia mongol. O país que só pode ser captado através dos clichês fotográficos que duplicam o real, mas não desvelam sua singularidade. A ficção insiste na figuração de uma alteridade impossível de compreender: Mongólia, China, países de um Oriente invisível, impossível de traduzir:

Seus argumentos podiam até ser interessantes, como hipótese, para um estrangeiro que nunca tivesse posto os pés na China, mas eram de uma arrogância, de um etnocentrismo e de uma ignorância constrangedores até para um sujeito como eu, que também não sabia grande coisa mas pelo menos não me atrevia a tamanhos vôos cegos. Eram argumentos que só expunham o seu desespero de saber que nunca poderia compreender aquela cultura, que havia todo um mundo do qual ele nunca poderia participar, por mais que se esforçasse, por mais que batesse o pé (M, p. 25).

¹⁸ Marc Gontard, refletindo sobre a dialética entre identidade e alteridade a partir de Paul Ricoeur (*Soi-même comme un autre*), propõe uma semiótica do mesmo e do outro identificando dois programas narrativos básicos: o programa-narrativo-tipo do olhar turístico, sensível à estranheza sob a modalidade superficial do pitoresco e um segundo programa narrativo que opõe ao idem o outro, sob sua forma absoluta, vê reforçado seu ipse neste distanciamento exótico do desejo, em que se reconhece o *exote*. *Mongólia* explora o cruzamento desses olhares, expondo o paradoxo entre esses programas narrativos. Ver Gontard, “O desejo do outro: por uma semiótica do olhar exótico”, p. 176.

¹⁹ Ver Barthes, *op. cit.*, p. 15.

O ponto cego da diferença, os elementos da cultura do Outro que nos escapam porque não estamos preparados para vê-los, pode levar a produções de imagens etnocêntricas, reduzindo o Outro ao mesmo no afã de traduzi-lo: “Muito do que ele dizia da China, sem nenhum conhecimento de causa, era uma posição distorcida do que conhecia do Brasil” (M, p. 32). Do mesmo modo, o Ocidental (o apelido exacerba a diferença) é também vítima desse olhar cego; estrangeiro sempre, “devorado” pelo olhar do outro, brasileiro às vezes; no entanto, os mongóis que ele encontra nada conhecem do Brasil além do futebol e da violência, muitos ignoram até a existência desse país. O Ocidental, apesar da consciência que tem da sua incapacidade de compreender a cultura chinesa, está sempre julgando, avaliando sua evolução histórica, sua produção artística, suas diferentes etnias e culturas. Assim, o romance inscreve descrições da natureza, informações sobre povos ancestrais e crenças religiosas, alusões a conflitos históricos passados e recentes como a dissolução do partido comunista mongol, a queda do regime e a abertura para o Ocidente, mergulhando o leitor num universo que lhe é apresentado pelo viés de perspectivas diversas. A superposição de pontos de vista intensifica a complexidade do ato de narrar: sair de si para se abrir ao Outro supõe caminhos tortuosos, solitários. Para se achar, é preciso interiorizar a viagem, inaugurar um percurso próprio, sem guias, perseguindo a irremediável diferença do Outro.

É dessa forma que leio o segundo itinerário do fotógrafo. Seu fascínio não é pelas paisagens grandiosas, esplêndidas que ele captou para a revista de turismo, cumprindo uma missão profissional, mas pelo que ele não conseguiu compreender, pela linguagem do mito que escapa à sua compreensão, mas fala à sua subjetividade. A segunda viagem do fotógrafo é uma viagem que persegue a foto única, a foto de um certo lugar cuja existência ele projeta na sua imaginação a partir do relato mítico. Uma viagem em busca de um objeto inacessível, impulsionada por uma “iluminação », um desejo arrebatador, inexplicável. Somente um *Buruu nomton*, um desajustado, “aquele que não segue os costumes e não cumpre as regras” é capaz de partir em busca do Outro invisível, perseguindo “o prazer de sentir o Diverso” (Segalen), “a vertigem do mais diferente que o diferente” (Jean Baudrillard). No percalço do fotógrafo, refazendo esse itinerário radical, o Ocidental compreende, no final, o significado da viagem:

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

A viagem conduz à emergência de uma alteridade: entre identificação e estranhamento, o Ocidental vislumbra a face oculta do estrangeiro.

Budapeste: a literatura, uma alter-identidade

Na sua perspicaz resenha crítica sobre *Budapeste* de Chico Buarque, José Miguel Wisnik identifica a obra como um romance do duplo, centrado na identidade do sujeito como problema e enigma²⁰, comentando os vários motivos do duplo e chamando a atenção para o fato de que na criação literária “o escritor é o duplo de si mesmo, por excelência e por definição, aquele que se inventa como outro e que escreve, por um outro, a própria obra”. E acrescenta: “Literatura é uma alteração da identidade, uma questão de outridade”²¹. Esta afirmação coaduna-se com a perspectiva de uma *poética da alteridade* cujos indícios, que venho tentando identificar neste trabalho como característicos de um tipo de narrativa contemporânea, apontam recorrentemente para as relações identitárias entre as instâncias do eu e do outro. O que para mim constitui o engenho maior desse romance de Chico Buarque, no seu processo vertiginoso de autoreflexividade, vem a ser o questionamento sobre a identidade da voz autoral: quem fala na ficção? Quem é esse Outro a um só tempo familiar e estranho? Quem é esse estrangeiro que habita o autor? Que tipo de relações se estabelecem entre o *eu* do discurso e o *eu* empírico? *Budapeste* cria o personagem do *ghost writer*, o autor anônimo de textos sob encomenda, para dramatizar ao extremo essas questões e projetar a figuração da voz autoral como ficção de palavras. O romance transita dessa forma entre a problematização de elementos que dizem respeito à natureza da

²⁰ Wisnik, “O autor do livro (não) sou eu”, disponível em: <http://www.ig.br/paginas/hotsites/chicobuarque/wisnik.html>.

²¹ Id.

literatura e o questionamento do seu papel social, interrogando o lugar do escritor e da literatura, nas atuais sociedades de mercado.

Em um outro trabalho que discute a ficcionalização da voz autoral²², assinalo a tendência à auto-reflexividade das narrativas contemporâneas, relacionando-a com a consciência da impossibilidade de escrever de maneira “inocente”. Decorre daí, a problemática do autor projetada no universo da ficção. É possível constatar, na produção contemporânea, uma espécie de inflação da figura do autor, remetendo a todo tipo de máscaras do escritor. Na perspectiva das convenções literárias, todo autor é ficcionalizado; todo autor escreve como se fosse um outro, isso é próprio da natureza do trabalho do escritor, a tensão entre o eu oculto e o eu revelado. *Budapeste* atualiza o tema da identidade autoral e da representação ficcional, discutindo as fronteiras entre o autêntico e o falso, o real e o imaginário, a partir da diáspora do sujeito na busca de um lugar para si. Máscara ou face verdadeira, onde se situa a identidade da voz autoral? Qual o estatuto do sujeito de enunciação literário? Como situar o enunciado literário na medida em que este não é fundamentado na veracidade do objeto de enunciação?

A estrutura do romance é especular e está exposta desde a capa do livro. Nesta, o título *Budapeste* e o nome do autor Chico Buarque contrastam com a contracapa, onde aparece o título *Budapest* em letras góticas e o nome do falso autor Zsoze Kósta, com as frases escritas de trás para frente. Narrativa que interroga o processo de construção da identidade de um sujeito cindido entre duas línguas, o português e o húngaro, duas mulheres, Vanda e Kriska, duas cidades, Rio e Budapeste, irremediavelmente perdido nesse jogo especular entre José Costa/Zsoze Kósta. Em *Budapeste*, José Costa, sócio-proprietário da Cunha e Costa Agência Cultural, autor anônimo de textos sob encomenda, vive no Rio, é casado com uma apresentadora de telejornal com quem tem um filho. A autobiografia *O ginógrafo*, que escreve para um alemão que vive no Brasil, torna-se um *best-seller*. Numa escala em Budapeste, quando voltava de um congresso de escritores anônimos, apaixona-se pelo mistério da língua húngara, pelos seus sons ininteligíveis. Decide então fazer uma viagem

²² Olivieri-Godet, “La fictionnalisation de la voix auctoriale dans *A casa dos budas ditosos*”, pp. 143-57.

de férias a Budapeste, que se prolonga quando conhece e se apaixona por uma professora de húngaro que lhe revela aos poucos o mistério da língua. A partir de então, sua vida divide-se entre o Rio de Janeiro e Budapeste, entre Vanda e Kriska. Obcecado pelo aprendizado da língua húngara de forma que pudesse dominá-la totalmente, sem guardar nenhum vestígio de sotaque estrangeiro, podendo igualar-se na expressão escrita aos escritores húngaros, e até superá-los, consegue tornar-se também um *ghost writer* na Hungria. O *best-seller* em húngaro é um livro de poemas, *Tercetos secretos*, que Zsoze Kósta escreve para um poeta húngaro, mas que é para ele o seu livro, o que ele escreve à sua maneira, sem dissimular, e não à sua “maneira de escrever pelos outros”. O volume de poesia é para Costa/Kósta a afirmação de sua capacidade de se apropriar do mundo numa língua estrangeira, a prova de ter sido bem sucedido na sua busca de inserir-se numa outra cultura. Kriska, no entanto, ao comentar que o poema tem um certo exotismo, que não parece húngaro, que “é como se fosse escrito com acento estrangeiro” (B²³, p. 141) aponta para o limite da experiência do Outro, a irremediável diferença que o constitui, sua impenetrabilidade. Enquanto sujeito empírico, o ponto de partida da experiência da alteridade de José Costa é falso porque ele se fundamenta num processo de aculturação, de negação de sua própria língua e cultura para simular um outro. De volta ao Brasil, sente-se também estranho, estrangeiro, distante de sua cultura, esquecido de todos, excluído das relações familiares e sociais. O final do romance o projeta novamente em Budapeste, falso autor *malgré lui* de uma autobiografia, *Budapest*, que virou *best-seller*, escrita pelo ex-marido de Kriska, *ghost writer* como o narrador-protagonista. *Mise en abyme*, vertigem de narrativas encastradas, texto que projeta o desejo impossível de abolir o abismo entre a linguagem e a realidade, desejo de uma escrita mimética, presente no universo de *O enigma de Qaf*, capaz de fazer coincidir enunciado literário e experiência real do sujeito, relato e vivência: “E no instante seguinte se encabulou, porque eu lia o livro ao mesmo tempo que o livro acontecia” (B, p. 174).

²³ Quando se fizer referência ao romance *Budapest*, de Chico Buarque, utilizar-se-á a sigla B, seguindo-se o número de página.

O eixo do confronto cultural entre o *aqui* e o *alhures* não está nos cenários urbanos de Budapeste e do Rio. Apesar de assinalar as marcas topográficas que lhes são próprias, não é na exterioridade da paisagem que o sujeito faz a experiência do estranhamento de uma cultura distante da sua. Para José Costa, o exótico, no sentido positivo que Segalen atribui a esse termo e que tem a ver com a atração pelo *Diverso*, pela *diferença* enquanto fonte de beleza criativa, está no enigma da língua húngara. Essa é a estratégia adotada visando chamar a atenção para a opacidade dos signos lingüísticos, inclusive os da língua portuguesa, levando o sujeito a fazer a experiência do estrangeiro naquilo que ele tem de mais familiar, sua própria língua: “E, dentro da loja de sucos eu fazia a mais extensa das minhas viagens, pois havia anos e anos de distância entre a minha língua, como a recordava, e aquela que agora ouvia, entre aflito e embevecido” (B, p. 155).

A ficção incorpora aqui uma das modalidades atuais da viagem literária, segundo Jean-Marc Moura, a inversão do olhar etnográfico²⁴, através da qual o viajante reinventa o olhar distanciado nos espaços que lhe são mais familiares, desautomatizando assim a percepção da rotina do cotidiano. É na relação entre sujeito e língua que o romance centra seu questionamento sobre a identidade, colocando em evidência o fato de que a construção e a representação da realidade passam pela linguagem que apreende, ordena e imprime significação ao mundo. Na ânsia de ultrapassar a fronteira entre dizer o Outro e ser o Outro, ser Outro, num vai-e-vem que duplica deslocamento espacial e deslocamento existencial, José Costa perde suas referências: sujeito deslocado, descentrado, ator assumindo várias identidades, José Costa encarna a identidade indefinida do escritor, o eu do discurso, aquele que finge ser Outro, que faz a viagem na estrangeiridade do Outro. O paradoxo do narrador-protagonista do romance remete à ambigüidade do ato ficcional, como comenta Sônia L. Ramalho de Farias na sua exaustiva leitura de *Budapeste*: “Experimentando-se como um outro para que assim possa revelar aquilo que se oculta, o *ghost writer* constitui o próprio ‘sinal ficcional’ do *como se*”²⁵.

²⁴ Ver Moura, *op. cit.*, p. 58.

²⁵ Farias, “Budapeste: as fraturas identitárias da ficção”, p. 393.

Estrangeiro: visão e limites

Ao delinear as características de uma *poética da alteridade* como uma das vertentes atuais da literatura contemporânea brasileira, analisando suas estratégias em três romances publicados após a virada do século, o que me interessa sobretudo é observar os novos caminhos que se abrem à literatura para dizer a alteridade – interrogando a identidade de suas formas narrativas, os procedimentos de uma retórica da alteridade – e para figurar o estrangeiro – examinando os contornos da problemática identitária. Do que foi visto, fica claro o interesse desses escritores em situar a ação em espaços pouco conhecidos, terras ignotas, além das fronteiras nacionais. Mesmo quando permanece, em parte, no interior dessas fronteiras, o efeito de distanciamento está presente. Talvez o que essas narrativas denotem, exacerbando o confronto com a alteridade, seja num primeiro momento, o interesse em interrogar as relações interculturais, chamando a atenção para as múltiplas formas de ser e de estar no mundo, para as fronteiras culturais fluidas, num mundo em pleno processo de hibridação, no sentido que Néstor Canclini atribui ao termo²⁶. Num segundo momento, fica patente que os elementos da *poética da alteridade* induzem a uma arqueologia não só de culturas e de povos, mas da linguagem enquanto elemento que constitui o ser. Isso justifica suas estruturas vertiginosas, refazendo percursos circulares, projetando, no universo ficcional, a figura do escritor e sua busca obsessiva da decifração de um enigma. Viagem, portanto, que toma o estrangeiro e sua irredutível diferença para significar o indizível, conduzindo a narrativa para o limite do irrepresentável. Assim procedendo, exhibe concomitantemente os limites e o poder da literatura, este se revelando no seu caráter visionário em conceber uma viagem original, em conduzir à surpresa do inesperado, interrogando o enigma insondável da vida.

Referências bibliográficas

- AFFERGAN, Francis. *Exotisme et altérité*. Paris: Presses Universitaires de France, 1987.
- BARTHES, Roland. *A câmara clara*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1984.

²⁶ Cf. Canclini, *Culturas híbridas*, p. III: “entiendo por hibridación procesos socioculturales en los que estructuras o prácticas discretas, que existían en forma separada, se combinan para generar nuevas estructuras, objetos y prácticas”.

- BESSIÈRE, Jean. “Y a-t-il des limites de la littérature? La littérature contemporaine et le destin paradoxal des frontières”, em CÔTÉ, Jean-François e TREMBLAY, Emmanuelle (dir.). *Le nouveau récit des frontières dans les Amériques*. Québec: Les Presses de l'Université Laval, 2005.
- BUARQUE, Chico. *Budapeste*. São Paulo: Companhia das Letras, 2003.
- CANCLINI, Néstor García. *Culturas híbridas: estratégias para entrar y salir de la modernidad*. México: Grijalbo, 2004.
- CARVALHO, Bernardo. *Mongólia*. São Paulo: Companhia das Letras, 2003.
- FARIAS, Sônia L. Ramalho de. “Budapeste: as fraturas identitárias da ficção”, em FERNANDES, Rinaldo de (org.). *Chico Buarque do Brasil: textos sobre as canções, o teatro e a ficção de um artista brasileiro*. Rio de Janeiro: Garamond: Fundação Biblioteca Nacional, 2004.
- FREUD, Sigmund. “L'inquiétante étrangeté”, em _____. *Essais de psychanalyse appliquée*. Paris: Gallimard/Idées, 1976.
- GONTARD, Marc. “O desejo do outro: por uma semiótica do olhar exótico”, em FORGET, Danielle e OLIVEIRA, Humberto (org.). *Imagens do outro: leituras divergentes da alteridade*. Feira de Santana: Universidade Estadual de Feira de Santana, BECAN, 2001.
- _____. *Victor Segale: une esthétique de la différence*. Paris: LHarmattan, 1990.
- KRISTEVA, Julia. *Etrangers à nous-mêmes*. Paris: Folio/Essais, 1988.
- MOURA, Jean-Marc. *Exotisme et lettres francophones*. Paris: PUF, 2003.
- _____. *La littérature des lointains: Histoire de l'exotisme européen au XXe siècle*. Paris: Champion, 1998.
- MUSSA, Alberto. *O enigma de Qaf*. Rio de Janeiro: Record, 2004.
- OLIVIERI-GODET, Rita. “La fictionnalisation de la voix auctoriale dans *A casa dos budas ditosos*” em _____. *João Ubaldo Ribeiro: littérature brésilienne et constructions identitaires*. Rennes: Presses Universitaires de Rennes, UEFS, 2005.
- SEGALEN, Victor. *Essai sur l'Exotisme*. Montpellier: Fata Morgana, collection “Exploration”, 1978.
- WISNIK, José Miguel “O autor do livro (não) sou eu”. Disponível em <http://www.ig.br/paginas/hotsites/chicobuarque/wisnik.html>.

Recebido em fevereiro de 2007.

Aprovado em maio de 2007.