

UNIVERSIDADE FEDERAL FLUMINENSE
CENTRO DE ESTUDOS GERAIS
INSTITUTO DE LETRAS
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM LETRAS

RENATO VENANCIO HENRIQUES DE SOUSA

A “ESCRITA MIGRANTE” DE SÉRGIO KOKIS EM
LE PAVILLON DES MIROIRS, NEGÃO ET DORALICE ET ERRANCES

Niterói

2007

RENATO VENANCIO HENRIQUES DE SOUSA

A “ESCRITA MIGRANTE” DE SÉRGIO KOKIS EM
LE PAVILLON DES MIROIRS, NEGÃO ET DORALICE ET ERRANCES

Tese apresentada à Coordenação dos Programas de Pós-Graduação em Letras da Universidade Federal Fluminense, como requisito parcial para a obtenção do grau de Doutor em Letras. Área de concentração: Estudos de Literatura. Subárea: Literatura Comparada.

Orientadora: Prof^a. Dr^a. MARIA BERNADETTE THEREZA VELLOSO PORTO

Niterói

2007

RENATO VENANCIO HENRIQUES DE SOUSA

A “ESCRITA MIGRANTE” DE SÉRGIO KOKIS EM
LE PAVILLON DES MIROIRS, NEGÃO ET DORALICE ET ERRANCES

Tese apresentada à Coordenação dos Programas de Pós-Graduação em Letras da Universidade Federal Fluminense, como requisito parcial para a obtenção do grau de Doutor em Letras. Área de concentração: Estudos de Literatura. Subárea: Literatura Comparada.

Aprovado em 25 de abril de 2007.

BANCA EXAMINADORA

Prof^ª. Dr^ª. Maria Bernadette Thereza Velloso Porto — Orientadora
UFF

Prof^ª. Dr^ª. Eurídice Figueiredo
UFF

Prof^ª. Dr^ª. Suzana Kampff Lages
UFF

Prof. Dr. Geraldo Ramos Pontes Júnior
UERJ

Prof^ª. Dr^ª. Nubia Jacques Hanciau
FURG

Prof^ª. Dr^ª. Vera Lucia Soares — Suplente
UFF

Prof^ª. Dr^ª. Stela Maria Sardinha de Moraes — Suplente
UERJ

Niterói

2007

A Miguel
A Dedé (*in memoriam*)
A meu pai (*in memoriam*)
A minha mãe
A meus irmãos
A Bernadette
Ao Bugre

AGRADECIMENTOS

A Maria Bernadette Thereza Velloso Porto,
A Eurídice Figueiredo,
A Maria Cristina Batalha,
A Stela Maria Sardinha de Moraes,
A Claudia Almeida,
Aos demais colegas de setor,
A Flavia Gonzáles Freire, coordenadora do CCAD/DCARH/SR-2,
A Nelma Teixeira Pedretti,
A Débora Maciel Cabral,
À Universidade Federal Fluminense,
Ao Núcleo de Estudos Canadenses da UFF,
À Secretaria da Pós-Graduação do Instituto de Letras da UFF,
À Universidade do Estado do Rio de Janeiro,
Ao Departamento de Capacitação e Apoio à Formação de Recursos Humanos da UERJ, pela concessão da Bolsa de PROCAD (Programa de Capacitação Docente).

“Todo esforço, qualquer que seja o fim para que tenda, sofre, ao manifestar-se, os desvios que a vida lhe impõe; torna-se outro esforço, serve outros fins, consuma por vezes o mesmo contrário do que pretendia realizar. [...]

Tudo quanto o homem expõe ou exprime é uma nota à margem de um texto apagado de todo. Mais ou menos, pelo sentido da nota, tiramos o sentido que havia de ser o do texto; mas fica sempre uma dúvida, e os sentidos possíveis são muitos.”

Fernando Pessoa, *Livro do desassossego*, fragmento 147.

RESUMO

A partir da leitura comparativa de três romances do autor canadense de origem brasileira Sergio Kokis, a saber: *Le pavillon des miroirs* (1994), *Negão et Doralice* (1995a) e *Errances* (1996a), pretende-se examinar um conjunto de temas presentes no *corpus*, considerado neste trabalho como uma trilogia, em razão da evocação de diversos elementos da realidade brasileira: o espaço, a história, a cultura, a língua, entre outros. Depois de se apresentar uma visão geral da “escrita migrante” do Quebec, aborda-se o conceito de paratopia, criado por Maingueneau, na tentativa de compreender as complexas negociações identitárias de um autor e de uma escrita habitados pelo “imaginário das línguas” de que fala Glissant (GLISSANT, 1995). Busca-se, em seguida, analisar os espaços descritos no *corpus* — marcados por sucessivos deslocamentos e pela vivência do exílio —, nos quais evoluem personagens liminares, que figuram o trânsito identitário, como o estrangeiro e o vagabundo. Finalmente, tendo em vista uma série de reflexões da crítica sobre a tradução no âmbito da literatura, estudam-se as implicações da escrita em língua estrangeira que, como se pode perceber nos romances em tela, promove descentramentos e desterritorializações tanto no que concerne à língua e à cultura, quanto ao imaginário do público ao qual se destinam tais obras. Estas últimas, a exemplo do que ocorre com inúmeros textos da chamada pós-modernidade, principalmente no Quebec, se inscrevem no contexto de uma “poética da tradução” (SIMON, 1994).

Palavras-chave: Escrita migrante do Quebec, Paratopia, Exílio, Escrita em língua estrangeira, Tradução.

RÉSUMÉ

À partir de la lecture comparative de trois romans de l’auteur canadien d’origine brésilienne Sergio Kokis, à savoir: *Le pavillon des miroirs* (1994), *Negão et Doralice* (1995a) et *Errances* (1996a), on prétend examiner un ensemble de thèmes présents dans le *corpus*, considéré dans ce travail comme une trilogie, du fait qu’on y évoque divers éléments de la réalité brésilienne: l’espace, l’histoire, la culture, la langue, parmi d’autres. Après un tour d’horizon à propos de l’”écriture migrante” du Québec, on aborde le concept de paratopie, créé par Maingueneau, pour essayer de comprendre les complexes négociations identitaires d’un auteur et d’une écriture habités par l’”imaginaire des langues” dont parle Glissant (GLISSANT, 1995). Ensuite, on cherche à analyser les espaces décrits dans le *corpus* — marqués par des déplacements successifs et par l’expérience de l’exil — dans lesquels évoluent des personnages liminaires, qui incarnent le transit identitaire, comme l’étranger et le vagabond. Enfin, en s’appuyant sur une série de réflexions de la critique sur la traduction dans le cadre de la littérature, on étudie les implications de l’écriture en langue étrangère qui, comme l’on peut remarquer dans les romans en question, réalise des décentrement et des déterritorialisations concernant aussi bien la langue et la culture que l’imaginaire du lectorat auquel ces ouvrages sont adressés. Ces derniers, à l’instar de ce qui se passe avec de nombreux textes de ce qu’on appelle la post-modernité, surtout au Québec, s’inscrivent dans le contexte d’une “poétique de la traduction” (SIMON, 1994).

Mots-clés: Écriture migrante du Québec, Paratopie, Exil, Écriture en langue étrangère, Traduction.

SUMÁRIO

1. INTRODUÇÃO, p. 9

1.1 UMA INTRODUÇÃO À ESCRITA MIGRANTE, p. 9

1.2 APRESENTAÇÃO DO AUTOR E DO *CORPUS* LITERÁRIO, p. 27

1.2.1 AS INSTÂNCIAS NARRATIVAS: EU E ELES, p. 33

1.2.2 ESTÉTICA DEFORMANTE E PARATOPIA, p. 35

2. ESPÉCIES DE ESPAÇOS: O ELOGIO DA DEAMBULAÇÃO, p. 44

2.1 O *TOPOS* DOS ESPAÇOS PROIBIDOS, p. 48

2.2 RELATOS DE VIAGEM, p. 54

2.3 RETRATOS DO BRASIL, p. 63

3. FIGURAS DO TRÂNSITO IDENTITÁRIO, p. 77

3.1 O ESTRANGEIRO, p. 89

3.2 O VAGABUNDO, p. 101

4. ESCRITA DO EXÍLIO E EXÍLIO DA ESCRITA: POR UMA POÉTICA DA TRADUÇÃO, p. 119

4.1 O TRANSBORDAMENTO DAS LÍNGUAS NA BABEL DOMESTICADA, p. 135

4.2 DESVIOS DE LÍNGUA E DE IDENTIDADE: ENTRE DESCENTRAMENTOS E DESTERRITORIALIZAÇÕES, p. 146

4.3 A ESCRITA EM LÍNGUA ESTRANGEIRA: A ERRÂNCIA IDENTITÁRIA DOS HOMENS “TRADUZIDOS”, p. 158

4.4 O “FRANCÊS ESTRANGEIRO” DE SERGIO KOKIS, p. 172

5. CONCLUSÃO, p. 183

6. BIBLIOGRAFIA, p. 187

1. INTRODUÇÃO

1.1 UMA INTRODUÇÃO À ESCRITA MIGRANTE

Para o escritor quebequense de origem haitiana Émile Ollivier: “a literatura é resistência às certezas, ela escava o tempo para que dele possam melhor brotar as correntes subterrâneas e os impasses. Recordando a inesgotável errância humana, ela traz de volta à luz do dia, ao âmago do vivente, a parcela enterrada. Trata-se de um trabalho de Penélope.”¹ O trabalho da memória evocado pelo nome do personagem de Penélope remete-nos aos escritores migrantes do Quebec cujos textos abordam, e não poderia ser de outro jeito, a experiência do exílio. Estes “escritores do exílio, escritores de uma língua exilada”² emprestam suas vozes aos fantasmas do passado para que tenham o direito à palavra e à escrita.³ Em certa medida, os escritos dos autores migrantes são o espelho da modernidade no Ocidente globalizado, já que colocam questões fundamentais como a transumância e o entrecruzamento de línguas e de culturas. Deve-se ressaltar que a escrita migrante, ao alargar

¹ OLLIVIER, 2001: 73 [“la littérature est résistance aux certitudes du présent; elle creuse le temps pour mieux en faire ressortir les courants souterrains et les impasses. Rappelant l’inépuisable errance humaine, elle remet en plein jour, au cœur du vivant, la part enfouie. Il s’agit d’un travail de Pénélope.”]

² OLLIVIER, 2001: 67 [“écrivains de l’exil, écrivains d’une langue exilée”]

³ Cf. “Encontro-me envelhecido nesta cidade de neve, no extremo norte do exílio com a cabeça cheia de fantasmas. Esforço-me em dar voz a labregos sem voz, a deuses decaídos. Exijo que tenham o direito à palavra e à escrita”. OLLIVIER, 2001: 131 [“Je me retrouve vieillissant dans cette ville de neige, à l’extrême nord de l’exil avec des fantômes plein la tête. Je m’efforce de donner une voix à des manants sans voix, à des dieux déçus. J’exige pour eux le droit à la parole et à l’écriture.”]

o quadro de referências históricas e culturais do sistema literário quebequense, abrindo-se para leituras de mundo que participam de imaginários “estrangeiros”, impõe limites e opacidades tanto para os leitores francófonos quanto para os estudiosos da literatura do Quebec. Se pensarmos nos processos de assimilação e de mudança de língua, no caso dos autores não-francófonos que vivem no Quebec, podemos imaginar os problemas de tradução e de negociação identitária próprios a uma poética marcada pela diversidade lingüística e cultural.

No livro *Ces étrangers du dedans: une histoire de l'écriture migrante au Québec* (1937-1997), de Clément Moisan et Renate Hildebrand, que retraza sessenta anos da presença estrangeira na literatura quebequense, lemos que o termo “escrita migrante” ou “mestiça”, criado pelo neo-quebequense Robert Berrouët-Oriol em 1986, passa a substituir a expressão “escrita imigrante”, usada até então para caracterizar a produção dos escritores imigrantes radicados na província francófona de Quebec e que utilizam o francês em suas obras. Tal substituição tinha como objetivo

designar precisamente uma maneira de escrever que deixa para trás os caminhos batidos, que vai ao sabor do acaso [*va à l'aventure*], que leva em conta os riscos da migração para outros países, outros céus, outros seres humanos, mas sobretudo para outras formas que denunciam as idéias feitas, os lugares comuns, os clichês.⁴

A mudança na maneira de nomear os escritos dos autores étnicos indica uma nova percepção do lugar destes últimos no interior do sistema literário do Quebec. Não mais percebida apenas do ponto de vista sócio-cultural como deixava crer a designação “imigrante”, a escrita *migrante* vai insistir muito mais no movimento, na deriva e nos diversos cruzamentos suscitados pela experiência do exílio, daí serem marcadas pelo corpo e pela memória nos esforço de reinvenção do país abandonado ou perdido.⁵

Nos anos oitenta, o interesse crescente dos críticos e estudiosos da literatura do Quebec pelo fenômeno da escrita migrante concretiza-se na organização de eventos como o

⁴ MOISAN & HILDEBRAND, 2001: 264. [“désigner précisément une façon d'écrire qui délaisse les sentiers battus, qui va à l'aventure, qui prend en compte les risques de la migration vers d'autres pays, vers d'autres ciels, vers d'autres humains, mais surtout vers d'autres formes qui dénoncent les idées reçues, les lieux communs, les clichés.”]

⁵ Com respeito à definição das escritas *migrantes* e *mestiças* (no plural), lemos ainda que “são escritas da perda, jamais terminadas, da errância e do luto.” (grifo dos autores) MOISAN & HILDEBRAND, 2001: 265 [“ce sont des écritures de la perte, jamais achevées, de l'errance et du deuil.”]

colóquio “Écrire la différence”, realizado em Montreal, em 1985,⁶ na publicação de artigos em revistas literárias, entre outras iniciativas, que tentam dar conta das implicações dessa produção marcada pelo olhar imigrante. Considerando que o Canadá é um país tradicionalmente aberto à imigração, seria inevitável que a presença maciça de cidadãos vindos das mais variadas latitudes acabasse por inscrever-se no espaço literário, em seguida à conquista do espaço geográfico do país. Cabe ressaltar, no entanto, que a partir dos anos oitenta houve uma mudança nas cartografias da migração: antes marcadas pela imigração de origem européia, aquelas passam a acolher cada vez mais indivíduos vindos de países do Terceiro Mundo.

Os problemas relativos à língua e à identidade no Quebec refletem toda a ambigüidade da história de um dos povos fundadores do Canadá. Ainda que não constitua uma nação autônoma, esta província comporta-se, em muitos casos, como tal, o que tem provocado tensões com o governo federal, cada vez que os partidários da autodeterminação quebequense acenam com um plebiscito visando à independência. No último plebiscito, realizado em 1995, os defensores do “sim” à soberania perderam por uma pequena margem de votos, o que levou o primeiro ministro do Quebec da época, Jacques Parizeau, a pôr a culpa “no dinheiro e no voto étnico”.⁷ Esta declaração infeliz, motivada pela amargura da derrota, varreu por um bom tempo as veleidades de autonomia da província francófona, já que pôs o dedo na ferida da sociedade quebequense que convive cada vez mais com as “minorias visíveis” representadas pelos imigrantes, também conhecidos como “neo-quebequenses”. Estes últimos, ora imigrantes, ora exilados, vivem em sua maioria em Montreal, metrópole aberta a todos os pertencimentos identitários, “cidade sonhada do trans.”⁸ Com efeito, Montreal, como uma pequena Nova York, abriga comunidades das mais diversas origens: chinesa, “latina” (entenda-se latino-americana), italiana, judaica, haitiana, portuguesa... Não se pode esquecer de que se trata de uma cidade onde convivem duas comunidades lingüísticas, uma francófona,

⁶ Reproduzimos a seguir um trecho da comunicação de Régine Robin, citado por Clément Moisan e Renate Hildebrand, no qual a autora de *La Québécoise*, ao falar sobre a escrita dos autores imigrantes, diz que “todo o problema [...] consiste em fazer encontrar-se a palavra imigrante e a palavra migrante. Na minha opinião, o verdadeiro trabalho do escritor, a menos que ele se torne o cantor, porta-voz das comunidades, é um perpétuo deslocamento dos estereótipos, um contínuo questionamento dos clichês, *ele faz as imagens migrarem*. E, de algum modo, não há nenhuma diferença entre o escritor étnico e os demais escritores” (grifo nosso). MOISAN & HILDEBRAND, 2001: 164 [“tout le problème [...] c’est de faire se rejoindre la parole immigrante et la parole migrante. Pour moi, tout le travail de l’écrivain, sauf s’il devient chanteur, porte-parole des communautés, est un perpétuel déplacement des stéréotypes, une perpétuelle interrogation sur les clichés, c’est de faire migrer les images. Et quelque part, il n’y a aucune différence entre l’écrivain des minorités et l’écrivain tout court.”]

⁷ Palavras do primeiro ministro em seu discurso feito depois da divulgação do resultado do plebiscito, conforme reportagem de *La boîte noire*, programa da televisão quebequense, exibido na TV5, em 06 de abril de 2005. Cf. MOISAN & HILDEBRAND, 2001: 307. Lemos numa nota de pé de página que Jacques Parizeau era casado com uma neo-quebequense, a escritora de origem polonesa Alice Parizeau.

⁸ [“la ville rêvée du trans”] HAREL; GRAVILI, 2000: 146

majoritária, e outra anglófona. No entanto, se as fronteiras lingüísticas podem sobrepor-se, as barreiras de comunicação não são menos reais conforme se tenha o inglês ou o francês como única língua.

Neste contexto, o emprego da língua vernacular coloca uma série de problemas para a criação literária. A literatura no Quebec reproduz, inversamente e em menor escala, o que acontece em nível nacional em termos lingüísticos. Temos, de um lado, a maioria de escritores de língua francesa e, de outro, a minoria de língua inglesa, cada uma escrevendo e publicando em seu vernáculo. Em meio a essas duas comunidades, encontramos os autores de origem estrangeira, que utilizam, em princípio, uma das duas línguas em suas criações. Isso não impede que esses neo-quebequenses continuem a empregar suas respectivas línguas maternas no dia-a-dia com seus familiares ou com seus compatriotas igualmente exilados. Uma tal situação lingüística que poderíamos denominar de “babélica”, não deixa de ser instigante e estimulante como “material” passível de fecundar a produção literária.

Segundo Eurídice Figueiredo, estudiosa da obra de Kokis no Brasil,

o efeito corrosivo dessa literatura que se convencionou chamar de migrante ainda está para ser elaborado, digerido e metabolizado. Escritores como Émile Ollivier, Sérgio Kokis, Stanley Péan, Marco Micone, e Dany Lafférière recriam, através de suas ficções, memórias de seus países de origem, quiçá muito mais sonhadas do que propriamente vividas. Vozes dissonantes vindas de várias partes do globo se inserem agora na literatura do Quebec, criando um fenômeno de transculturação jamais visto antes no Canadá, que tradicionalmente acolhia imigrantes oriundos sobretudo da França e do Reino Unido.⁹

Os textos da escrita migrante são marcados pela experiência do exílio, pelo desejo de narrar o itinerário de perdas e danos que levaram esses homens e mulheres a deixar para trás sua terra natal, sua língua, sua cultura, enfim sua história, que renasce como ficção, freqüentemente de caráter autobiográfico. Literatura sem fronteiras, urdida à margem, na interseção dos discursos de formação da literatura dita nacional, no caso, a literatura quebequense. Esta última, na esteira do debate promovido pelas instâncias legitimadoras da instituição literária, num esforço de redefinição de seus próprios contornos, acolherá, não sem alguns escorregões e apelos à especificidade étnica da *prata da casa*, caso extremo de preconceito literário no limite do racismo, os textos outros, as dicções dos outros.

⁹ FIGUEIREDO; PORTO, 2000: 83

No esforço para entender e para dialogar com a produção dos escritores migrantes, uma parte da crítica e da *intelligentsia* quebequense acaba por interrogar-se sobre os desafios e riscos representados pelo surgimento de uma escrita que afeta e questiona tanto a instituição literária quanto a sociedade como um todo. Desde então, percebe-se que “o mosaico das culturas, concentradas majoritariamente na cidade de Montreal, ocasiona, portanto, uma redefinição da identidade quebequense. Impõe-se à consciência pública a constatação da heterogeneidade cultural do Quebec”.¹⁰

Cabe à sociedade quebequense “assimilar” os aportes culturais, lingüísticos, entre outros, introduzidos pelas comunidades ditas *allophones*, isto é, que não falam nenhuma das duas línguas oficiais do Canadá. No entanto, o caráter propriamente francês da “Belle Province”, em que pese a influência inglesa depois de mais de dois séculos de dominação (influência essa que é visível na arquitetura de Montreal), se vê ameaçado pela crescente presença de levas de estrangeiros. Por outro lado, espera-se que tais comunidades participem ativamente na construção de uma sociedade democrática e multicultural, mas estruturada, sobretudo, em torno do que Jocélyn Létourneau chama de “projeto quebequense.”¹¹ Observa-se, além disso, em nível provincial, esforços no sentido da integração dessas novas populações, através de mecanismos institucionais de reconhecimento e inclusão.

Em suas relações nem sempre harmônicas com as comunidades étnicas, os povos fundadores do Canadá implantaram políticas que oscilavam entre tentativas de assimilação e de promoção dos valores culturais das mesmas. Nesse complexo jogo de forças que resultou na integração total ou parcial de tais comunidades, “os grupos fundadores e dominantes foram eles próprios transformados. Este fenômeno possui um nome técnico, a *etnicização*: não se muda os outros sem mudar a si mesmo.”¹²

A “descoberta” da escrita migrante pela instituição literária do Quebec não deixa de causar alguns incidentes curiosos. Quando Monique LaRue publica uma conferência intitulada *L’arpenteur et le navigateur*, diversos críticos reagiram com indignação. Com efeito, o “caso Monique LaRue”¹³ provocou a vibração de algumas cordas sensíveis, principalmente dos quebequenses “de souche”, para quem a literatura no Quebec é, antes de tudo, um *assunto de estado*. No seu ensaio, LaRue põe em cena um colega hipotético, um

¹⁰ [“La mosaïque des cultures, concentrées majoritairement dans la ville de Montréal, entraîne donc une redéfinition de l’identité québécoise. Dans la conscience publique s’impose le constat de l’hétérogénéité culturelle du Québec.”] GAUTHIER, 1997: 32

¹¹ LÉTOURNEAU, 1999: 277

¹² [“les groupes fondateurs et dominants ont été eux-mêmes transformés. Ce phénomène possède un nom technique, l’*ethnisation*: on ne change pas les autres sans se changer soi-même.”] MOISAN & HILDEBRAND, 2001: 36 (grifo dos autores).

¹³ Cf. MOISAN & HILDEBRAND, 2001: 294-303

escritor quebequense que demonstra uma inveja do sucesso de certos autores migrantes incensados pela crítica e que, para desespero dos escritores quebequenses *pure laine*, são contemplados com bolsas do governo ou recompensados com prêmios literários:

Você não acha, disse-me ainda, que seria absurdo que estes escritores, cuja obra não tem ligação nem pelo conteúdo, nem pela forma, nem pelo contexto com o discurso de nossa literatura, sejam autorizados a representar a literatura quebequense no exterior, em colóquios sobre a literatura quebequense, nos estandes quebequenses das feiras e salões de livros no exterior, etc.¹⁴

O texto de Monique LaRue critica esta incitação a uma forma de censura não declarada contra uma categoria de escritores – todos estrangeiros – que tem por base unicamente critérios étnicos e culturais. Além disso, ela se interroga acerca do papel e do futuro da literatura quebequense, que desde sempre tivera a missão de servir de fundamento para a *identidade nacional*, num contexto profundamente pluricultural e multilíngüe, marcado por identidades permeáveis e móveis. Para ilustrar seus argumentos, LaRue lança mão de dois personagens caros ao imaginário quebequense, o geômetra e o navegador, na tentativa de mostrar que a literatura quebequense se constituiu a partir dessas duas visões de mundo encarnadas nos próprios escritores “nativos”, com frequência divididos entre o desejo de enraizar-se no solo da memória ancestral, e o de partir para descobrir outros horizontes culturais.

O reconhecimento institucional da escrita migrante fica evidente no campo da edição. Antes restrita aos fóruns acadêmicos e às discussões entre intelectuais em revistas como a “transcultural” e trilingüe (francês, inglês e italiano) *Vice Versa*, fundada em 1983, que constituiu um veículo privilegiado para os debates em torno do assunto, a escrita migrante encontra cada vez mais espaço junto a editoras de prestígio como XYZ éditeur, Leméac, Québec/Amérique e L’Hexagone. As antologias, os manuais de literatura do Quebec, assim como os livros didáticos tentam, cada vez mais, dar conta de um *corpus* significativo de obras neo-quebequenses, de modo que, a partir desta inclusão “oficial”, a escrita e os escritores migrantes passam a figurar como um elemento de definição da literatura quebequense em sua globalidade.¹⁵

¹⁴ [“Ne trouves-tu pas, me disait-il encore, qu’il serait aberrant que ces écrivains dont l’oeuvre ne se rattache ni par le contenu ni par la forme ni par le cadre au discours de notre littérature, soient autorisés à représenter la littérature québécoise à l’étranger, dans les colloques concernant la littérature québécoise, dans les stands québécois des foires et salons du livre étrangers, etc.”] LARUE, 1996: 8

¹⁵ Cf. MOISAN & HILDEBRAND, 2001: 283/4

Esta visibilidade da presença estrangeira na literatura do Quebec levanta algumas questões para as quais a fortuna crítica busca encontrar respostas. Houve mudanças na sociedade do Quebec a partir do reconhecimento da cultura das comunidades étnicas? Em que medida a literatura quebequense modificou-se em virtude dos aportes de autores e obras migrantes? De acordo com os autores de *Ces étrangers du dedans...*, os manuais são unânimes em reconhecer que “a mistura de culturas permite a elaboração de um novo território imaginário quebequense, [fazendo] explodir todas as fronteiras”, donde se pode dizer que a literatura quebequense contemporânea, “ao integrar a diversidade de uns e de outros, alimenta-se dos mais ricos patrimônios culturais da humanidade.”¹⁶

Estas reflexões preliminares nos conduzem ao centro do debate em torno da escrita migrante, que põe em cena diversas questões ligadas às representações culturais e civilizacionais que atravessam os textos, nos quais as negociações entre o aqui e o alhures, o presente e o passado, supondo-se que se leve em conta a virtualidade de um duplo público leitor, dão uma idéia da complexidade dos contratos de leitura em presença (por que não *em ausência?*).

Ao chegar em sua nova pátria, o emigrante defronta-se com o estranhamento e a desorientação, com o sentimento de despossessão de si mesmo. Por outro lado, pode-se imaginar que muitos estrangeiros se sintam “completamente livres”, tendo deixado para trás um passado de que quisessem se desfazer como um fardo pesado. Para muitos, pode-se falar num renascimento, espécie de auto-engendramento que funda uma história novinha em folha. No entanto, não se está livre de perigos: a solidão espreita aquele que chega, daí haver a tentação de fechar-se em guetos ou de reunir-se em associações, onde irá cultivar as raízes da pátria perdida ou rejeitada. O estrangeiro nos interroga a todos, principalmente a nós que não conhecemos a experiência do exílio, nos convidando a fazer o balanço de nossas próprias estranhezas, a levar em consideração a existência “destes estrangeiros que todos nós reconhecemos ser.”¹⁷

A experiência do desenraizamento conhecida pelo estrangeiro “se apresenta como o lugar de uma curiosidade e de um assombro incessantes, mas também de angústias que nos possibilitam jamais soçobrar na sedentariedade do espírito [...]”¹⁸ A sensação de se estar deslocado, perdido num lugar desconhecido não é atributo exclusivo dos estrangeiros. O

¹⁶ [“ce brassage des cultures permet l’élaboration d’un nouveau territoire imaginaire québécois, qui fait éclater toutes les frontières.” ... “en intégrant la diversité des uns et des autres, se nourrit des plus riches patrimoines culturels de l’humanité.”] MOISAN & HILDEBRAND, 2001: 291/292

¹⁷ KRISTEVA, 1994: 10

¹⁸ [“se propose comme le lieu d’une curiosité et d’un étonnement incessants mais aussi d’angoisses qui nous permettent de ne jamais sombrer dans la sédentarisation de l’esprit.”] MONETTE, 1994: 25

escritor ítalo-quebequense Marco Micone nota, por exemplo, o paralelismo existente entre a situação do imigrante de origem camponesa e a do franco-canadense provinciano vivendo em Montreal. Ambos sentem-se exilados na grande metrópole, perdidos num universo kafkiano cujos códigos e regras diferem sensivelmente dos de seu vilarejo natal.¹⁹ Foi pela observação dos conflitos entre as comunidades francófona e anglófona, numa época anterior às conquistas dos quebequenses no plano lingüístico e sócio-econômico, que Micone extrai um modelo de luta para as minorias étnicas contra o grupo dominante, no caso o anglo-canadense. De origem operária e tendo crescido num meio pobre, próximo aos franco-canadenses de condição humilde, Micone identifica-se inteiramente com o combate do povo quebequense para manter sua língua, o que o levou a militar a favor da lei 101, votada em 1976, e que instituiu o francês como língua oficial da província do Quebec.²⁰

Em que pese o trauma de toda partida forçada²¹, quando se deve abandonar tudo e fugir com a roupa do corpo pela porta dos fundos da História, o (em princípio) duplo pertencimento do exilado pode constituir um elemento positivo da experiência da migração. Edward Said, em *Reflexões sobre o exílio e outros ensaios*, diz o seguinte a esse respeito:

Ver “o mundo inteiro como uma terra estrangeira” possibilita a originalidade da visão. A maioria das pessoas tem consciência de uma cultura, um cenário, um país; os exilados têm consciência de pelo menos dois desses aspectos, e essa pluralidade de visão dá origem a uma consciência de dimensões simultâneas, uma consciência que – para tomar emprestada uma palavra da música – é *contrapontística*.²²

Enquanto “fronteiriços de nascença”,²³ os exilados sabem que as pátrias são sempre provisórias. Por isso, são capazes de abrir mão das ilusões e dos enclausuramentos identitários e de aceitar seus múltiplos pertencimentos. Graças à negociação entre os diversos componentes de sua identidade, esses seres híbridos por excelência forjam outros modos de

¹⁹ Cf. MICONE; NEUE ROMANIA, 1997: 59/60

²⁰ Cf. MICONE; GRAVILI, 2000: 171

²¹ “Não é verdade”, escreve Edward Said, “que as visões do exílio na literatura e na religião obscurecem o que é realmente horrível? Que o exílio é irremediavelmente secular e insuportavelmente histórico, que é produzido por seres humanos para outros seres humanos e que, tal como a morte, mas sem sua última misericórdia, arrancou milhões de pessoas do sustento da tradição, da família e da geografia?” SAID, 2003: 47

²² SAID, 2003: 59. Todorov diz que “o homem desenraizado, arrancado de seu meio, de seu país, sofre em um primeiro momento; é muito mais agradável viver entre os seus. No entanto, ele pode tirar proveito de sua experiência. Aprende a não mais confundir o real com o ideal, nem a cultura com a natureza: não é porque os indivíduos se conduzem de forma diferente que deixam de ser humanos. [...] Sua presença entre os “autóctones” exerce por sua vez um efeito desenraizador: confundindo com seus hábitos, desconcertando com seu comportamento e seus julgamentos, pode ajudar alguns a engajar-se nesta mesma visão de desligamento com relação ao que vem naturalmente através da interrogação e do espanto.” TODOROV, 1999: 27

²³ [“frontaliers de naissance”] MAALOUF, 1999: 50

viver e de fazer. Quer o denominemos mestiçagem, transculturação, crioulação, cultura migrante²⁴, identidade compósita²⁵, identidade-mosaico²⁶, o fato é que, atualmente, vemos surgir um novo paradigma identitário no qual o *je/jeu du trans*²⁷, este *étran-je/jeu*²⁸, elegeu domicílio em Montreal, a capital de todas as diásporas, de todas as transumâncias.

A escrita migrante torna-se, então, este lugar onde o escritor pode abrir-se “ao estranho”, “esta parcela de desconhecido que surge, contra a nossa vontade, do fundo de nós mesmos.”²⁹ Ela

apareceria então como uma forma prospectiva de conhecimento de si mesmo. Ela encarnaria este devir esperado da hibridez cultural, este desligamento do pertencimento coletivo em proveito de um fluxo das culturas e dos signos, suave indifferenciação primária que permitiria a cada um ver-se como ‘outro’.³⁰

Escrita das fronteiras, texto híbrido, dupla cena da representação, a escrita migrante se realiza tanto como recuperação dos momentos marcantes de antes do exílio quanto no presente do país de adoção. Neste jogo entre a lembrança e o esquecimento, nas intermitências de uma memória habitada pelo alhures e pelo desejo de partilhar suas histórias com o Outro, o texto migrante fala de uma ausência, de um subtexto silencioso, sob a forma de hábitos, saberes, costumes, que passam a inscrever-se, de modo cada vez mais visível, no imaginário e na literatura quebequense contemporânea.

O crítico Pierre Nepveu, no artigo intitulado “Qu’est-ce que la transculture?”, levanta pistas para a compreensão da escrita migrante, denominada naquela época *littérature immigrante*. Ele lança mão do conceito de transculturação, criado pelo cubano Fernando

²⁴ SIMON, 1998: 233

²⁵ MAALOUF, 1999: 30

²⁶ ROBIN, 1993: 37

²⁷ [Cf. “le jeu du trans”: “o jogo do trans”] HAREL; GRAVILI, 2000: 149

²⁸ [Cf. “notre étran-je”: “nosso estranho eu”] MONETTE, 1994: 24

²⁹ [“l’inquiétante étrangeté” ... “cette part d’inconnu qui surgit, malgré nous, du fond de nous mêmes.”] (MONETTE, 1994: 30/31) A expressão “l’inquiétante étrangeté” remete-nos ao texto de Freud intitulado “Das Unheimliche” (“O estranho” em português). Trata-se da tradução francesa daquilo que “Freud chama de *Unheimliche* (“estranha familiar”) a impressão assustadora que ‘se liga às coisas conhecidas há muito tempo e familiares desde sempre’.” (ROUDINESCO & PLON, 1998: 383) Cf. o primeiro capítulo de *Traduction et Culture* de Jean-Louis Cordonnier (“L’inquiétante étrangeté”, CORDONNIER, 1995: 22-38).

³⁰ HAREL; GRAVILI, 2000: 145. [“La littérature migrante [*sic*] apparaîtrait alors comme une forme prospective de la connaissance de soi. Elle incarnerait ce devenir attendu de l’hybridité culturelle, cette déliaison de l’appartenance collective au profit d’un flux de cultures et des signes, douce indifférenciation primaire qui permettrait à chacun de se retrouver ‘autre’.”] Neste contexto, no qual o leitor tem dificuldade em se reconhecer, uma vez que seus referenciais se perdem diante de narrativas que fazem abstração da reivindicação a um pertencimento identificado, o escritor migrante seria o porta-voz de uma hibridez significativa, uma espécie de personagem camaleônico, que adotaria os costumes da sociedade que o acolheu par melhor questionar-lhe a identidade. Cf. HAREL; GRAVILI, 2000: 147

Ortiz, para tentar entender o fenômeno da escrita migrante. Citando Jean Lamore, Nepveu define a transculturação como

um conjunto de transmutações constantes: ela é criadora e jamais acabada. Ela é sempre um processo no qual se dá alguma coisa ao mesmo tempo em que se recebe: as duas partes encontram-se, deste modo, modificadas. Emerge daí uma realidade nova, que não é um mosaico de caracteres, mas um fenômeno novo, original e independente.³¹

A transculturação implica, portanto, para o sujeito, na perda, no desenraizamento (*déculturation*), assim como na elaboração de novos fenômenos culturais (*néoculturation*). O “produto” (talvez fosse mais adequado falar de “construto”) que daí resulta, mesmo sendo tributário das influências da *matriz cultural*, mostra-se distinto dela, graças aos novos arranjos de que o sujeito lança mão e que, em certa medida, participam de um processo de tradução, em sentido amplo. Na verdade, como diz o sociólogo Octavio Ianni em seu livro *Enigmas da Modernidade-Mundo*,

A transculturação sempre envolve a tradução. Tanto é assim que se pode falar que estas são formas diferentes de tradução: contato, intercâmbio, negociação, tensão, acomodação, mestiçagem, hibridação, sincretismo, assimilação, aculturação e transculturação. São diferentes formas de tradução, nas quais podem envolver-se distintas linguagens e diferentes modos de comunicação: fala e escrita, forma e movimento, som e cor, literal e figurado, metáfora e alegoria, realista e impressionista, naturalista e mágica, em diversas modalidades de combinações. Ao mesmo tempo, põem em causa modos de vida e trabalho, formas de ser, agir, sentir e imaginar ou estilos de pensamento e visões do mundo. Talvez seja possível dizer que o conceito, por exemplo, assim como a metáfora, envolve uma escala avançada ou mesmo excepcional de tradução.³²

No Quebec, a tradução está sempre presente tanto no plano da criação literária quanto no plano da crítica, daí se poder falar no surgimento de uma verdadeira *poética da tradução* que impregna a obra dos escritores quebequenses, sempre (hiper)sensíveis a questões ligadas à língua. Ela aparece aí como uma atividade freqüente, que penetra em profundidade todo o tecido social, das relações interpessoais à administração pública e ao comércio, passando

³¹ “[un ensemble de transmutations constantes: elle est créatrice et jamais achevée. Elle est toujours un processus dans lequel on donne quelque chose en même temps qu’on reçoit: les deux parties s’en trouvent modifiées. Il en émerge une réalité nouvelle qui n’est pas une mosaïque de caractères, mais un phénomène nouveau, original et indépendant.”] NEPVEU, 1989: 18

³² IANNI, 2000: 113

pelos meios de comunicação de massa, pelas instituições de ensino em todos os níveis, pelo mundo do trabalho e chegando até às realizações da indústria cultural e ao lazer. Na apresentação do número 11 da revista *Palimpsestes*, dedicado às relações entre tradução e cultura, vemos que

a tradução no Canadá inscreve-se num imenso contexto histórico, social, político, cultural, que lhe dá uma singular especificidade. O bilingüismo oficial deste país, tanto em nível federal quanto no nível de certas províncias, dá à tradução um *status*, um campo de desenvolvimento e um papel que têm muito pouca relação com a situação de um país unilíngüe como a França. Traduzir, no contexto canadense, não é somente um meio de comunicação, nem somente um instrumento de recriação literária e artística; traduzir é também um instrumento a serviço da identidade nacional, uma ponte lançada entre “duas solidões”: a tradução encontra-se investida de uma *função identitária*. [...] O contexto canadense, além de sua especificidade – ou, precisamente *por* sua especificidade – convida e incita a explorar a dimensão cultural do ato individual de tradução, a historicidade do sujeito traduzinte, as múltiplas determinações que pesam sobre a atividade traduzinte.³³

Antoine Berman, no ensaio *A prova do estrangeiro*, escreve sobre a ambigüidade da posição do tradutor, habitado pela dialética da fidelidade e da traição, o que o leva a querer “forçar dos dois lados: forçar a sua língua a se lastrear de estranheza, forçar a outra língua a se de-portar em sua língua materna.”³⁴ Em seguida, ele compara tal posição

à dos escritores não franceses que escrevem em francês. Trata-se das literaturas de países francófonos, em primeiro lugar, mas também de obras escritas em nossa língua por escritores que não pertencem de forma alguma a zonas francófonas, como Beckett. Nós agruparemos essas produções sob a categoria do “francês estrangeiro”. Elas foram escritas em francês por “estrangeiros” e carregam a marca dessa estranheza em sua língua e em sua temática. [...] Esse francês estrangeiro mantém uma relação estreita com o francês da tradução. [...] Em um bom número de casos, essas obras pertencem a espaços

³³ PALIMPSESTES, 1998: 9 (grifo do autor). [“la traduction au Canada s’inscrit dans un immense contexte historique, social, politique, culturel, qui lui donne une singulière spécificité. Le bilinguisme officiel de ce pays, tant au niveau fédéral qu’au niveau de certaines provinces, fournit à la traduction un statut, un champ de développement et un rôle qui n’ont que peu de rapports avec la situation d’un pays unilingue comme la France. Traduire, dans l’environnement canadien, n’est pas seulement un moyen de communication, ni seulement un instrument de récréation littéraire et artistique; traduire est aussi un instrument au service de l’identité nationale, un pont jeté entre les “deux solitudes”: la traduction se trouve ici investie d’une *fonction identitaire*. [...] Le contexte canadien, au-delà de sa spécificité – ou, précisément *par* sa spécificité – invite et incite à explorer la dimension culturelle de l’acte individuel de traduction, l’historicité du sujet traduisant, les déterminations multiples qui pèsent sur l’activité traduisante.”]

³⁴ BERMAN, 2002: 19

bi- ou plurilíngües, nos quais nossa língua vive uma situação particular: língua minoritária dominada, ou dominante, e, em todos os casos, confrontada a outras línguas, com relações freqüentemente antagonistas.³⁵

A especificidade da escrita migrante, sua vinculação a, no mínimo dois universos culturais e lingüísticos, aponta para um “estrabismo”³⁶ e, em alguns casos, para uma “esquizofrenia” da identidade migrante. A referência à esquizofrenia com relação à condição do escritor exilado aparece não apenas entre os críticos, mas é utilizada pelos próprios autores. Estes últimos, ao relatarem sua vivência do exílio na língua do Outro, no caso o francês, são levados a considerar, ainda que idealmente, a existência de dois públicos leitores: o de sua terra natal e o de seu novo país. Vivendo literariamente falando das imagens do passado, os escritores migrantes do Quebec, esses malabaristas da palavra, parecem querer equilibrar suas lembranças sobre o fio tênue de um presente provisório. Daí essa sensação de se viver cortado da realidade, evocada por Émile Ollivier, escritor da diáspora haitiana em Montreal:

Vamos encontrar essa esquizofrenia, provavelmente, ao longo de toda a minha produção. Eu costumo dizer que sou haitiano de noite e quebequense de dia. E acho que, efetivamente, é uma situação esquizofrênica..., quer dizer, como alguém que está cortado da realidade. Estou cortado da realidade haitiana, mas igualmente da realidade quebequense. Ainda que essas duas realidades trabalhem minhas fantasias, trabalhem meus desejos, minhas alegrias... meus afazeres e meus dias.³⁷

Marco Micone, referindo-se à questão do duplo pertencimento do escritor ou do intelectual migrante, não adere à visão de Émile Ollivier, preferindo “*a noção de mestiçagem* [que] é

³⁵ BERMAN, 2002: 19

³⁶ Da mesma forma, a tradução pode ser aproximada do olhar estrábico. Cf. o artigo de Jean Sévry intitulado “Une fidélité impossible: traduire une oeuvre africaine anglophone”, onde se lê: “Assim, traduzir, de certa maneira, é olhar atravessado. O tradutor é uma pessoa que contraiu estrabismo, que envesga [que é suspeita] e a tradução é vesga [suspeita]”. PALIMPSESTES, 1998: 148 [“Ainsi, traduire, d’une certaine façon, c’est regarder de travers. Le traducteur est une personne qui est frappée de strabisme, qui louche, et la traduction, c’est louche”.]

³⁷ JONASSAINT, 1986: 88 [“Cette schizophrénie, on va la rencontrer probablement tout au long de ma production. J’ai tendance à dire que je suis Haïtien la nuit, Québécois le jour. Et je pense effectivement que c’est une situation de schizophrénie... c’est-à-dire de quelqu’un qui est coupé de la réalité. Je suis coupé de la réalité haïtienne, mais je le suis également de la réalité québécoise. Encore que ces deux réalités travaillent mes fantasmes, travaillent mes désirs, mes joies... mes travaux et mes jours.”]

muito mais operante, muito mais justa, pois o indivíduo sempre realiza uma síntese deste mundo que o habita, dos valores que o habitam”.³⁸

A referência à tradução é uma constante entre os escritores migrantes. Por mais que dominem com perfeição a língua na qual escrevem suas obras, esta não deixa ser uma língua “emprestada”. Mas é com um dom de si mesmo que o escritor inscreve suas vivências na língua e na cultura do outro, vivências que podem esconder dores profundas, de parto e da perda, nem sempre traduzíveis na própria língua materna. “A escrita”, escreve Simon Harel, “é sempre a fundação paradoxal de uma perda.”³⁹ Pode-se tentar, com relação à troca de língua e de identidade por que passa o escritor migrante, fazer o balanço de perdas e ganhos nesta “barganha” transcultural. De um lado, ganha o público leitor do Quebec,

que pede aos escritores migrantes [...] que lhes conte histórias estranhas – vindas de fora – que os autóctones não compreendem e que demandam, por esta razão, o exercício de um tradutor. Trata-se, verdadeiramente, é preciso enfatizá-lo, da condição de exercício da literatura e que esta última pode justificar o exercício de uma tradução na língua materna.⁴⁰

De outro, o escritor migrante, mesmo francófono, também sai lucrando nesta transação. Régine Robin, por exemplo, originária da França, afirma que, paradoxalmente, deve ao Quebec o fato de ter adquirido o domínio do inglês, que acabou se tornando uma de “suas” línguas.⁴¹ Já o escritor de origem iraquiana Naïm Kattan, percebeu-se involuntariamente como tradutor ao ler uma tradução árabe, sua língua materna, de seu primeiro texto publicado em francês. Trata-se de um ensaio sobre o Surrealismo intitulado *Le Réel et le théâtral*. Ao reler seu texto trinta anos depois, o autor

descobre aí uma dupla tentativa: de um lado, explicar[-se] ao leitor canadense e francófono, de outro, apresentar ao leitor ocidental [sua] cultura judaica e árabe tentando, ao mesmo tempo, domesticar a cultura ocidental, interpretando-a à [sua] maneira.⁴²

³⁸ [“la notion de métissage ... est beaucoup plus opérante, beaucoup plus juste parce que l’individu fait toujours une synthèse de ce monde qui l’habite, de ses valeurs qui l’habitent.”] MICONE; GRAVILI, 2000: 179 (grifo nosso).

³⁹ [“L’écriture est toujours la fondation paradoxale d’une perte.”] HAREL; GRAVILI, 2000: 152

⁴⁰ [“qui demande aux écrivains migrants ... qu’ils racontent d’étranges histoires – des histoires venues d’ailleurs – que les autochtones ne comprennent pas et qui demandent pour cette raison l’exercice d’un traducteur. On fera valoir qu’il s’agit bel et bien de la condition d’exercice de la littérature et que cette dernière peut justifier l’exercice d’une traduction dans la langue maternelle.”] HAREL; GRAVILI, 2000: 158

⁴¹ ROBIN; TANGENCE, 1999: 34

⁴² [Cf. o texto original: J’y découvre une double tentative: celle de m’expliquer au lecteur canadien et francophone, de présenter au lecteur occidental ma culture juive et arabe et, en même temps, celle d’apprivoiser

O *que* se perde ou *quem* perde nesta ciranda infinita de identidades? Será que, depois de tanto girar numa espécie de “dança das cadeiras” da diversidade etno-cultural, os “eus do trans”, tontos e transidos, não correm o risco de perder para sempre seu lugar? Quem lucra com o limbo identitário? Não são, em última instância, os defensores dos nacionalismos de extração totalitária?⁴³ Perderam a França e o Iraque dois escritores para o Quebec? Perdeu o Brasil com Kokis um *escritor nacional*? Existem escritores nacionais, poetas nacionais? Exige-se passaporte para a escrita? Esta última, ancorada num determinado contexto espaciotemporal, inscreve-se *necessariamente* na história de um país dado, de uma língua e de uma cultura dadas? O que sobra de uma identidade depois de batida no liquidificador transcultural?⁴⁴

Todorov, no livro *O homem desenraizado*, relata sua vivência em três universos lingüísticos e culturais diferentes, a saber: na sua Bulgária natal, na França, país para onde emigrou e onde vive atualmente, e, finalmente, nos Estados-Unidos, para onde viaja com frequência a trabalho. Transitando entre sua língua materna, o búlgaro, que ele praticamente não utiliza, o francês, língua na qual vive e escreve suas obras e o inglês, o autor de *Les abus de la mémoire* diz o seguinte sobre a questão da travessia de culturas:

Não acredito nas virtudes do nomadismo sistemático, da acumulação ilimitada de empréstimos culturais. Para estar à vontade em uma cultura, numerosos anos de aprendizagem são necessários; a duração

la culture de l'Occident en l'interprétant à ma manière.”] KATTAN, 2001: 46. Podemos ler na mesma página: “Sem me dar conta, eu era um tradutor, exceto pelo fato de que escrevia numa língua emprestada, a do Outro. Leio, como num contraponto, meu ensaio sobre o Surrealismo, no qual esforçava-me em descrever para o leitor árabe um fenômeno eminentemente ocidental.” [“Sans me rendre compte, j'étais un traducteur, sauf que la langue que j'écrivais était une langue d'emprunt, celle de l'autre. Je relis, comme en contrepoint, mon essai sur le surréalisme. Là, je cherchais à décrire pour le lecteur arabe un phénomène éminemment occidental.”]

⁴³ Todorov, em *O homem desenraizado*, diz o seguinte acerca da *retórica da diferença*, reinante nos *campi* das universidades americanas, com seu cortejo de auto-segregação: “sob pretexto de fazer o elogio da pluralidade, é apenas uma camuflagem oportunista para uma aspiração à identidade. [...] Sob pretexto da luta pela diferença e pela pluralidade, aspiramos à constituição de grupos menores mas mais homogêneos: uma Quebec onde encontremos apenas francófonos, um dormitório onde deparemos apenas com negros.” TODOROV, 1999: 234

⁴⁴ Diante da falta de respostas, contentamo-nos com a ajuda de Simon Harel em fazer mais perguntas: “Mas substitui-se a identidade por uma soma de identidades? Dito de outro modo, esta reivindicação em favor do deslocamento, da ausência temporária de pontos de fixação seguros, não seria um engano sedutor, na medida em que faz com que imaginemos estar em outro lugar – fragmentado – sem sair de onde estamos? Uma tal reivindicação não faz com que experimentemos, temporariamente, o abandono das balizas identificatórias que fundam a identidade, em proveito de um prazer fragmentário, de uma operação de ruptura do corpo e de sua integridade?” HAREL; GRAVILI, 2000: 160 [“Mais remplace-t-on l'identité par une somme d'identités? Pour le formuler autrement, cette revendication du déplacement, de l'absence temporaire de points de fixation rassurants n'est-elle pas un leurre séduisant puisqu'elle permet de s'imaginer ailleurs – morcelé – tout en demeurant ici? Cette revendication du déplacement ne permet-elle pas d'éprouver temporairement l'abandon des repères identificatoires qui fondent l'identité au profit d'un plaisir fait de morcellement, de mise en rupture du corps et de son intégrité?”]

limitada da vida humana nos impede de ir além de duas ou três experiências semelhantes.⁴⁵

Nesta citação, Todorov chama a atenção para os limites de nossas percepções do Outro, além de enfatizar o papel do tempo na construção das bases para o conhecimento de outros universos culturais. Em tempos de internet e televisão por assinatura, sabemos que nossa mente não tem condições de absorver a massa de informações que circulam sem parar pelos diversos meios de comunicação. Daí ser necessário, operarmos uma triagem, ou fazer escolhas em relação a nossos afetos transculturais.

No ensaio *Les identités meurtrières*, Amin Maalouf, escritor libanês radicado na França defende a diversidade lingüística na construção da Europa cuja tradição de plurilingüismo se encontraria ameaçada pela predominância do inglês, verdadeira língua franca mundial. Para ele, cada cidadão europeu deveria aprender três línguas: a língua identitária, o inglês e, finalmente, uma terceira língua, européia, escolhida em função de ‘afinidades eletivas’.⁴⁶ A proposta de Maalouf, viável num contexto de trocas lingüísticas e culturais como é o caso dos países da Comunidade européia, pode ser aproximada da declaração de Todorov quanto aos limites para a assimilação produtiva de dados de outras culturas.

Poderíamos nos perguntar ainda: Com respeito a boa parte dos escritores migrantes, haveria escrita se não tivesse havido exílio? A experiência do exílio com sua carga de dramas humanos, sociais, históricos e econômicos é uma matéria que se presta com perfeição à fabulação, à criação literária. No entanto, parece-nos pertinente supor que, ao fim e ao cabo, os escritores migrantes sejam reconhecidos primeiramente como escritores, segundo como escritores quebequenses, ou franco-canadenses, menos por questões nacionalistas ou nacionais, do que pelo fato de integrarem o sistema literário do *lugar* que os acolheu. Uma vez que a utilização do adjetivo “migrante”, ao insistir no aspecto étnico do escritor e da escrita em questão, conota certos fantasmas de exclusão, com seus guetos e suas cercas de arame farpado, quando não sugere um exotismo de pacotilha, é de se esperar que esteja com os dias contados. Portanto, pode-se concluir que a experiência migrante terá sido apenas um rito de passagem para a assunção do grande mito da maioria da identidade *nacional* quebequense? A resposta será “não” enquanto a identidade quebequense realizar-se num

⁴⁵ TODOROV, 1999: 28

⁴⁶ MAALOUF, 1999: 183

contexto de relação e negociação, consciente de que deve existir *com* e não *contra* o(s) eternos(s) Outro(s).⁴⁷

Lise Gauvin, em seu livro *L'écrivain francophone à la croisée des langues*, chama a atenção para a “superconsciência lingüística” [*la surconscience linguistique*] do escritor francófono cuja produção, ainda que realizada numa grande língua de civilização, como é o caso do francês, pertence às ditas “literaturas menores”, isto é, àquelas nas quais uma cultura minoritária ou periférica faz uso duma “língua maior”, segundo o conceito criado por Gilles Deleuze e Félix Guattari em seu ensaio sobre a escrita de Kafka. Confrontado com situações em que terá que negociar entre mais de um idioma, como acontece quando o francês não é sua língua materna, ou entre vários registros lingüísticos, o escritor francófono, inescapavelmente, é levado a refletir sobre a língua e a linguagem. Portanto, seus textos deverão ecoar a problemática identitária que alimenta as literaturas emergentes e fornece combustível para uma extensa reflexão crítica.

Segundo Lise Gauvin, a complexidade das relações entre as línguas e as literaturas minoritárias, marcadas por conflitos ou pela concorrência em função do *status* diferente das línguas em presença, dá lugar à “superconsciência lingüística” do escritor, para quem escrever equivale a um verdadeiro “ato de linguagem”, “pois a escolha desta ou daquela língua de escrita é reveladora de um ‘processo’ literário mais importante do que os procedimentos utilizados.”⁴⁸

Vamos abrir um parêntese para tratar da noção de “literatura menor” a partir de sua formulação. Em seguida, vamos mencionar uma análise da noção feita por Régine Robin, assim como um artigo no qual Lise Gauvin sintetiza os principais aportes deste conceito, que conheceu uma fortuna crítica considerável nos estudos literários voltados para as literaturas ditas periféricas.

No texto intitulado “O que é uma literatura menor?”, Gilles Deleuze e Félix Guattari afirmam:

Uma literatura menor não é a de uma língua menor, mas antes a que uma minoria faz em uma língua maior. No entanto, a primeira característica é, de

⁴⁷ Cf. Marco Micone: “Se quisermos construir um país independente será preciso conceder o espaço devido à comunidade anglófona e considerá-la como um pilar fundamental da identidade quebequense., reconhecendo, além disso, a importância de sua contribuição tanto em nível cultural quanto em outros níveis.” MICONE; GRAVILI, 2000: 181 [“Si on veut construire un pays indépendant il faut donner la place qui revient à la communauté anglophone et la considérer comme un pilier fondamental de l’identité québécoise. C’est-à-dire reconnaître aussi l’importance de son apport culturel et également à d’autres niveaux.”]

⁴⁸ [Lemos no original: “Écrire devient alors un véritable “acte de langage”, car le choix de telle ou telle langue d’écriture est révélateur d’un “procès” littéraire plus important que les procédés mis en jeu.”] GAUVIN, 1997: 7

qualquer modo, que a língua aí é modificada por um forte coeficiente de desterritorialização.⁴⁹

Os autores apontam ainda mais duas características das *literaturas menores*. Segundo eles,

[...] nelas tudo é político. [...] seu espaço exíguo faz com que cada caso individual seja imediatamente ligado à política. O caso individual se torna então mais necessário, indispensável, aumentado ao microscópio, na medida em que uma outra história se agita nele.⁵⁰

Mais adiante, ao se referirem à terceira característica das *literaturas menores*, eles acrescentam:

[...] tudo adquire um valor coletivo. Com efeito, precisamente porque os talentos não abundam em uma literatura menor, as condições não são dadas de uma *enunciação individualizada*, que seria a de tal ou tal ‘mestre’, e poderia ser separada da *enunciação coletiva*.⁵¹

Segundo Deleuze e Guattari, caberia à literatura o papel e a função de enunciação da consciência coletiva ou nacional. Neste sentido, a literatura assume um caráter revolucionário, mesmo que não haja adesão explícita a alguma ideologia por parte do escritor: ela “tem a ver com o povo”. Os autores alertam para o fato de “menor” não qualificar determinadas literaturas: trata-se da utilização de procedimentos “revolucionários” de um fazer literário dado, no interior de uma grande literatura. Para o escritor tal exercício equivaleria a encontrar a expressão de sua condição minoritária, através de um uso *menor* da língua, como a denunciar um estado de subdesenvolvimento, um terceiro mundo, uma vivência *marginal* (à margem, ao lado) da escrita, passando ao largo das grandes vias dos discursos dominantes. Note-se que a adoção de uma língua “pobre”, de uma linguagem voltada “para seus extremos e seus limites” evidencia-se também no caso do francês utilizado por diversos escritores da literatura quebequense, notadamente pelos representantes da escrita migrante.

Régine Robin, num artigo publicado em *Paragraphes*, no qual analisa a noção kafkiana de “literatura menor” aplicada à literatura do Quebec, afirma que aquela não dá conta da escrita migrante, cujas manifestações nos levam a repensar o próprio conceito de identidade quebequense veiculado em textos centrados na problemática nacional. A autora de *La Québécoise* observa na produção literária quebequense contemporânea o surgimento de um

⁴⁹ DELEUZE, GUATTARI 1977: 25

⁵⁰ DELEUZE, GUATTARI 1977: 26

⁵¹ DELEUZE, GUATTARI 1977: 27 (grifo do autor).

novo cosmopolismo, ligado à afirmação de uma identidade incerta e pluricultural tendo como veículo a língua francesa. Não se trata de “um fora do lugar [*hors lieu*] vivido na alienação e na infelicidade, no desejo dos enraizamentos”, mas de “uma posição consciente, assumida”, que “consiste em atravessar os códigos, em jogar com eles, em desenvolver uma palavra nômade que não seja uma palavra de exílio”.⁵²

Depois de percorrer os caminhos que vão da obra kafkiana ao ensaio de Deleuze e Guattari, Gauvin aborda as diversas variações em torno do tema da “literatura menor”, variações essas que deram origem a outros tantos conceitos (literaturas da exigüidade, liminares, do desassossego...), na tentativa de se compreender o fenômeno da produção literária que se encontra “à margem” da grande literatura, mesmo escrita numa “língua maior”. A leitura de Gauvin mostra que os textos de Kafka que serviram de base para a reflexão de Deleuze e Guattari, a saber: trechos de seu Diário e de uma carta a Max Brod, teriam sofrido, já em suas traduções, certos “desvios” de sentido. A interpretação dos teóricos que consagraram o conceito teria criado “um belo contra-senso”, sendo, portanto, uma invenção dos autores.⁵³ Longe de lamentar uma tal “traição à letra”, Gauvin salienta a importância da variação introduzida por Deleuze e Guattari, que “[contradizem] alegremente o original para propor um bom uso do menor”, menor esse “revisto e corrigido pelo maior, um menor que faz a economia de um certo sentimento trágico”.⁵⁴ Notemos, para finalizar, que esta noção inspirou o teórico e tradutor Lawrence Venuti na elaboração de sua teoria da tradução “minorizante”, que será tratada no último capítulo.

A experiência de escritores que pertencem a dois mundos ao mesmo tempo, como Kokis, remete-nos à referência aos *homens traduzidos* de que fala Salman Rushdie, autor dos *Versos satânicos*. Como representantes de um novo tipo de identidade, híbrida, formados no contato entre diversas culturas, os escritores migrantes parecem anunciar uma era onde a escrita, para além dos essencialismos identitários, será “mestiça”, aberta ao diálogo com o Outro. Neste contexto, a força das escritas migrantes, das escritas da perda, deve-se sobretudo à diversidade dos discursos que as habitam e a sua vontade de estar à escuta das vozes vindas

⁵² [Cf. o texto original: “Le cosmopolitisme auquel je pense, n’est pas un hors lieu vécu dans l’aliénation et le malheur, dans le désir des enracinements. Non, il est une position consciente, assumée. Il consiste à traverser les codes, à en jouer, à développer une parole nomade qui ne soit pas une parole d’exil.”] ROBIN, 1989, 13/14

⁵³ Cf. GAUVIN; BERTRAND, GAUVIN & DEMOULIN, 2003: 27/28

⁵⁴ [Lemos no original: “La variation Deleuze et Guattari est d’importance. Elle contredit allègrement le texte original pour proposer un bon usage du mineur, soit cet usage mineur d’une langue majeure, tel que pratiqué par des écrivains comme Kafka, Beckett ou Céline... Il s’agit bien plutôt du mineur revu et corrigé par le majeur, un mineur qui fait l’économie d’un certain sentiment tragique.”] GAUVIN; BERTRAND, GAUVIN & DEMOULIN, 2003: 30

de todos os cantos do mundo. Concluimos com uma citação de Régine Robin que resume bastante bem o que dissemos até o momento sobre as mesmas:

Escritas transnacionais e transculturais, elas operam a passagem do *transe* ao paradigma do *trans*, da identidade atribuída à identidade da travessia. Elas põem em cena identidades-trajetos, idetidades-itinerários, não fixadas, sem estar totalmente cindidas.

São escritas do entre-dois, da abertura, do interstício, ou, de acordo com a bela expressão de Jean-Claude Charles, da *enraizerrância*. Escritas do deslocamento, da passagem.⁵⁵

1.2 APRESENTAÇÃO DO AUTOR E DO *CORPUS* LITERÁRIO

A escolha de se trabalhar com Sérgio Kokis deveu-se, principalmente, a dois fatores: primeiro, trata-se do único autor de origem brasileira que obteve reconhecimento junto ao público e à crítica do país de acolha, a ponto de ser considerado o “brasileiro” da escrita migrante do Quebec; segundo, seus três primeiros romances, *Le pavillon des miroirs*⁵⁶, *Negão et Doralice*⁵⁷ e *Errances*⁵⁸, que constituem o *corpus* de nossa pesquisa, têm o Brasil, parcial ou totalmente, como cenário. Poderíamos acrescentar ainda um terceiro fator: o fato de a escrita em língua estrangeira levantar uma série de questões que dizem respeito à criação literária em geral. Uma vez que ele retrata, em diversos momentos, a realidade de seu país de origem, ainda que através de convenções e “traduções” em sentido amplo, torna-se evidente para nós as vantagens de se trabalhar com um autor pertencente ao mesmo universo lingüístico e cultural.

Achamos, de fato, importante ressaltar que os textos em questão formam um conjunto mais ou menos homogêneo. Por um lado, observa-se uma série de semelhanças entre a trajetória do narrador de *Le pavillon des miroirs* e o de *Errances*. Pode-se dizer que, em certa medida, Boris, o herói deste último, escrito na terceira pessoa, prolonga no tempo e no espaço as vivências do narrador intradieético do primeiro. Por outro lado, há personagens de *Negão*

⁵⁵ [“Écritures transnationales et transculturelles, elles opèrent le passage de la *transe* au paradigme du *trans*, de l’identité assignée à celle de la traversée. Elles mettent en scène des identités de parcours, d’itinéraires, non fixées, sans être totalement dans l’éclatement. [§] Ce sont des écritures de l’entre-deux, de la béance, de l’interstice, ou selon la belle expression de Jean-Claude Charles, de l’*enracinerrance*. Écritures du déplacement, du passage.”] ROBIN; GRAVILI, 2000: 35/36 (grifo da autora).

⁵⁶ KOKIS, 1994. Passaremos a utilizar, no corpo do texto, *PM* para *Le pavillon de miroirs*. As referências bibliográficas seguem o sistema autor-data.

⁵⁷ KOKIS, 1995a. Idem: *ND* para *Negão et Doralice*.

⁵⁸ KOKIS, 1996a. Idem: *E* para *Errances*.

et Doralice que reaparecem em *Errances*, o que mostra a intenção de Kokis em compor um panorama em torno de representações do lugar de origem, um “ciclo brasileiro”, que serve de abertura para uma obra que ainda não disse sua última palavra. Encontramos, portanto, nos textos em tela, um universo de referenciais que diz respeito à nossa realidade, ainda que haja uma distância temporal e espacial em relação aos fatos narrados, além da reinvenção própria à ficção. Neste sentido, vamos privilegiar, em vários momentos, o esforço de Kokis em “traduzir” a cultura e mesmo a língua do país de origem para o seu destinatário: o leitor quebequense/franco-canadense, e, num espectro mais amplo, o leitor francófono.

Nascido no Rio de Janeiro, em 1944, o escritor exerceu diversas atividades, que vão do jornalismo à política, passando pelo magistério, pelo comércio e pela aviação internacional. Formado em Filosofia pela Faculdade Nacional de Filosofia, em 1966, Kokis participou ativamente das lutas estudantis que sacudiam a universidade brasileira, vindo a sofrer perseguições policiais durante a Revolução de 1964. Em 1967, publica um ensaio intitulado *Franz Kafka e a expressão da realidade* (KOKIS: 1967). Com uma bolsa de estudos do governo francês, ele vai para a Universidade de Estrasburgo, onde aprofunda seus estudos em Psicologia e Metodologia Fenomenológica, de 1967 a 1968. Em 1969, transfere-se para o Canadá, após obter um posto no hospital psiquiátrico de Gaspé. Doutor em Psicologia pela Université de Montréal, ele trabalha como professor inicialmente na Université du Québec à Montréal, depois na Université de Montréal. Em 1975, passa a trabalhar como psicólogo no hospital Sainte-Justine. Neste mesmo ano, adquire a cidadania canadense. Desde esta época, estuda desenho na School of Art and Design do Museu de Belas-Artes de Montreal e no centro Saidye Bronfman de Montreal. Depois de atuar como psicólogo clínico de 1969 a 1996, Kokis passa a se dedicar exclusivamente à literatura e às artes plásticas.⁵⁹

A publicação de seu primeiro romance, *Le pavillon des miroirs* (KOKIS: 1994), em 1994, irá projetá-lo no cenário literário do Quebec. A consagração do público e da crítica materializa-se em quatro prêmios: *Grand Prix du livre de la ville de Montréal* 1994, *Prix de l'Académie des lettres du Québec* 1994, *Prix Québec-Paris* 1995 e *Prix Desjardins du roman du Salon du livre de Québec* 1995. Escrito na primeira pessoa, o romance de Kokis se estrutura em capítulos que oscilam entre o passado do país de origem, passado ficcional reinventado/recuperado pela memória do adulto e o presente da enunciação, no qual um artista exilado no Canadá – *alter ego* do autor –, reflete sobre o sentido das imagens e dos

⁵⁹ É interessante notar que Kokis considera a atividade literária como uma diversão, um *hobby*. “Minha vida”, diz ele numa entrevista, “é a pintura, que eu pratico diariamente”. KOKIS, 2002b: 344. [“Ma vie”, “c’est la peinture, et elle, je le [sic] travaille tous les jours”. (grifo nosso)]

fantasmas que povoam suas lembranças e suas telas no ateliê transformado em sala de espelhos deformantes. Com a publicação da tradução para o português de *Le pavillon des miroirs*, intitulada *A casa dos espelhos*⁶⁰, de autoria de Marcos de Castro, o público brasileiro pode, a partir de agora, julgar o talento deste escritor.

Filho de um eletricitista nascido na Letônia – é importante ressaltar que a ascendência estrangeira do pai, imigrante, tem um papel decisivo para se entender as escolhas do personagem-narrador – e de uma costureira de origem paulista, o jovem narrador é o segundo dos três filhos do casal. Pelos olhos do narrador tomamos contato com o Rio de Janeiro da década de cinquenta. Aos poucos, à medida em que o pequeno narrador cresce e amadurece, vamos penetrando nos espaços escuros da família que não pode mais esconder a verdade quanto às atividades da mãe, que acabou abandonando o ofício de costureira para melhor administrar seu “negócio”. Na verdade, ela utiliza seu domicílio para os programas de prostitutas que agencia, ou aluga os quartos para as aventuras extraconjugais de homens anônimos que trabalham no centro da cidade. O pai parece conformar-se com essa situação humilhante, em parte porque suas escolhas profissionais redundaram em fracasso, o que ele prefere não admitir, em parte porque seu isolamento num mundo dominado pelas mulheres o condena ao silêncio.

Negão et Doralice opera num registro bastante diferente, tanto em relação ao primeiro, quanto ao terceiro romance de Kokis. História de amor e política se misturam num texto cuja intriga se passa no Rio de Janeiro, em 1972, portanto, em plena ditadura militar, uma semana antes do Carnaval. No preâmbulo, o autor adverte o leitor nestes termos: “l’action se passe dans un autre pays, avec une langue qui se laisse mal traduire”.⁶¹ O mecanismo de sedução do texto migrante começa a funcionar: no exotismo tipo exportação do Rio dos anos setenta convivem favela, macumba, cachaça e carnaval. Segue-se a apresentação do personagem principal, Negão, malandro carioca, vagabundo e sedutor, que vive de expedientes e acaba se apaixonando pela bela e ruiva Doralice, prostituta do Mangue.

Mas há muito sangue a correr debaixo da ponte desta “tragédia carioca” tendo como pano de fundo os “anos de chumbo”. Oficialmente acusado de ser um terrorista, Negão será abatido após um cerco espetacular à favela da Rocinha. Ele cometera o crime de amar a “protegida” do chefe da polícia política, o delegado Vigário, que, depois de mandar torturar a moça, acaba desferindo cinco tiros num trapo humano que lhe joga na face, entre esgares de louca, as seqüelas da vingança do amante. Crimes, tortura, vingança, “l’acharnement tiers-

⁶⁰ KOKIS, 2000a

⁶¹ KOKIS, 1995a: 13

mondiste des forces de l'ordre dans un Brésil trop désordonné"⁶², que prato cheio para um escritor migrante em busca de seu público!

Terceiro romance do “ciclo brasileiro” *Errances* retoma diversos elementos de *Le pavillon des miroirs*, desta vez narrados numa focalização extra-diegética. Nele, Kokis aprofunda certos temas de sua predileção: a fascinação pelas línguas e pelas culturas estrangeiras, a centralidade da imaginação no processo criativo, a capacidade inventiva dos artistas e criadores em geral, o papel da fabulação entre os escritores. A essa temática, ele associa o elogio da deambulação espaço-temporal real ou imaginária referido pelo título e encarnado na trajetória de Boris Nikto, o personagem principal. Este, como o narrador de *Le Pavillon des miroirs*, tem origem estrangeira pelo lado paterno. Tenente do Exército, estudante de matemática e militante comunista, Boris é obrigado a fugir do país por ocasião do golpe militar de 1964. Depois de um longo périplo pelo interior do Brasil, durante o qual intervêm uma série de peripécias, ele atravessa a Bolívia, alcança o Peru e embarca daí para a Europa. Levando uma existência clandestina, Boris percorre diversos países do continente, antes de estabelecer-se na antiga República Democrática Alemã, onde se torna um poeta de renome.

Informado sobre a anistia aos exilados políticos, ele retorna ao Brasil vinte anos depois, a exemplo de tantos outros expatriados. Esta viagem será decisiva para sua percepção profunda de si mesmo como estrangeiro, incapaz de enraizar-se senão nas palavras. Este retorno, cheio de decepções, encontros e revelações sela o abandono definitivo de toda idéia de origem, simbolizado no adeus ao pai morto cuja sepultura ele tem a ocasião de visitar, na Baixada Fluminense. A errância sem fim de Boris, *globe trotter* insaciável, que exerceu diversos biscates antes de trabalhar no Instituto de estatísticas sociais de Rostock, onde vive com Olga, se exprime também no domínio das línguas estrangeiras. Poeta de língua alemã, tradutor bissexto, transitando com facilidade por algumas das grandes línguas de civilização européias, ele chega a lamentar “son portugais appauvri, devenu plus celui de l'Angola ou du Mozambique que celui du Brésil [...]. Cette impression de perte de sa langue maternelle lui semblait parfois une trahison.”⁶³ Suspeitando que “les critiques officiels n'étaient pas trop agressifs à son égard puisqu'il était étranger”⁶⁴, Boris acaba se perguntando se sua identidade

⁶² KOKIS, 1995a: 15

⁶³ KOKIS, 1996a: 30

⁶⁴ KOKIS, 1996a: 33

de escritor não seria mais um disfarce, considerando que, em sua poesia estrangeira, “la langue des autres devenait mensonge et tricherie.”⁶⁵

Gostaríamos de assinalar, no tocante ao *corpus* analisado, a presença de recursividades temáticas, além da circulação de dois personagens secundários, criando uma ligação entre os textos. Podemos falar, num certo sentido, num ciclo romanesco, ainda que falte ao conjunto unidade e sequencialidade narrativa. Fica evidente para o leitor atento que a “cour à déchets” visitada por Boris quando de sua volta ao Brasil depois da anistia é o mesmo cenário descrito pelo narrador de *PM*, o que constitui um “piscadela” endereçada ao público leitor⁶⁶. Por outro lado, ao lançar mão de dois personagens de *ND*, o barbeiro e poeta Sirigaito Alfombra⁶⁷ e o motorista de táxi Pindoca, que terão um papel relevante durante a passagem de Boris pelo Brasil, Kokis cria ressonâncias e interseções que, haja vista a trilogia consagrada à trupe do circo Alberti, parecem estar longe de terminar. Com efeito, em *Saltimbanques*,⁶⁸ primeiro livro da série, somos apresentados a Richard von Hornweiss, conhecido como Negerkuss, filho de um eminente antropólogo e africanista alemão e de uma princesa originária do Camarões. Negerkuss, um especialista em filologia e em línguas antigas que trabalha como ajudante no circo, resolve fugir quando o navio que levava os artistas para Buenos Aires faz uma escala no Rio. Na sequência, *Kaléidoscope brisé*⁶⁹ traz a revelação da paternidade de Zacarias da Costa, aliás Negão, que seria filho do professor Ricardo Weiss/Richard von Hornweiss e de uma dançarina cubana. O recurso a estas formas de intertextualidade interna pode apontar para novas pistas de leituras de uma obra que tem apresentado variações em torno do tema do exílio em sentido amplo.

Nossa leitura do ciclo brasileiro de Kokis tentará mostrar como, em certos momentos, o autor se esforça em tentar diminuir a distância que separa o universo retratado no livro do leitor de língua francesa, ao mesmo tempo em que multiplica as referências históricas, culturais e lingüísticas desconhecidas para o “leitor não-iniciado”. Todavia, em inúmeras passagens, ele opta por não explicitar o sentido de vocábulos e nomes próprios contendo alusões que estão longe de serem percebidas pelo leitor. Em alguns casos, encontramos expressões farsescas ou licenciosas (v. capítulo 4), que acentuam ainda mais os diversos graus de opacidade do texto. Tal escrita cria um efeito que poderíamos qualificar de “estrábico”, uma vez que dirige seu foco para o leitor francófono, enquanto as referências estrangeiras

⁶⁵ KOKIS, 1996a: 30

⁶⁶ KOKIS, 1996a: 288

⁶⁷ Em *E*, somos informados de que o barbeiro é tio de Mateus, o cabo Alfombra, companheiro de fuga e de exílio de Boris Nikto. Cf. KOKIS, 1996a: 310 e ss.

⁶⁸ KOKIS: 2000b

⁶⁹ KOKIS: 2001

desfilam pelos cantos, sendo captados pela visão periférica. Ao falar da realidade brasileira num romance escrito em francês, Kokis vai provocar uma desterritorialização da língua, posto que o leitor francófono não está familiarizado com as realidades referidas muito menos com as palavras e expressões de que o autor lança mão para recriar seu passado numa língua estrangeira.

Tanto *Le pavillon des miroirs* quanto *Errances* põem em cena a questão da escrita do exílio, mas, sobretudo, chamam a atenção para aquilo que, na e pela escrita, participa da perda, dos desvios de língua e de identidade. Como escreve Régine Robin :

A escrita seria trajeto, percurso, esta objetivação que viria, a todo o momento, lembrar que existe perda, que não se escreve senão nesta perda, que nada virá suprir esta falta, mas que o ato de escrever, a impossibilidade de escrever na escrita mesma é a tentativa sempre frustrada e sempre recomeçada de burlar a perda, domesticá-la, colocá-la à distância; a tentativa de suturar, mesmo sabendo que não teremos êxito.

Escrever é sempre jogar, burlar a morte, a filiação, o romance familiar, a História.⁷⁰

Neste trabalho, desenvolvemos a hipótese de que há uma relação criativa e essencial entre a língua e a escrita, passível de ser observada e construída como texto através de uma poética da tradução, manifesta, ao nosso entendimento, como uma dinâmica das identidades, presente e emergente na tensão das culturas. Acreditamos que a escrita em língua estrangeira, assim como a tradução, tende a revelar o caráter artificial da língua e sua relação problemática com a escrita. Vista, em princípio, como instrumento de comunicação, capaz de construir um discurso de representação acerca da realidade do mundo, a língua é, também, invenção e jogo, expressão da subjetividade e da cultura, além de objeto de conhecimento estético e de fruição artística. Cremos que a tentação da “transparência” que, por vezes, acomete o código lingüístico na sua vertente comunicativa e representativa, opõe-se à opacidade da língua, voltada para usos não-utilitários. De modo esquemático e algo ingênuo, podemos afirmar que, no primeiro caso, temos a língua como instrumento, ou, em outras palavras, o dizer da língua sobre a realidade. No segundo caso, temos a língua enquanto objeto de culto, de desejo, dito de outra forma, o dizer da língua sobre si mesma.

⁷⁰ [“L’écriture serait trajet, parcours, cette objectivation qui viendrait à tout instant rappeler qu’il y a de la perte, qu’on n’écrit jamais que dans cette perte, que rien ne viendra combler le manque, mais que l’acte d’écrire, l’impossibilité d’écrire dans l’écriture même est la tentative toujours déçue et toujours recommencée de déjouer la perte, l’apprivoiser, la mettre à distance; la tentative de suturer tout en sachant que l’on ne peut y arriver. [§] Écrire c’est toujours jouer, déjouer la mort, la filiation, le roman familial, l’Histoire.”] ROBIN, 1993: 10

Na escrita em língua estrangeira, podemos perceber um conjunto de forças criadas pelas relações complexas entre língua, escrita e tradução: esta última ora transportaria o sentido, ora recriaria uma forma, de uma língua-cultura para outra, de acordo com as visões acerca da operação traduzinte. Neste contexto, o *corpus* kokisiano apresenta-se como um objeto instigante para o pesquisador brasileiro, na medida em que atualiza questões envolvendo a língua, a escrita, a literatura e a tradução. Ao recriar uma realidade estrangeira num (outro) idioma estrangeiro, idioma esse que deve negociar entre registros e imaginários “traduzidos”, ao pôr em xeque a “transparência” da língua, e da tradução, pelo recurso à opacidade de uma escrita desterritorializada pelos diversos “filtros” da cultura, os textos por nós estudados problematizam, ainda mais, os discursos construídos em torno das relações entre a literatura, a língua e a identidade “nacional” de uma dada comunidade lingüística. Em última análise, nossas reflexões podem dar subsídios para a leitura de outros autores que se encontram nesta espécie de “entre-dois” lingüístico e cultural.

1.2.1 AS INSTÂNCIAS NARRATIVAS: EU E ELES

As perspectivas narrativas utilizadas no conjunto de textos de nosso estudo adotam posições diferentes de acordo com as diferentes focalizações. Em *PM*, temos um narrador homodiegético cujo relato remete, naturalmente, a fatos e experiências da vida do autor, o que acabou gerando diversas discussões e leituras acerca do gênero do texto. Tratar-se-ia de uma autobiografia ou de um romance autobiográfico, levando-se em conta os elementos próprios à afabulação da narrativa em questão? Alguns estudiosos se ocuparam de tais questões genéricas, o que só evidencia a tendência a confundir o escritor e o narrador, bastante compreensível se considerarmos que Kokis parece comprazer-se em misturar ficção e realidade, nutrindo a própria mitologia pessoal e tornando-se, num certo sentido, *personagem de si mesmo*, como veremos mais adiante. Este narrador que diz “eu”, inscrevendo-se no tecido de seu relato com um olhar privilegiado e extremamente treinado — basta dizer que se trata de um pintor — opõe-se a todo o momento a um “eles” representado pelos concidadãos do país que deixará para trás, entre aliviado e culpado.

Em *ND*, encontramos um outro tipo de narrador. Trata-se de um narrador heterodiegético de um tipo particular, já que, em determinados momentos, sua voz se faz presente evidenciando sua participação na diegese como testemunha e personagem ainda que

suas intervenções sejam discretas. No capítulo 18, ele é encarregado por Sirigaito Alfombra, barbeiro e compositor de sambas-enredo, de visitar Doralice recém-saída do hospital e a tia desta, ambas torturadas pela polícia política do comissário Vigário.⁷¹ Graças aos cadernos de Doralice, o narrador, que priva da companhia de alguns personagens desta “tragédia carioca”, recompõe a história da menina ruiva que caiu na prostituição aos quinze anos em Vitória. Adotando um estilo menos digressivo do que os narradores dos outros dois romances, o narrador de *ND*, com frequência irônico, permite-se inclusive interpelar o leitor como no momento em que confessa, malgrado a distância necessária ao trabalho literário, que se casaria na igreja com a bela prostituta, acrescentando “à l’intention du lecteur érudit, que Doralice, tout en étant très tropicale, était aussi du genre qui enroule son châle sans un seul mot pour vous accompagner à pied dans la longue route vers la Sibérie.”⁷² Note-se que somente neste romance o narrador designa especificamente o seu narratário, quando se dirige ao “lecteur de ces latitudes boréales”,⁷³ a quem adverte caso porventura este decida vir ao sul, isto é, ao Brasil, que dificilmente encontrará “le genre de bonnes gens dont il a été question dans ce récit.”⁷⁴ Trata-se de um narrador que, embora faça parte do círculo de relações de Sirigaito, escreve, como nos mostra a citação, para o leitor canadense, o que nos leva a supor que, como o narrador de *PM*, *aquele também seja um emigrante*. Ao relatar a “história de amor e de morte” de Negão e Doralice, da qual foi testemunha, ele não abre mão das prerrogativas do narrador onisciente, posto que tem acesso à consciência de Negão, cujos pensamentos reproduz em itálico ao longo do texto. Há, portanto, um olhar exterior sobre os fatos, uma visão distanciada de uma instância narrativa que se percebe como “estrangeira” e que disso dá notícia de modo discreto.

Em *E*, mais uma vez encontramos o narrador heterodiegético, mas que não intervém na narrativa de forma direta como o de *ND*. Neste romance prolixo de quase quinhentas páginas, os diálogos são frequentes. As falas dos personagens são ora narrativizadas, ora transpostas, o que consegue quebrar, em alguns momentos, a tendência onipresente para tudo descrever em detalhes que já aparecera em *PM*. Contabilizamos onze grandes segmentos de “conversas”, incluindo-se aí encontros casuais ou informais, bate-papos, palestras e interrogatórios, pontuando a narrativa, que dizem respeito aos mais diversos assuntos. O narrador transita por áreas do conhecimento que vão da arte, especialmente a literatura e a pintura, à matemática, passando pela filosofia, pela estética, pela psicanálise, pela teoria da

⁷¹ KOKIS, 1995a: 188/189

⁷² KOKIS, 1995a: 44

⁷³ KOKIS, 1995a: 212

⁷⁴ KOKIS, 1995a: 212

literatura, pela política, pela história, pela tradução, pelas línguas estrangeiras, entre outras. Contrariamente ao narrador de *ND*, que, num dado momento, deixando de lado a ironia, adota uma focalização interna através do olhar de Negão, que embora alfabetizado tem dificuldade em compreender os jornais “pretenciosos”⁷⁵ em oposição a *O Dia* do qual é leitor, em *E* estamos na presença de um narrador que não abre mão em nenhum momento de seu arsenal intelectual. Ele demonstra ter uma erudição que poderíamos qualificar de tagarela e transbordante e uma consciência crítica com frequência tingida de cinismo e ironia, o que lhe dá uma dimensão trágica. Consciente de sua solidão e da fratura de seu ser mais profundo, o narrador de *E*, como o de *PM*, lambe com gosto as próprias feridas enquanto expõe seu desgosto por quase tudo o que vem dos trópicos. Não deixa de ser curioso que ele descreva uma “feijoadada completa” à guisa de despedida do narrador de estômago delicado para os relatos escabrosos de uma cidade salpicada de “presuntos” humanos.⁷⁶

Podemos dizer que, embora as instâncias narrativas dos três textos não remetam a um mesmo sujeito da enunciação, já que o narrador de *PM* não pode ser confundido com o de *ND* e assim por diante, há certos elementos comuns e áreas de intersecção entre os mesmos, a saber: a) a origem estrangeira dos pais do narrador de *PM* e do protagonista de *E*; b) a percepção da própria condição de estrangeiros/exilados em seu país natal; c) o relato da errância e da experiência do exílio; c) as ligações tecidas pela “migração” dos personagens Sirigaito Alfombra e Pindoca de *ND* para *E*, entre outros procedimentos mais ou menos explícitos. Deste modo, torna-se possível traçar um quadro marcado pela estrangeiridade, que é refletida pelo olhar narrativo, traduzindo uma determinada visão de mundo, a qual abordaremos a seguir.

1.2.2 ESTÉTICA DEFORMANTE E PARATOPIA

A questão da escrita em língua estrangeira, que será abordada no quarto capítulo, apresenta-se como um desafio tanto para os autores quanto para os críticos. Percebemos aí diversos aspectos ligados às identificações e aos afetos determinantes quando da passagem de uma língua e de uma cultura para outra, sem falar nas razões políticas e históricas que se

⁷⁵ Cf. KOKIS, 1995a: 83/84. Note-se que o adjetivo que caracteriza os jornais voltados para o público leitor “culto”, leitores de classe média em geral, traduz explicitamente a visão do narrador, que execra a burguesia brasileira e tudo o que diz respeito à mesma.

⁷⁶ Cf. KOKIS, 1996a: 482/485

encontram na raiz da vivência de tantos quantos se viram na condição de expatriados lingüísticos. No caso de Kokis, a travessia lingüística e cultural do português para o francês, que se inscreve num contexto preciso de migração e adoção de uma outra nacionalidade, evolui sobre um pano de fundo marcado pela identificação com outras línguas e culturas. No entanto, podemos perceber a relevância dada aos elementos oriundos da cultura germânica e a publicação do ensaio sobre Kafka no final dos anos sessenta não deixa dúvidas a este respeito. A escolha de um autor tcheco de origem judaica e de expressão alemã nos dá a medida do interesse de Kokis já nesta época pelas múltiplas desterritorializações, que viriam a fecundar sua obra ficcional.

O estilo kokisisano assume, por vezes, acentos expressionistas⁷⁷, que se repetem nos quadros que são reproduzidos em seus livros. Podemos notar uma “afinidade espiritual” com a cultura germânica que repercute em outros textos, especialmente no romance *L’art du maquillage*⁷⁸, cujo protagonista, Maxime Willem, um falsificador de quadros, especializou-se na execução de obras de pintores expressionistas, sobretudo do austríaco Egon Schiele. A escrita kokisiana utiliza com freqüência recursos expressivos visando exagerar e deformar a realidade descrita, além de manifestar um gosto acentuado pela evocação da feiúra e da abjeção, já sublinhada por Eurídice Figueiredo num ensaio.⁷⁹ Tais traços podem ser aproximados da estética expressionista, que se desenvolveu na Alemanha às vésperas da Primeira Guerra Mundial, manifestando-se em diversos ramos da arte como o cinema, a dança, a pintura, a arquitetura, a literatura e o teatro. O interesse por Kafka, que levou Kokis a escrever o ensaio citado acima, mostra a importância desta estética para a sensibilidade intelectual do futuro escritor migrante, já que o autor de *O processo* costuma ser arrolado entre os autores expressionistas de língua alemã.

Em seu livro *História da Arte*, E. H. Gombrich fala da reação que as obras deste movimento despertava no público da época, perturbado menos pela distorção imposta à natureza pelos artistas plásticos do que pelo distanciamento da beleza como opção estética. Para Gombrich

⁷⁷ Sébastien Joachin, a propósito de *PM*, fala de uma “metáfora da realização estética”, que evolui “do realismo expressionista à abstração lírica”. JOACHIN, 2002: 1. Cf. ainda FIGUEIREDO, 2000b: 90, onde lemos: “o expressionismo de Kokis não economiza cores e traços contorcidos para exprimir a crueza e a crueldade dos nossos tristes trópicos.” Ao lado destes acentos expressionistas, freqüentes nos textos estudados, encontramos, em alguns momentos, o uso de um “discurso carnavalesco” (cf. PATERSON, 2004: 146; 152) e caricatural. Em *E*, por exemplo, Boris assimila em sua imaginação o funeral do pintor Gilberto Teles, que se suicidara de desgosto com os rumos da vida artística, intelectual e política do país, a um festim de carnaval. Cf. KOKIS, 1996a: 466-467

⁷⁸ KOKIS, 2002b

⁷⁹ FIGUEIREDO, 2003

Os expressionistas sentiam tão fortemente o respeito do sofrimento humano, pobreza, violência e paixão, que estavam inclinados a pensar que a insistência na harmonia e beleza em arte somente nascera de uma recusa em ser sincero. [...] Eles queriam enfrentar os fatos nus e crus da nossa existência, e expressar sua compaixão pelos deserdados e os feios. Tornou-se quase um ponto de honra dos expressionistas evitar qualquer coisa que cheirasse a “boniteza” e “polimento”, e chocar o “burguês” em sua complacência real ou imaginada.⁸⁰

Esta nova forma de arte, surgida no momento em que o império alemão “caminhava cada vez mais claramente para aquele estágio avançado da sociedade imperialista”,⁸¹ e combatida violentamente com a ascensão de Hitler ao poder, em 1933, “representou, entre outras coisas, a decadência do velho mundo” pela “desintegração de antigas convenções e realidades” e pela criação de “uma nova liberdade”.⁸² A geração de artistas expressionistas é marcada por uma atitude antiburguesa comum a outros movimentos de vanguarda como o surrealismo, o futurismo e o dadaísmo, que nasceu em Zurique, na Suíça, destino de boa parte dos expressionistas exilados que fugiram do nazismo. Rebelando-se contra os valores herdados do século dezenove, estes artistas dirigem sua atenção “mais aos marginais da sociedade burguesa (prostitutas, ladrões, mendigos) do que propriamente à classe trabalhadora [...]. Na literatura expressionista, são heróis aqueles que rompem com o mundo burguês para habitar, se preciso for, o submundo.”⁸³

Parece-nos que a estética marcada pela “deformação” da realidade liga-se, nos textos que ora analisamos, a uma visão de mundo caracterizada pela negatividade e pelo desespero. A escrita melancólica de Kokis encena o desastre da perda da origem que se transfigura em criação artística. As dores do luto são postas a serviço das dores de parto do artista, pintor em *PM*, poeta em *E*, entre duas ou mais línguas, culturas e linguagens artísticas. O impasse criado pela ambigüidade da condição do “entre-dois”, representada pela figura do artista, diz respeito à articulação ao “outro” através da qual uma identidade tenta colar seus pedaços.⁸⁴ A vivência do “entre-dois”, que não é apanágio apenas dos exilados, aparece para Daniel Sibony como uma figura da origem. Segundo ele, necessitamos de uma origem a ser perdida para que seus

⁸⁰ GOMBRICH, [s.d.]: 448/449

⁸¹ CAVALCANTI, 1995: 14

⁸² CAVALCANTI, 1995: 74

⁸³ CAVALCANTI, 1995: 15

⁸⁴ Cf. SIBONY, 1998: 15/16

traços possam traduzir-se em outra coisa, para ousarmos, para além das línguas que nos habitam, “sermos tradutor, criador, e não simples emissor, laborioso, da língua familiar.”⁸⁵

Nos textos de Kokis, a fenda [*faille*] no interior do ser fragmentado dos personagens marcados pelo exílio interior só pode ser cicatrizada (sublimada) através da arte, da partida ou da morte. O deslocamento proporcionado pelo exílio real ou imaginário já é uma espécie de morte: enterrados em seus próprios sonhos, eles vagam como zumbis em meio a paisagens devastadas: ruínas do passado ou cidades-mangues povoadas por cadáveres ambulantes. As reflexões sobre a arte, abundantes em *PM* e *E*, remetem as mais das vezes à idéia de jogo, de mentira, de afabulação, e a recorrência de vocábulos como “máscara”, “disfarce”, “fantasia”, “maquiagem” dá uma dimensão metalingüística ao texto com frequência excessivo e por que não “barroco” do autor de *Un sourire blindé*. Ao desencanto com o mundo “real”, aquele da infância abandonada ou prostituída, das utopias políticas abortadas, da tagarelice intelectual vazia ou do conformismo pequeno burguês, a escrita kokisiana responde com o apelo da arte e da cultura, que estão sempre além das fronteiras onde evoluem seus personagens. Cabe a eles encetar o caminho em direção a sua libertação, caminho solitário, submetido às exigências de um individualismo estrito. *Negão e Doralice* aparece, portanto, como um interregno entre dois romances do exílio *stricto sensu* nos quais os amores se alternam como as paisagens. De todo jeito, o idílio do vagabundo e da prostituta estava destinado ao fracasso.

A literatura surge no metadiscurso kokisiano como o jogo por excelência. Jogo de palavras e de espelhos, encenação propícia ao uso de máscaras e disfarces que tanto escondem quanto revelam. Jogo inocente? Arte inocente? A escrita kokisiana privilegia a imaginação, representada pela viagem, viagem real para os seres da errância ou viagem imaginária para os “exilados do interior”. Escrita do devaneio, do sonho acordado, empenhada na fabricação de imagens poderosas que nutrem o sonhador: pausa regeneradora durante a qual a materialidade do mundo, visto em sua negatividade, é suspensa. Mas não se trata de uma escrita alucinatória, da abolição das leis que regem o mundo “aqui embaixo”. A narrativa kokisiana está firmemente ancorada em balizas espaciais e temporais. As descrições detalhadas, os numerosos diálogos, as longas digressões, tudo fala de um mundo historicizado, a despeito de um distanciamento mal disfarçado. Apesar da insistência em denunciar a “mentira” própria a toda ficção, há um discurso “moralizante” que parece dizer o contrário da visão de mundo veiculada pelos romances em tela. Ao lado do elogio da vida errante, da liberdade do artista, do estrangeiro, do vagabundo, enfim, dos seres da “margem”, estejam eles integrados ou não

⁸⁵ [“être traducteur, créateur, et non simple émetteur, laborieux, de la langue familiale”.] Cf. SIBONY, 1998: 31; 41 (para a citação).

ao “sistema”, a par da impossibilidade de pertencer a qualquer categoria, a qualquer “lugar” e da sensação de derrelição mais completa, encontramos uma exaltação de valores não corrompidos que somente a arte e a cultura dos países “civilizados” podem oferecer. Este discurso igualmente “estetizante” está a serviço mais do que da superação das origens, da rejeição da *própria* origem, em todo caso, daquela parte apodrecida que é preciso extirpar sob pena de contaminar todo o resto. Note-se que mesmo os personagens tipicamente “brasileiros” como Sirigaito Alfombra e Negão acusam um alto teor de “estrangeiridade”: enquanto o primeiro toma seu *scotch* pensando na rainha da Inglaterra, o segundo, típico malandro carioca, é um estrangeiro sem o saber!

A condição paradoxal da escrita migrante, marcada por um impossível pertencimento e por uma espécie de inadequação discursiva, pode ser aproximada do conceito de *paratopia* criado por Dominique Maingueneau. Trata-se de uma “localidade paradoxal [...] que não é ausência de lugar, mas uma difícil negociação entre o lugar e o não-lugar, uma localização parasitária, que retira vida da própria impossibilidade de estabilizar-se”.⁸⁶ O autor trabalha com a noção de paratopia em dois planos, a saber: o plano da literatura como *discurso constituinte* e o da criação de obras singulares. Neste sentido, “a paratopia caracteriza assim, ao mesmo tempo, a ‘condição’ da literatura e a condição de todo criador, que só vem a sê-lo ao assumir de maneira singular a paratopia do discurso literário.”⁸⁷ Em *Le discours littéraire: Paratopie et scène d’énonciation*, lemos que “a paratopia só existe se integrada a um processo criador. O escritor é alguém que *não tem um lugar/uma razão de ser* (nos dois sentidos da locução) e que deve construir o território [de sua obra] por meio dessa mesma falha.”⁸⁸ Neste contexto, o escritor é

⁸⁶ MAINGUENEAU, 2006: 68

⁸⁷ MAINGUENEAU, 2006: 108. Para Maingueneau a literatura faz parte de um campo específico da produção verbal, o dos *discursos constituintes*. Trata-se de uma “categoria que permite melhor apreender as relações entre literatura e filosofia, literatura e religião, literatura e mito, literatura e ciência. A expressão “discurso constituinte” designa fundamentalmente os discursos que se propõem como discursos de Origem, validados por uma cena de enunciação que autoriza a si mesma. [...] Os discursos contituientes têm a seu cargo o que se poderia denominar o *archeion* de uma coletividade. Esse termo grego, étimo do termo latino *archivum*, apresenta uma interessante polissemia para a nossa perspectiva: ligado a *arché*, “fonte”, “princípio”, e, a partir disso, “mandamento”, “poder”, o *archeion* é a sede da autoridade, um palácio, por exemplo, um corpo de magistrados, mas igualmente os arquivos públicos. Ele associa, dessa maneira, intimamente, o trabalho de *fundação* no e pelo discurso, a determinação de um lugar vinculado com um *corpo de locutores consagrados* e uma elaboração da *memória*. [...] Os discursos constituintes são discursos que conferem sentido aos atos da coletividade, sendo em verdade os garantes de múltiplos gêneros do discurso. [...]”. MAINGUENEAU, 2006: 60/61 (grifo do autor).

⁸⁸ MAINGUENEAU, 2006: 108 (grifo do autor). Cf. o texto original, onde lemos: “la paratopie n’est telle qu’intégrée à un processus créateur. L’écrivain est quelqu’un qui *n’a pas lieu d’être* (aux deux sens de la locution) et qui doit construire le territoire de son oeuvre à travers cette faille même.” MAINGUENEAU, 2004: 85.

alguém cuja enunciação se constitui através da própria impossibilidade de atribuir a si um verdadeiro lugar, que alimenta sua criação do caráter radicalmente problemático de seu próprio pertencimento ao campo literário e à sociedade. Sua paratopia trabalha na verdade com dois termos – o espaço literário e a sociedade – e não na relação exclusiva entre criador e sociedade.⁸⁹

No caso do percurso extremamente original de Kokis, a paratopia “elabora-se na singularidade de um afastamento biográfico”⁹⁰ e “mediante uma atividade de criação e de enunciação”.⁹¹ Ela “é simultaneamente aquilo de que se precisa ficar livre por meio da criação e aquilo que a criação aprofunda; é a um só tempo aquilo que cria a possibilidade de acesso a um lugar e aquilo que proíbe todo pertencimento.”⁹² As referências constantes à falha no texto kokisiano remetem à ausência de um lugar próprio, à urgência de uma negociação que põe em risco qualquer possibilidade de identificação total com as sociedades que o autor atravessou ao longo de suas viagens. Ao apontar as falhas de todas elas com seu sarcasmo habitual, é a própria impossibilidade de pertencer à comunidade dos humanos que ele erige em “programa” com todos os riscos que uma tal atitude comporta. Depois de se exilar do inferno tropical, sua paratopia o expõe ao ostracismo no país de acolha. Mas como o êxito de sua obra o atesta, a acolhida favorável do público e da crítica o livrou do silêncio gélido de seus compatriotas e o colocou sob os holofotes da exposição midiática.

No Brasil, no entanto, seu primeiro romance foi acolhido com indiferença. “Não se pode agradar a todos”, dirão alguns. “Pintar o país onde teve a infelicidade de nascer com cores tão negativas tem o seu preço”, dirão outros. Todavia, como deixar de admirar a aventura deste autor que parece se divertir enquanto brinca com o fogo de sua arte, expondo-se ao perigo de queimar as mãos e as asas? Situação paradoxal, como escreve Maingueneau, pois

se a obra só surge mediante uma paratopia, é o criador quem organizou uma existência de modo a tornar possível o surgimento de uma obra, a sua. Trata-se de um processo de “organização” paradoxal, pois ele deve a um só tempo contestar e preservar *a falha* que o torna possível e que assume com frequência o ar de um caos aparente, de um obscuro pacto com a morte e o sofrimento.⁹³

⁸⁹ MAINGUENEAU, 2006: 108

⁹⁰ MAINGUENEAU, 2006: 92

⁹¹ MAINGUENEAU, 2006: 109

⁹² MAINGUENEAU, 2006: 109 (grifo do autor).

⁹³ MAINGUENEAU, 2006: 117 (grifo nosso).

Maingueneau concebe vários tipos de paratopia, que podem, em diversos casos, combinar-se entre si:

Toda paratopia envolve no mínimo o pertencimento *e* o não-pertencimento, a inclusão impossível numa “topia”. Assumindo quer a aparência daquele que *onde está não está em [seu] lugar [qui n’est pas à sa place là où il est]*, daquele que *vai de lugar a lugar sem desejar fixar-se* ou daquele que *não encontra lugar*, a paratopia afasta de um grupo (paratopia [*de identidade*]), de um lugar (paratopia [*espacial*]) ou de um momento (paratopia [*temporal*]). Distinções que são de resto superficiais: como a própria palavra o indica, toda paratopia pode ser reduzida a um paradoxo de ordem espacial. Adicionaremos a essas as paratopias *lingüísticas*, que são cruciais em matéria de criação literária.⁹⁴

Podemos perceber nos textos de Kokis a presença de três tipos de paratopia: de identidade, espacial e lingüística.⁹⁵ A paratopia de identidade constrói-se na relação problemática com a família, com o sexo ou com a sociedade, através de figuras da dissidência e da marginalidade, literal ou metafórica, que indicam a rejeição ao grupo de origem: “meu grupo não é meu grupo”.⁹⁶ Poderíamos aproximar tanto o narrador de *PM* quanto Negão e Boris Nikto da paratopia familiar, um vez que se apresentam como seres “desviantes da árvore genealógica” como o são as “crianças abandonadas, encontradas ao acaso, escondidas, bastardos, órfãos...”⁹⁷ O primeiro afirma sua condição de eterno “vagabond et bâtard”⁹⁸: liberado do peso da herança sangüínea, restam-lhe as imagens que se amontoam na memória e no ateliê canadense. Boris refunda a linhagem patrilinear ao tornar-se um poeta de língua alemã. O personagem de Negão, por sua vez, encarna a figura da criança abandonada, do órfão cuja paternidade é oficialmente desconhecida. Já a paratopia de identidade social

⁹⁴ MAINGUENEAU, 2006: 109/110 (grifo do autor). Diante das lacunas e incoerências da tradução brasileira, achamos adequado transcrever o texto original (Utilizamos colchetes na citação acima para restabelecer partes omitidas e corrigir a pontuação.) [Toute paratopie, minimalement, dit l’appartenance *et* la non-appartenance, l’impossible inclusion dans une “topie”. Qu’elle prenne le visage de celui qui *n’est pas à sa place là où il est*, de celui qui *va de place en place sans vouloir se fixer*, de celui qui *ne trouve pas de place*, la paratopie écarte d’un groupe (paratopie d’identité), d’un lieu (paratopie spatiale) ou d’un moment (paratopie temporelle). Distinctions au demeurant superficielles : comme l’indique le mot même, toute paratopie peut se ramener à un paradoxe d’ordre spatial. On y ajoutera les paratopies linguistiques, cruciales en matière de création littéraire. (MAINGUENEAU, 2004: 86)]

⁹⁵ A paratopia temporal “funda-se no anacronismo: meu tempo não é meu tempo. Vive-se aí na modalidade do arcaísmo ou da antecipação: sobrevivente de uma época passada ou cidadão prematuro de um mundo por vir”. (MAINGUENEAU, 2006: 110) Embora a paratopia espacial apareça em Kokis intimamente ligada a uma temporalidade deslocada, consideramos que Maingueneau privilegia em sua definição outros aspectos que não os observados nos textos kokisianos.

⁹⁶ MAINGUENEAU, 2006: 110

⁹⁷ MAINGUENEAU, 2006: 110

⁹⁸ KOKIS, 1994: 365

evidencia-se através da valorização das figuras de boêmios e excluídos, representados por diversos personagens kokisianos, especialmente os protagonistas dos romances analisados. A paratopia espacial é característica de todos os exílios: “meu lugar não é meu lugar ou onde estou nunca é meu lugar.”⁹⁹ Segundo Maingueneau, as figuras maiores da paratopia espacial são o nômade e o parasita. A paratopia lingüística – “a língua que falo não é minha língua”¹⁰⁰ – remete à condição de todo aquele que se expressa numa língua estrangeira, quer seja escritor, quer seja personagem. (Vamos analisá-la em profundidade na última parte de nosso trabalho.)

Para ser o motor de uma criação a paratopia deverá implicar

a figura singular do *insustentável* que torna essa criação necessária. A enunciação literária é menos a manifestação triunfante de um “eu” soberano do que a negociação desse insustentável. Presente nesse mundo e dele ausente, condenado a perder para ganhar, vítima e carrasco, o escritor não tem outra saída senão seguir em frente. É para escrever que preserva sua paratopia, e é escrevendo que pode se redimir desse erro.¹⁰¹

A paratopia kokisiana manifesta-se das mais diversas maneiras. Em primeiro lugar, poderíamos pensar sua inclusão problemática no sistema literário quebequense e brasileiro. Em segundo lugar, a questão da origem, *origem partilhada* como diz Daniel Sibony, que está na base de uma estética que expressa a vivência da margem encarnada, em muitos casos, em personagens marginais como o vagabundo e o malandro. Finalmente, sua identificação com a figura do nômade “para quem a única origem possível é mítica”,¹⁰² sua simpatia pelos excluídos e desvalidos, que ele opõe ao universo burguês, falam de um conjunto de valores anti-conformistas e de uma sensibilidade “expressionista” graças ao uso de imagens distorcidas e à tendência geral para valorizar os aspectos mais negativos da realidade.

Há, ao lado disto, um anseio pela *redenção* e *sublimação* da fratura identitária, da fragmentação e do aviltamento dos seres da margem, através do poder transformador da arte, seja pela fruição das produções do espírito, seja pela experiência fundamental da criação artística, que está no centro da obra de Kokis. As referências à alta cultura e à civilização dos países desenvolvidos do hemisfério norte servem de contraponto às *ruínas* das nações subdesenvolvidas da América Latina, marcadas pelo atraso econômico e social, pela violência

⁹⁹ MAINGUENEAU, 2006: 110 (Cf. “mon lieu n’est pas mon lieu, où que je sois je ne suis jamais à ma place”. 2004: 87)

¹⁰⁰ MAINGUENEAU, 2006: 111

¹⁰¹ MAINGUENEAU, 2006: 115 (grifo do autor)

¹⁰² MAINGUENEAU, 2006: 110

e pela repressão política. Podemos dizer que a paratopia kokisiana aparece justamente na ambigüidade da posição do escritor, que parasita os imaginários de que lança mão para construir sua ficção numa língua estrangeira. Ao inscrever a experiência do exílio na enunciação literária, forma possível de se falar do “insustentável”, ele revela sua condição paradoxal, como recusa de toda “topia”: entre a pintura e a literatura, entre o país de origem e o país de adoção, entre a língua materna e as línguas estrangeiras.

Depois dos excessos decorrentes das teorias criadas pela nova crítica e pela crítica estruturalista com a preeminência das análises imanentes do texto literário, excessos bastante compreensíveis se pensarmos na importância da explicação das obras pelo estudo da vida dos escritores que fez escola na França, Maingueneau busca romper com as oposições redutoras entre sujeito do texto e sujeito biográfico através do conceito de paratopia, que traduz a condição instável do escritor:

*A paratopia do escritor, na qualidade de condição da enunciação, também é seu produto; é por meio da paratopia que a obra pode vir à existência, mas é também essa paratopia que a obra deve construir em seu próprio desenvolvimento. Na qualidade de enunciação profundamente ameaçada, a literatura não pode dissociar seus conteúdos da legitimação do gesto que os propõe; a obra só pode configurar um mundo se este for dilacerado pela remissão ao espaço que torna possível sua própria enunciação.*¹⁰³

¹⁰³ MAINGUENEAU, 2006: 119 (grifo nosso).

2. ESPÉCIES DE ESPAÇOS: O ELOGIO DA DEAMBULAÇÃO

Às vezes, a vista precisa descansar dos livros para olhar a paisagem.¹⁰⁴ Porém, quando os livros convidam-nos à viagem, as palavras tornam-se paisagens. Poderia haver imagem mais totalizante do que a viagem através das palavras? Eis uma imagem da própria literatura, de seus destinos, de suas promessas. Em *Espèces d'espaces: journal d'un usager de l'espace*, Georges Perec faz o inventário dos espaços que nos cercam, desde os mais familiares, concretos e próximos até os mais distantes e abstratos. Procedendo como a objetiva de uma câmera, ele realiza um *zoom* que parte da página, e amplia-se englobando a cama, o quarto, o apartamento, o prédio, a rua, o bairro, a cidade, o campo, o país, a Europa, o mundo, e, finalmente, o Espaço. Se, como ele diz, “viver é passar de um lugar para o outro, evitando ao máximo dar encontros”¹⁰⁵, escrever equivale a “tentar, meticulosamente, reter alguma coisa,

¹⁰⁴ Cf. estas palavras do filósofo e crítico francês Alain, em *Propos sur le bonheur*: “Só posso dizer uma coisa ao melancólico: ‘Olhe para longe.’ Quase sempre o melancólico é um homem que lê excessivamente. O olho humano não foi feito para esta distância, é nos grandes espaços que encontra repouso. [...] O Estado deveria fazer escola de sabedoria como de medicina. Como assim? Pela verdadeira ciência, que é contemplação das coisas e poesia grande como o mundo. [...] É preciso que o pensamento viaje e contemple, se quisermos um corpo são. [...] Ao que a ciência nos conduzirá, desde que não seja ambiciosa, nem tagarela, nem impaciente, desde que nos desvie dos livros e direcione nosso olhar para a linha do horizonte. É preciso, pois, que seja percepção e viagem.” ALAIN, 1966: 131/133 [“Au mélancolique je n’ai qu’une chose à dire: ‘Regarde au loin.’ Presque toujours le mélancolique est un homme qui lit trop. L’œil humain n’est point fait pour cette distance; c’est aux grands espaces qu’il se repose. [...] L’État devrait tenir école de sagesse comme de médecine. Et comment? Par vraie science, qui est contemplation des choses, et poésie grande comme le monde. [...] Il faut que la pensée voyage et contemple, si l’on veut que le corps soit bien. [...] À quoi la science nous conduira, pourvu qu’elle ne soit ni ambitieuse, ni bavarde, ni impatiente; pourvu qu’elle nous détourne des livres et emporte notre regard à distance d’horizon. Il faut donc que ce soit perception et voyage.”]

¹⁰⁵ [“vivre, c’est passer d’un espace à un autre, en essayant le plus possible de ne pas se cogner”] PEREC, 1976:

conservar alguma coisa: arrancar alguns fragmentos precisos ao vazio que se aprofunda, deixar, em algum lugar, um rasto, um vestígio, uma marca ou alguns sinais.”¹⁰⁶ Neste sentido, a escrita apareceria como o registro palpável de nossa passagem pelo mundo, conservando os vestígios de nossas vidas sob a forma de traços sobre o papel.

Na trilogia que nos ocupa, observa-se com frequência a evocação de lugares abertos, de exteriores, ou de espaços ligados ao deslocamento como a rua, a estrada. Ao trânsito no espaço, referido pela viagem, presente sobretudo no primeiro e no segundo romances, acrescenta-se a permanência provisória: estadas rápidas em “aparelhos”, em casas emprestadas, em hotéis, ou hospedagem em troca de trabalho. Há ainda a rotatividade nas relações representada pelos bordéis, palco para encontros furtivos. De todo modo, não se privilegia os espaços onde se habita, a casa é provisória, precária em tais textos nos quais o sedentarismo é percebido como negativo.

Em *A arte de viajar*, Alain de Botton alude à mudança na percepção da viagem ocorrida a partir de fins do século XVIII que resultou na valorização da figura do viajante, objeto de crescente simpatia, vindo a parecer superior ao sedentário.¹⁰⁷ “As viagens são parteiras do pensamento”, escreve de Botton na página 66. Em Kokis, elas dão asas à imaginação, de modo que um simples deslocamento já constitui um primeiro passo para um relato acerca da viagem em geral, real ou imaginária. *Littérature du dehors* como se diz em francês, mas na qual se encontra, para além da perambulação, o desejo de aprender, a fome de conhecer o mundo e o Outro, correlatos à viagem interior, à busca pelo conhecimento de si mesmo.

A rejeição ao país de origem que aparece tanto no narrador de PM quanto no personagem principal de E remete-nos às considerações de Botton a respeito da problemática identificação de Flaubert com a França e de sua visão da nacionalidade. No capítulo 3, intitulado “Do exótico”, de Botton relata a viagem do autor de *Madame Bovary* ao Egito, em 1849, na companhia de Maxime du Camp. Depois de falar do interesse do escritor pela cultura, pela história e pela língua do país, chegando a adotar os costumes e até um nome local, Botton diz que

o relacionamento perpétuo de Flaubert com o Egito parece um convite a que aprofundemos e respeitemos nossa atração por certos países. A

¹⁰⁶ [“essayer méticuleusement de retenir quelque chose, de faire survivre quelque chose: arracher quelques bribes précises au vide qui se creuse, laisser, quelque part, un sillon, une trace, une marque ou quelques signes.”] PEREC, 1976: 141

¹⁰⁷ DE BOTTON, 2003: 69.

partir da adolescência, Flaubert insistia em que não era francês. Seu ódio pelo país e por seu povo era tão profundo que praticamente invalidava sua verdadeira nacionalidade. Por este motivo, propôs um novo modo de atribuir a nacionalidade, não de acordo com o país em que a pessoa tivesse nascido, nem ao qual a família dessa pessoa pertencesse, mas de acordo com os lugares pelos quais a pessoa sentisse atração.¹⁰⁸

A questão da identificação com outras línguas e culturas, presente nos *corpus* analisado, inscreve-se na própria vivência do autor de *Les langages de la création*. Segundo Eurídice de Figueiredo,

Kokis, que viveu todos os seus anos de formação no Rio de Janeiro, reivindica, de maneira bastante veemente, sua ascendência européia por parte de seu pai (letão), tanto em sua ficção quanto em declarações públicas sobre sua vida. É este pai imigrante que lhe deixa uma carta, em *Errances*, afirmando que ‘é bom saber que você está longe daqui’ [...]. Kokis deixa o Brasil em 1967 para estudar na França, após uma certa militância no movimento estudantil e não volta como os exilados políticos voltaram após a anistia, porque ele já se sentia um estrangeiro, o que Kristeva chama de ‘étranger de l’intérieur’.¹⁰⁹

Na introdução de *A poética do espaço*, Bachelard expõe o campo de análise de seu ensaio, a saber, o exame das imagens do *espaço feliz*. Trata-se “dos espaços de posse, dos espaços defendidos contra forças adversas, dos espaços amados”¹¹⁰ e louvados, portanto para onde se quer voltar. À *topofilia* de Bachelard pode-se contrapor os espaços kokisianos, particularmente os que dizem respeito ao país natal de seus personagens principais no primeiro e no segundo romance do ciclo brasileiro. Para ambos, que se exilaram, a rejeição ao país de origem traduz-se com frequência numa descrição dos lugares que exagera e amplifica os aspectos negativos da realidade brasileira, vista como um espaço caótico, como um corpo doente e deformado, à imagem do povo que nele habita.

Escrevendo sobre o exílio e a errância, Édouard Glissant refere-se à noção de raiz, que seria a medida comum a ambos: “a raiz é única, é uma cepa [*souche*] que absorve tudo, matando o que está em redor.”¹¹¹ A esta, Glissant, inspirando-se em Gilles Deleuze e Félix Guattari, opõe o rizoma

¹⁰⁸ DE BOTTON, 2003: 107

¹⁰⁹ FIGUEIREDO, 2000b: 98

¹¹⁰ BACHELARD, 1989: 19

¹¹¹ GLISSANT, 1990: 23 [“la racine est unique, c’est une souche qui prend tout sur elle et tue alentour.”]

que é uma raiz multiplicada [*démultipliée*], estendida em redes na terra ou no ar, sem que nenhuma cepa aí intervenha como predador irremediável. A noção de rizoma manteria, pois, a característica do enraizamento, mas recusando a idéia de uma raiz totalitária. O pensamento do rizoma estaria no princípio do que denomino uma poética da Relação, segundo a qual toda identidade estende-se numa relação ao Outro.¹¹²

A identidade rizomática, habitada pelo “pensamento da errância”, aparece como a antítese do desejo de *com-preensão* do Outro, tributário da tradição filosófica ocidental que se quer “universal.” Glissant, consciente dos riscos da tentação do totalitarismo cultural, monolíngüe, por trás dos discursos que pretendem à transparência e à totalidade, reivindica o “pensamento do relativo” e o “direito à opacidade” dos seres da Relação, plurilíngüe.

Éric Landowski, em *Presenças do Outro: ensaios de Sociossemiótica*, alude à noção de “espacialização”, que seria uma operação semiótica *in vivo* envolvendo

o próprio regime de identidade dos sujeitos que, através dela, se se pode assim dizer, vêm ao mundo. Pequenos Robinsons em terra firme, somos todos, desse ponto de vista, heróis de romances que vagamos por mundos em construção, obrigados que estamos, para advir à existência *no interior de nosso próprio texto*, a fazer de nós também construtores de cenários, planejadores urbanos, geômetras, agrimensores, sinalizadores do espaço – e do tempo.¹¹³

Nos textos de Kokis, percebe-se como a alternância de espaços é correlata à oscilação da narrativa no tempo, evidente em *PM* e *E*. Graças à evocação de espaços e de fatos que se superpõem a partir de uma ordenação ditada pelo fluxo da memória, o texto kokisiano elabora uma escrita marcada ora pela preocupação em se descrever acontecimentos e lugares com riqueza de detalhes, num forte apelo ao elemento visual, ora por longos diálogos e digressões de todo tipo. Escrita do exagero, verborrágica e dramática onde se representa um universo em decomposição, no *inferno austral* do Brasil e da América Latina, em contraste com a assepsia da sociedade canadense, imagem congelada da riqueza do Primeiro-Mundo.

Os deslocamentos dos personagens kokisianos inscrevem-se num movimento de busca de auto-conhecimento: a sucessão de espaços e de experiências são fundamentais na formação de suas identidades de bicho-carpinteiro. Para Landowski,

¹¹² GLISSANT, 1990: 23 [“qui est une racine démultipliée, étendue en réseaux dans la terre ou dans l’air, sans qu’aucune souche y intervienne en prédateur irrémédiable. La notion de rhizome maintiendrait donc le fait de l’enracinement, mais récuse l’idée d’une racine totalitaire. La pensée du rhizome serait au principe de ce que j’appelle une poétique de la Relation, selon laquelle toute identité s’étend dans un rapport à l’Autre.”]

¹¹³ LANDOWSKI, 2002: 70 (grifo do autor).

semioticamente falando [...], não há espaço-tempo como referente puro ou como objeto de estudo dado *a priori*. Só há objetos que através das modalidades variáveis da apreensão de seu “aqui-agora”, constroem as condições de sua relação consigo mesmos, como “eu”. Desse ponto de vista, toda construção identitária, toda “procura de si” passa por um processo de *localização do mundo* – do mundo como alteridade e como presença (mais ou menos “presente”) em relação a si.

E inversamente, toda exploração do mundo, toda “viagem”, enquanto experiência da relação com um aqui-agora sem cessar redefinível, equivale a um processo de *construção do eu*.¹¹⁴

Ao propor uma visão de mundo consciente dos poderes regeneradores da mobilidade, Kokis inscreve-se numa vertente da tradição do pensamento ocidental que faz o elogio do nomadismo sob todas as suas formas: geográfico, intelectual, artístico, filosófico, espiritual, entre outros. Michel Maffesoli, em *Du nomadisme: voyages initiatiques*, considera a errância como uma constante antropológica que sempre trabalhou o imaginário de indivíduos e de comunidades, sendo, paradoxalmente, um elemento fundador de todo conjunto social, a começar pela própria idéia de territorialidade, além de traduzir a pluralidade da pessoa e a duplicidade da existência.¹¹⁵ A partir da percepção da “sede de infinito” que, segundo Durkheim, estaria presente em todas as estruturas sociais, Maffesoli vê no desejo de errância do homem uma verdadeira “terapia do espaço” ou ainda uma “terapia da distância”, nas quais a partida aparece como um remédio para os males do corpo e da alma.¹¹⁶

2.1 O *TOPOS* DOS ESPAÇOS PROIBIDOS

As palavras – imagino isso freqüentemente – são casinhas com porão e sótão. O sentido comum reside no rés-do-chão, sempre pronto para o “comércio exterior”, no mesmo nível de outrem, desse transeunte que nunca é um sonhador. Subir a escada na casa da palavra é, de degrau em degrau, abstrair. Descer ao porão, é perder-se nos distantes corredores de uma etimologia incerta, é procurar nas palavras tesouros inencontráveis. Subir e descer nas próprias palavras é a vida do poeta. Subir muito alto, descer muito baixo é permitido ao poeta que une o

¹¹⁴ LANDOWSKI, 2002: 71 (grifo do autor).

¹¹⁵ Cf. MAFFESOLI, 1997: 13/174.

¹¹⁶ Cf. MAFFESOLI, 1997: 20/148.

terrestre e o aéreo. Só o filósofo é condenado por seus pares a viver sempre no rés-do-chão?¹¹⁷

O antropólogo Roberto da Matta, fala de três códigos relativamente aos espaços em torno dos quais se organiza a sociedade brasileira: o código da casa e da família, o da rua e o do outro mundo. Cada espaço vai mobilizar diferentes atitudes, assuntos, uma linguagem corporal e um traje próprios que marcam papéis sociais e expressam visões de mundo de todos os membros da sociedade, visões que se constituem como codificações complementares de uma realidade que aparece sempre de modo parcial e incompleto.¹¹⁸ O espaço da casa seria o espaço

onde não existem indivíduos e todos são pessoas, isto é, todos que habitam uma casa brasileira se relacionam entre si por meio de laços de sangue, idade, sexo e vínculos de hospitalidade e simpatia que permitem fazer da casa brasileira uma metáfora da própria sociedade brasileira.¹¹⁹

Enquanto a gramática social da casa brasileira conota imagens de hospitalidade e acolhimento, definindo-se como um espaço propício para o “amor”, o “carinho” e o “calor humano”, o espaço da rua define-se justamente por valores opostos. “A rua é um lugar perigoso”,¹²⁰ escreve da Matta, onde emergem individualidades isoladas seguindo os caminhos da luta diária pela vida. O pacato e afável pai de família em casa é uma raposa nos negócios na praça comercial onde atua. Representada pela imagem-clichê de pessoas apressadas e anônimas andando pelo centro das grandes metrópoles, a rua institui seus códigos próprios, baseados na *lei da selva*, no caso, *selva de pedra*. Ela também “pode ter locais ocupados permanentemente por categorias sociais que ali ‘vivem’ como ‘se estivessem em casa’... [...] é na rua que devem viver os malandros, os meliantes, os pilantras e os marginais em geral... [...] a rua é local de individualização, de luta e de malandragem.”¹²¹ Daí, conforme da Matta, existem em português expressões como “ir para o olho da rua” ou “ficar (estar) na rua da amargura”, nas quais tal espaço é percebido como inóspito e violento, de maneira que, para muitos brasileiros, pior do que ser o protagonista de um “ataque” no qual se perde os sentidos em plena rua e fica-se exposto ao olhar e à curiosidade de estranhos é

¹¹⁷ BACHELARD, 1989: 155

¹¹⁸ Cf. DA MATTA, 1985: 41

¹¹⁹ DA MATTA, 1985: 45

¹²⁰ DA MATTA, 1985: 48

¹²¹ DA MATTA, 1985: 47

“morrer fora e longe de casa, como um mero indigente, com um jornal na cara e aquele cerco de quatro velas amarelecidas e baratas.”¹²²

O narrador-personagem de *PM* sente-se um estrangeiro em seu próprio meio, o que o leva a fechar-se num mundo silencioso feito de objetos que ele coleciona zelosamente. Desde cedo iniciado na arte da observação pelo pai, erigido em modelo, o narrador levará este aprendizado para a pintura. Percebe-se que o futuro exilado forjou-se nos embates com a família e o meio social. A relação de familiaridade com o lar foi sempre problemática para ele. O acesso à própria casa, transformada em “casa de banhos”, era-lhe constantemente dificultado pela mãe. Restava-lhe a cozinha, onde até a empregada tratava-o mal ou com descaso. Tanto o narrador quanto seu irmão menor eram empurrados para a rua, depois de fazer as refeições, já que os quartos da casa deveriam estar liberados para os programas das prostitutas.

No capítulo 15, logo depois da mudança da família do narrador para as imediações da Academia Brasileira de Letras, lemos o seguinte:

Au début, j'étais trop attiré par la rue pour m'apercevoir que, malgré la grandeur de notre nouvelle maison, l'espace vital s'était rétréci de façon radicale. Chez nous, la porte restait fermée, et ma mère nous avait bien avertis de ne pas sonner, car elle ne serait pas là. Mais mon frère savait qu'elle était là, et il s'amusait à sonner à la porte. Il se sentait exclu, révolté contre tous. Il montait et remontait à tout propos; je le perdais de vue en poursuivant mes promenades. Le petit et moi, on fouillait dans les caisses vides de la cour, puis on allait ver la mer regarder les pêcheurs, et le temps passait. C'est vrai que parfois l'ennui nous gagnait, comme lorsqu'il pleuvait et qu'il fallait rester sous les auvents.¹²³

Tal imagem de uma infância abandonada, banida da própria casa, condenada a vagar pelas ruas e a proteger-se sob as marquises durante a chuva, afigura-se tão mais chocante quanto o motivo não revelado da proibição materna é torpe: a utilização dos quartos pelas “banhistas-prostitutas.” À interdição de apropriar-se do espaço doméstico, o narrador vai responder pela conquista de outros espaços, exteriores, como a rua e mais tarde a cidade serrana onde situa-se o internato, além dos bordéis que começa a frequentar, e interiores, a partir de sua aptidão para viver num mundo feito de imaginação e sonho. O jovem interno leva uma vida à parte, imerso em leituras desde que descobriu a biblioteca do internato. O leitor voraz é também um caminhante observador e reflexivo:

¹²² DA MATTA, 1985: 50; cf. p. 45

¹²³ KOKIS, 1994: 182

Mes promenades sont plus solitaires encore; je prends plus de soin à regarder les choses ou à écouter les histoires des autres pour *refaire ma provision de rêves*. Et j'attends mon retour là-bas. Je garde mes secrets et je ne me dévoile plus. À force de changer de peau, je deviens très insensible au monde extérieur.¹²⁴

A descoberta do mundo exterior, sobretudo em seus aspectos sórdidos, é um elemento fundamental na formação do jovem narrador. O espetáculo público da miséria, da violência e do sexo dá a medida da realidade urbana da capital carioca com sua fauna de excluídos, para quem as ruas, os becos, as praças e o aterro são os lugares emblemáticos. O pátio interior entre os prédios oferece a visão de mendigos vivendo no meio do lixo e dos ratos.¹²⁵ À noite, outro pátio escuro, na esquina das ruas Graça Aranha e Nilo Peçanha, é palco do “métier debout” a que os meninos assistem, quando não há nada melhor para fazer. Prostitutas velhas e decadentes oferecem seus serviços, em pé, a uma clientela de miseráveis em fila indiana, que nem se dão ao trabalho de abaixar as calças.¹²⁶ No aterro, os garotos, protegidos sob as arquibancadas abandonadas depois da realização do Congresso Eucarístico, observam casais que vêm copular e chegam a presenciar o estupro de uma jovem negra.¹²⁷ A cidade aparece, nestes momentos, como um imenso prostíbulo, revelando em escala monumental, o que se passa na penumbra dos quartos do apartamento proibido.

“Na gramaticalidade dos espaços brasileiros”, escreve da Matta, “rua e casa se reproduzem mutuamente, posto que há espaços na rua que podem ser fechados ou apropriados por um grupo, categoria social ou pessoas, tornando-se sua ‘casa’, ou seu ‘ponto’”¹²⁸ como se pode perceber nos episódios que acabamos de relatar. No entanto, “não se pode misturar o espaço da rua com o da casa sem criar alguma forma de grave confusão ou até mesmo conflito. Sabemos e aprendemos muito cedo que certas coisas só podem ser feitas em casa e, mesmo quando em casa, dentro de alguns de seus espaços.”¹²⁹ Portanto, no universo do narrador de *PM*, a casa, que metaforicamente simboliza a própria sociedade brasileira com seus rituais de sociabilidade baseados nas leis de consangüinidade e de hospitalidade, encontra-se desinvestida dos atributos referidos anteriormente e que remetem à idéia de ninho

¹²⁴ KOKIS, 1994: 211 (grifo nosso). Durante as visitas a casa (*là-bas*), o narrador observa que o tempo demora a passar. Já no internato, segundo ele, “je dirige mieux mon imagination. Surtout grâce aux livres, qui permettent à mon esprit de dévier vers des aventures plus sérieuses.” (KOKIS, 1994: 222)

¹²⁵ KOKIS, 1994: 159/161

¹²⁶ KOKIS, 1994: 219/220

¹²⁷ KOKIS, 1994: 214/215

¹²⁸ DA MATTA, 1985: 47

¹²⁹ DA MATTA, 1985: 43

pleno de calor humano. Ela é, antes, um espaço de privação e banimento, de maneira que, da vivência da amargura no degredo da rua, vai emergir o aprendizado da observação no contato freqüente com o “olho da rua” e sua teatralidade sempre aberta ao aprendiz de “voyeur”.

Segundo da Matta, “não posso transformar a casa na rua e nem a rua na casa impunemente.”¹³⁰ A temporalidade da casa do narrador foi afetada pela lógica da “casa de banhos de Chez Lígia”. Nela, os espaços estão submetidos a uma ocupação regulada pela duração dos “programas” e pela rotatividade da clientela. Ao trazer a impessoalidade do código da rua, marcado pela lei da luta pela sobrevivência, para dentro de casa, o texto kokisiano aponta para uma percepção das fronteiras e dos códigos relativos a ambos os espaços que devem ser respeitados: “De fato, na rua pode-se admitir contradições que são próprias deste espaço. Mas na casa as contradições devem ser banidas, sob pena de causarem um intolerável mal-estar. [...] *A equivalência entre sentimentos ou moralidades, comuns na rua, é perigosa em casa.*”¹³¹

Em *ND*, Negão encontra-se, por força das circunstâncias, subitamente projetado na clandestinidade, tal como os militantes dos partidos de esquerda. Depois da malograda tentativa de assassinato do delegado Vigário, Zacarias da Costa (seu nome verdadeiro) passa a ser perseguido pela polícia política que, pela versão da vítima, traça o seguinte retrato do malandro: “— Negão... un nègre du démon... Très dangereux! Plus rouge encore qu’un communiste. Anarchiste et vagabond! [...]”¹³² A cidade que fora o palco de “ses longs vagabondages” tornara-se estrangeira e hostil para quem, até então, considerava a vida “un immense terrain de jeux, un magasin de jouets, une forêt et un parc d’attractions.”¹³³

Tal qual um animal acuado, Negão desaparece no meio da multidão da cidade sitiada: “Habitué à la ville, tout à fait dans son élément, il sait repérer les recoins discrets, les passages de marchandises ou les cours intérieures pour mieux se dissimuler.”¹³⁴ Sem jamais perder seu objetivo de vista, o fugitivo permite-se alguns momentos de descanso, enquanto seu olhar acompanha os movimentos de uma anca ou um belo rosto de mulher. Instruído por seu mentor, o barbeiro Sirigaito Alfombra, Negão conhece o valor da estratégia e da tática em tais momentos nos quais a atenção é fundamental. No entanto, sua astúcia e seu instinto não serão suficientes para salvar sua pele. Escondido no barraco da nega Ofélia, a velha mãe de santo, o

¹³⁰ DA MATTA, 1985: 46

¹³¹ DA MATTA, 1985: 47 (grifo nosso).

¹³² KOKIS, 1995a: 78

¹³³ KOKIS, 1995a: 147

¹³⁴ KOKIS, 1995a: 97

malandro, depois de um intenso tiroteio que causa diversas baixas entre as forças policiais, tomba sob o fogo da tropa no cerco à favela da Rocinha.

Em *E*, o leitor acompanha o itinerário de uma existência marcada pela clandestinidade e pela participação em atividades verdadeira ou supostamente subversivas. Caído em desgraça no momento do golpe militar, Boris Nikto é obrigado a fugir. Na Europa, ele continua a viver clandestinamente. Sua situação irregular e o apelo de uma existência vagabunda fazem com que ele se desloque constantemente. Nenhum espaço investido ou atividade exercida constitui-se numa conquista definitiva. A instabilidade ameaça qualquer possibilidade de enraizamento. Depois de cometer um crime para proteger uma amiga, Boris acrescenta aos papéis identitários de refugiado político, esquerdista e vagabundo, o de assassino foragido. Na França, sempre com passaportes falsos, vive primeiro em Paris, próximo ao meio estudantil, chegando a se fazer passar por estudante, depois na Alsácia, onde é confundido com os camponeses da região devido a seu biotipo. Em Hamburgo, para onde fora trabalhar como mecânico e soldador, ele conhece Stan, o proprietário de uma boate ligado ao proxenetismo. Na esperança de conseguir os passaportes prometidos pelo patrão, Boris é levado a transportar mercadorias contrabandeadas, principalmente armas. Durante uma “missão”, percebendo que caíra numa emboscada armada por Stan, ele foge para a Itália, onde viverá por algum tempo. Ao ser informado de que está sendo procurado pela polícia, Boris foge para a Iugoslávia, daí para a Bulgária, de onde seguirá para seu último refúgio europeu, na República Democrática Alemã.¹³⁵

Quando de sua entrada na Alemanha ocidental, antes de viajar para o Brasil, Boris é preso e interrogado pelas autoridades, que suspeitam que ele seja um agente a serviço do regime comunista. A passagem pela “outra Alemanha” revela as diferenças gritantes entre os regimes políticos das duas Alemanhas, de um lado, e dá lugar a uma percepção da mudança de seu estilo de vida, de outro: “Tout dans ce pays lui paraissait fastueux, étranger, interdit. Vingt ans auparavant, l’Europe de l’Ouest avait été pour lui un simple lieu de vagabondages en compagnie de Mateus, mi-beatniks, mi-hippies, souvent même clochards.”¹³⁶ No fim do romance, de volta ao Brasil, ele descobre que corre o risco de ser preso e julgado por traição por um tribunal militar em virtude de sua militância comunista. O país que começava a abrir as portas aos exilados tornava-se, definitivamente, um espaço proibido para o poeta, que se recusava a aceitar um lugar confortável a serviço do Estado, num momento em que as elites intelectuais disputavam cargos na administração pública. Enfim, a trajetória de Boris Nikto

¹³⁵ KOKIS, 1996a: 265/266

¹³⁶ KOKIS, 1996a: 71/110

confirma sua imagem de eterno vagabundo condenado a errar sem nunca chegar a bom porto. Se todos os espaços são potencialmente perigosos, resta-lhe deambular pelo vasto mundo das palavras com que reconstrói sua aventura existencial.

2. 2 RELATOS DE VIAGEM

A escrita kokisiana privilegia a experiência da deambulação e dos deslocamentos opondo à *existência mineral* dos sedentários e sectários, a travessia de espaços, idéias, conhecimentos, ora saber prático, ora intelectual, dos seres da errância. De modo que estar vivo de acordo com esta ética da viagem, que se alia a uma certa postura estética diante do mundo, significa estar constantemente em movimento. É o que podemos perceber na seguinte passagem de *PM* em que o narrador diz:

[...] Le goût du risque, les lectures, le fait de voyager sans bagages, prêt à jeter du lest si le mouvement menaçait de ralentir. L'arrêt n'avait qu'un seul sens, qu'il garde toujours: *l'arrêt, c'est la mort; le repos, c'est la fin*. Toute cessation d'activité revient à ces corps figés, aux vies stéréotypées, aux situations fermées tant de fois transformées en images. *Je bougeais, donc je vivais*. [...]¹³⁷

Certamente que sua “aura” de exilado e viajante contribui em muito para forjar um personagem que acaba se confundindo com a pessoa “real” do escritor e cidadão Sergio Kokis. Ressalte-se que entre aqueles personagens que nunca abandonaram sua terra, encontram-se os “exilados do interior”, espiritualmente distantes dos grandes consensos, do espetáculo das massas em sua existência gregária e compacta como a das multidões descritas durante os rituais coletivos do carnaval, das procissões religiosas, das comemorações cívicas.

As viagens não realizam apenas deslocamentos no espaço, mas evidenciam um distanciamento no tempo, no qual o viajante se afasta de seu próprio mundo, o que acaba por transformá-lo pela experiência do desenraizamento. Para Sérgio Cardoso, “as viagens revelam inequívoco parentesco com a atividade do olhar”, já que “parecem ampliar – intensificar e prolongar – o mesmo movimento que cotidianamente verificamos no exercício do olhar...”¹³⁸ A importância do olhar em *PM* se dá tanto na repetição dos verbos “regarder”/“voir” e

¹³⁷ KOKIS, 1994: 361 (grifo nosso).

¹³⁸ CARDOSO, 1988: 358

expressões afins, quanto na presença constante de imagens que se multiplicam de forma vertiginosa. Podemos falar numa espécie de hipertrofia do elemento descritivo, não só neste, mas outros textos kokisianos. O olhar do pintor Kokis tem, necessariamente, uma preeminência sobre outros aspectos da carpintaria romanesca, ainda que os diálogos, sobretudo em *E*, constituam outra marca do estilo do autor.

No caso de *PM*, o fato de o narrador ser ele próprio pintor aumenta o recurso à isotopia do olhar. Tratando-se de um exilado, ansioso por captar e explorar as imagens da alteridade, há ainda um desejo de “olhar bem”¹³⁹, mas que não se traduz, na maioria das vezes, numa prática de “bem dizer”, haja vista a onipresença do olhar deformante a que a escrita kokisiana se encontra submetida. Haydée Ribeiro Coelho ressalta a ligação entre o olhar e a memória em *PM* cujo narrador se compara, no final da narrativa, a um Narciso que se contempla “num pavilhão de espelhos de um parque de diversões miserável, reconhecendo-se nas deformações”.¹⁴⁰

A experiência do estranhamento proporcionado pelas viagens, devido ao distanciamento em relação ao universo familiar é expressa em francês pela palavra “*dépaysement*”, que traz em seu étimo o vocábulo “*pays*” que significa país, região e, na linguagem familiar, patricio ou conterrâneo. O viajante estaria, portanto, “deslocado” ou “fora do lugar”, de acordo com a perspectiva puramente espacial. No entanto, escreve Sérgio Cardoso,

quando consideramos o caráter temporal das viagens, compreendemos que o *dépaysement* não testemunha a exterioridade e estranheza do mundo circundante [...], mas assinala sempre desarranjos internos ao próprio território do viajante, advindos das fissuras e fendas que permeiam sua identidade. Pois, as viagens, na verdade, nunca transladam o viajante a um meio completamente estranho, nunca o atiram em plena e adversa exterioridade [...], mas, marcadas pela interioridade do tempo, alternam e diferenciam seu próprio mundo, tornam-no estranho para si mesmo. É desta natureza o estranhamento das viagens: não é nunca relativo a um outro, mas sempre ao próprio viajante; afasta-o de si mesmo, deflagra-se sempre na extensão circunscrita de sua frágil familiaridade, no interior dele próprio.¹⁴¹

¹³⁹ CARDOSO, 1988: 358

¹⁴⁰ COELHO, 2003: 114

¹⁴¹ CARDOSO, 1988: 359

Pierre Monette, em *L'immigrant Montréal*, considera o “dépaysement” uma experiência irreversível, além de chamar a atenção para o fato de a palavra não possuir um antônimo: “percebemos, posteriormente, que não existe *paysement* que nos permita voltar atrás.”¹⁴²

Diante da impossibilidade de permanecer num lugar por longos períodos, de se engajar num projeto coletivo, de aderir a uma corrente política ou a um ideal de sociedade, os heróis kokisianos passeiam pelas contradições de seu tempo enquanto condenam as filiações redutoras e os encarceramentos identitários. Há, portanto, juntamente com esta atitude independente e crítica com relação a muitos de seus contemporâneos, uma exaltação do individualismo em tais personagens, particularmente nos protagonistas de *PM* e *E*. O paradigma destas existências ao mesmo tempo vagabundas e aristocráticas é representado pela figura do artista-intelectual, quer dizer, não apenas o indivíduo dotado de sensibilidade para criar (quadros, livros), mas também de conhecimentos, técnicas e de aptidões intelectuais muito acima da média.

Parafraseando Rousseau, Octavio Ianni observa que

o caminhante devaneia sobre a estrada e a travessia, o que vê e o que não vê, o que aprende e o que imagina que sabe, a aparência e a essência, o ser e o devir. Pode descobrir que na parte ressoa o todo, que o singular carrega o halo do universal. Esse o percurso em que se perde e encontra, forma e transforma. E pode até mesmo reencontrar-se, transfigurado em outro de si mesmo.¹⁴³

Daí que a viagem pode expressar, por vias transversas, a busca pelo autoconhecimento, uma vez que “muitas vezes o viajante está à procura de si mesmo. [...] No limite, são muitos os viajantes que buscam e rebuscam o seu eu, ou a sua sombra. Mesmo quando parecem fugir, estão se procurando no diferente, desconhecido, outro”.¹⁴⁴

Pierre Rajotte, num ensaio sobre a narrativa de viagem no século XIX, alude às “pretensões [*visées*] estéticas” deste gênero textual, no qual os viajantes, ao invés de buscar a descrição fiel dos lugares visitados, que constitui o material dos guias turísticos cada vez mais populares, vão empenhar-se na redescoberta de tais espaços sob o prisma de um conjunto de referentes culturais e de impressões mais pessoais:

¹⁴² [“on réalise après coup qu’il n’y a pas de *paysement* qui nous permette de revenir sur nos pas.”] MONETTE, 1994: 22 (grifo do autor).

¹⁴³ IANNI, 2000: 27

¹⁴⁴ IANNI, 2000: 30

Nestas condições, sua narrativa consiste em encontrar um equilíbrio entre a transmissão de uma cultura literária comum (forma fixa), e a manifestação de uma certa individualidade da escrita (a subjetividade da percepção). Assiste-se, então, segundo a expressão de Roland Le Huenen, à “entrada em literatura”, no sentido moderno do termo, da narrativa de viagem.¹⁴⁵

Trata-se para os escritores viajantes, portanto, de negociar entre a evocação do referente real e do(s) referente(s) cultural(ais), no caso de lugares, como a Europa e o Oriente, sobre os quais existe uma grande tradição de escrita, sob a forma de narrativas de viagem e de textos visando à educação humanista. Segundo Rajotte, “entre estas duas visões, a visão do referente real e a do significado cultural, o viajante parece confrontar-se com um verdadeiro dilema, que ele resolve com mais frequência em detrimento da primeira.”¹⁴⁶ É comum vermos o escritor preocupar-se em mostrar que a realidade conforma-se à visão apresentada, para o que empregará toda a sua erudição.

A narrativa de viagem “baseia-se num engodo que ninguém ignora: a ilusão referencial. Ela consiste em fazer crer que o espaço real pode ser alcançado através da escrita.”¹⁴⁷ O escritor viajante, cujo projeto literário buscava transmitir ao leitor a imagem “real” do mundo retratado, não pode senão comunicar-lhe mais uma representação, entre outras. Sua escrita oscilaria, pois, entre duas alternativas excludentes: ao tentar dar uma imagem fiel das coisas, sacrifica-se a literariedade, ao constituir-se como texto literário sacrifica-se a literalidade.¹⁴⁸ Por outro lado, a escrita da narrativa de viagem implica a expectativa do leitor, que leva para cada texto sua bagagem de leituras, além das impressões e idéias comumente associadas a certo país ou região visitada pelo autor. Segundo Rajotte, “a expectativa dos leitores obriga os viajantes a reproduzirem o mais fielmente possível o espaço real. Ora, o *lugar comum* ou o *clichê*, por seu aspecto familiar, responde perfeitamente a esta expectativa.”¹⁴⁹ Tanto um quanto outro seriam capazes de traduzir o real, dando-lhe uma imagem compreensível e coerente, em meio à multiplicidade de representações. Assiste-se à

¹⁴⁵ [Dans ces conditions, leur récit consiste à trouver un équilibre entre la transmission d’une culture littéraire commune (forme fixe), et la manifestation d’une certaine individualité de l’écriture (la subjectivité de la perception). On assiste alors, selon l’expression de Roland Le Huenen, à “l’entrée en littérature”, au sens moderne du terme, du récit de voyage. “] RAJOTTE, 1997: 73

¹⁴⁶ [“entre ces deux visions, celle du référent réel et celle du signifié culturel, le voyageur semble confronté à un véritable dilemme qu’il résout le plus souvent au détriment de la première.”] RAJOTTE, 1997: 73

¹⁴⁷ [“se fonde sur un leurre dont personne n’est dupe: l’illusion référentielle. Elle consiste à faire croire que l’espace réel peut être atteint à travers l’écriture.”] Marie-Noëlle MONFORT apud RAJOTTE, 1997: 113.

¹⁴⁸ RAJOTTE, 1997: 113.

¹⁴⁹ [“l’attente des lecteurs force les voyageurs à rendre compte le plus fidèlement possible de l’espace réel. Or le *lieu commun* ou le *cliché*, par son aspect familier, répondent [sic] parfaitement à cette attente.”] RAJOTTE, 1997: 129 (grifo nosso).

passagem do caos à “origem do *topos*”, espaço domesticado pelas alusões à cultura e às representações coletivas, no qual autor e leitor aproximam-se graças à impressão de partilharem o mesmo referente.¹⁵⁰

No século XIX, graças a escritores como Chateaubriand, Théophile Gautier, Gérard de Nerval e mesmo Victor Hugo, os relatos de viagem passam a ser valorizados pela instituição literária, tornando-se um gênero consagrado. No entanto, conforme lemos em *Les écrivains voyageurs au XX^e siècle*, de Gérard Cogez, o gênero paga um preço alto ao ascender ao *status* literário, a saber: o risco de ser contaminado pela ficção ao ser submetido a reescritas sucessivas, que colocam em questão sua autenticidade, e reduzido a uma função acessória do discurso romanesco.¹⁵¹ É o que se nota na obra do autor de *Mémoires d'outre-tombe*, que soube tirar de suas peregrinações à América e a Jerusalém o material para a composição tanto de textos ficcionais quanto de relações de viagem. Com Jules Verne, temos “à demonstração de que a ficção, provavelmente, não fica atrás [*n’a rien à envier*], nem no plano da veracidade das descrições, nem no plano dos procedimentos literários, da narrativa de viagem, que prolonga uma experiência efetivamente vivida.”¹⁵² Se uma obra de imaginação (como a do autor de *Le tour du monde en 80 jours*), construída a partir de um agudo senso de observação, logra conferir ao texto uma tal credibilidade, estando liberada dos limites materiais dos deslocamentos reais, poderíamos nos perguntar sobre o caráter espontâneo dos relatos de tantos quantos se dispuseram a escrever sobre suas impressões de viagem, na medida em que sua visão poderia estar impregnada pelos escritos de seus predecessores.¹⁵³

Os romancistas do século XX, por sua vez, aprendem com a etnografia a importância da presença e do contato vivo com os cenários de suas ficções. Tal “pacto referencial”, na expressão de François Hourmant citado por Cogez, liga-se às mudanças na própria prática de viajar. Segundo este último:

Os deslocamentos de todos os tipos vão tornar-se um dado importante da ficção literária, na medida em que constituem, doravante, um aspecto não negligenciável da existência. Não admira que a densidade autobiográfica de narrativas nas quais figura, em boa parte, e de maneira determinante, a experiência da mobilidade, revele-se, com frequência, bastante importante. [...] Mesmo se muitos abrem mão, sem esforço, da experiência real do deslocamento, outros, sem dúvida

¹⁵⁰ Cf. RAJOTTE, 1997: 129/130

¹⁵¹ Cf. COGEZ, 2004: 14

¹⁵² [“la démonstration que la fiction n’a peut-être rien à envier, ni sur le plan de la véracité des descriptions ni sur celui des procédés littéraires, au récit de voyage qui prolonge une expérience effectivement vécue.”] COGEZ, 2004: 17/18

¹⁵³ Cf. COGEZ, 2004: 18

mais numerosos, aprenderam a lição dos escritos de viagem. Observamos, de resto, que se trata daqueles para os quais, naturalmente, a escrita se encontra estreitamente associada ao deslocamento, como se fosse suscitada por ele, sem se explicar de outro modo. Em regra geral, o gênero narrativo utiliza o deslocamento como a concretização de uma ruptura, como a passagem do figurado ao literal de diversas fórmulas de renovação individual e de desejo de individualização, na primeira ordem das quais, poder-se-ia considerar, evidentemente, a que consiste em *sair dos caminhos batidos*.¹⁵⁴

Para Claude Reichler “os escritores viajantes formam um caso particular de viajantes: a parcela ocupada pela linguagem, a intencionalidade artística, o lugar concedido ao leitor, tudo isto ofusca, para alguns dentre eles, a importância e o *status* da experiência. Dito de outra forma, *a escrita da viagem tende a substituir-se à experiência, ou ainda a lhe imprimir sua forma ...*”¹⁵⁵ No caso de Kokis, grande leitor de autores viajantes e aventureiros como Joseph Conrad e Jack London, uma tal escrita encontra no romance *Errances* seu melhor exemplo. Se os deslocamentos de Boris Nikto tanto no Brasil quanto na Europa fazem parte da história “real” do personagem, estando ligados aos desdobramentos da intriga romanesca, algumas de suas viagens narradas de viva voz para um público seletivo e intelectualizado na Alemanha ocidental ou relatadas nas cartas escritas ao pai pertencem a um registro totalmente diferente. Trata-se de afabulações destinadas a seduzir os ouvintes ávidos por este tipo de narrativa, no primeiro caso, e de alimentar a imaginação do pai apátrida, que, de seu exílio na baixada fluminense, viaja através das palavras do filho, no segundo. Vejamos alguns exemplos destas mistificações ditadas pela faculdade inventiva de Boris.

Por ocasião de uma das reuniões promovidas pelo editor de Boris, Albrecht Kammer, durante as quais se discutia sobre pintura, política, ecologia, erotismo, entre outros assuntos, o poeta exilado é instado a falar de sua longa marcha depois do golpe de Estado. Num dado

¹⁵⁴ [“Les déplacements de toutes sortes vont devenir une donnée importante de la fiction littéraire dans la mesure où ils constituent désormais une part non négligeable de l’existence. Il n’est pas étonnant que la densité autobiographique de récits où figure en bonne place, et de manière plutôt déterminante, l’expérience de la mobilité, se révèle souvent assez importante. [...] Même si d’aucuns se passent aisément d’aller directement sur le terrain, d’autres, sans doute plus nombreux, ont retenu la leçon des écrits de voyage. On remarque qu’il s’agit d’ailleurs de ceux pour lesquels, d’évidence, l’écriture se trouve associée étroitement au déplacement, comme suscitée par lui et ne s’expliquant pas autrement. En règle générale, le genre narratif met en jeu le déplacement comme la concrétisation d’une rupture, comme le passage du figuré au littéral de diverses formules de renouvellement de soi et de désir d’individualisation au premier rang desquelles on pourrait placer évidemment celle qui consiste à *sortir des sentiers battus*.”] COGEZ, 2004: 25/26 (grifo do autor).

¹⁵⁵ [“les écrivains voyageurs forment un cas particulier de voyageurs: la part du langage, l’intentionnalité artistique, la place conférée au lecteur, tout cela éclipse pour certains d’entre eux l’importance et le statut de l’expérience; pour le dire autrement, *l’écriture du voyage tend à se substituer à l’expérience, ou encore à lui donner sa forme ...*”] REICHLER, 2005 (grifo nosso).

momento, Boris abandona o relato factual dos acontecimentos em proveito de uma narrativa cheia de peripécias, que comportava “cenar dignas de um Eisenstein”. Deixando-se conduzir pela simples lógica da narração, ele experimenta “um sentimento complexo entre a vergonha e o humor, que ele denominou ‘cinismo fantástico’”, numa alusão cômica ao realismo fantástico.¹⁵⁶ O poeta descobre uma nova vocação, a de contador de histórias:

Les premières fois que Boris avait menti à ses hôtes, il l’avait fait avec beaucoup de scrupules et de culpabilité. Il chercha ensuite à s’expliquer, mais ce fut impossible. Ses interlocuteurs n’auraient jamais compris la véritable histoire. Le temps avait passé de manière si cruelle, si érosive, que les détails et les jeux de hasard n’avaient plus de sens.

[...]

Étaient-ce des mensonges ou de la pure fiction? se demandait ensuite Boris en cherchant à mieux comprendre ce passé qui par moments paraissait ne jamais avoir existé. Le simple fait qu’il avait quitté son pays, qu’il avait tout abandonné pour courir le monde leur suffisait comme garantie de son récit. À travers ces méditations solitaires, le voyageur saisissait enfin clairement ce qu’il avait toujours plus ou moins su: son charme et le charme de ses récits venaient moins des contenus – réels ou fictifs – que de la forme de sa vie aventureuse. Ses interlocuteurs étaient disposés à imaginer n’importe quelle cause grandiose pour expliquer ses vagabondages et son détachement. N’importe quoi – et plus ce serait magique, mieux ce serait – plutôt que de s’avouer qu’ils avaient tous un besoin viscéral de permanence, de cohérence et d’appartenance. C’était leur propre peur de l’incertitude qui les poussait à croire, qui leur faisait redemander encore et encore d’autres récits héroïques. Et ils créaient de toutes pièces les dangers et les actes de témérité que sa narration laissait en blanc. Il était ainsi un exutoire à leur vie fade et mensongère. Qui donc était le menteur, qui le dupe? concluait-il souvent avec un sourire amer, parfois aux premières lueurs du jour, après avoir passé et repassé ce passé qu’il n’arrivait pas à dépasser.¹⁵⁷

No Brasil, Boris procura Mônica, uma amiga que fora estudar em Paris à época de seu exílio na França. Cirurgiã plástica, casada com um arquiteto bem sucedido, ela pertence àquela parte da classe média alta que viria a ser conhecida mais tarde como “emergente”. Como constata Boris, o dinheiro novo instalara-se na Barra da Tijuca, que deveria espelhar o *status* adquirido por estes “novos ricos” graças ao trabalho de personalidades empreendedoras como o marido da amiga. Numa conversa, esta lhe revela que, no passado, fora apaixonada por ele. Além disso, conta-lhe ter procurado se aproximar do pai do amigo, pretextando ter

¹⁵⁶ KOKIS, 1996a: 116

¹⁵⁷ KOKIS, 1996a: 117; 119

sido uma antiga namorada. Através das cartas que o filho lhe escrevia, ela acompanhava as viagens de Boris mundo afora:

— Qu'est-ce que tu penses? Lorsque je suis revenue de Paris, j'ai aussitôt repris contact avec ton père. Nous étions déjà amis. *C'est lui qui m'a mis au courant de tes voyages.* Ah, Boris, je te haïssais à cette époque, mon Dieu que je te haïssais! Je me promettais même de ne plus aller voir ton père car tes lettres me laissaient trop nostalgique. La rancune, surtout, de te savoir égoïste, seul dans de merveilleux endroits, pendant que, moi, j'étais de retour en pleine répression de la dictature. *Ton père me passait tes lettres dans l'ordre chronologique et il se faisait toujours un plaisir de me montrer tes parcours dans son atlas.* [...] ¹⁵⁸

De uma maneira geral, a narração do périplo europeu de Boris participa da evocação de um *Locus amoenus*. É verdade que a descrição de Paris sob o impacto das manifestações de maio de 68 ou o relato das atividades ilícitas do brasileiro junto à gang de contrabandistas iugoslavos em Hamburgo estão longe da imagem comumente associada à Europa. Mas tais “discrepâncias” são largamente compensadas pelas passagens nas quais se faz referência à cultura e à sofisticação da civilização européia. A estada em Bolonha, durante a qual Boris visita um casal de livreiros e editores, é a ocasião para longas digressões sobre o amor aos livros, à literatura e às línguas de cultura. Mesmo o episódio passado na Alsácia, quando Boris e Mateus trabalham como encarregados numa propriedade rural, marcando um intervalo entre suas andanças urbanas, aparece sob o signo da simplicidade e da bonomia características da vida no campo.

Diante dos monumentos da Roma antiga e do Vaticano, o narrador de *PM* precisa “perdre [ses] oeillères tropicales”¹⁵⁹ e se adaptar a uma paisagem nas quais reinam a ordem e a disciplina e onde até os trabalhadores pareciam estar de férias. Na França, onde fora estudar graças a uma bolsa de estudos¹⁶⁰, ele tem a mesma impressão de estar numa colônia de férias. No entanto, vemos aqui operarem os mecanismos que mostram o avesso da realidade pelo prisma “deformante” tão ao gosto do escritor:

[...] plus encore qu'à Rome, les choses étaient irréelles. Le contraste entre la vie, le mouvement des rues, les vitrines, l'allure de gens et ce

¹⁵⁸ KOKIS, 1996a, 369 (grifo nosso).

¹⁵⁹ KOKIS, 1994: 202

¹⁶⁰ Cf. KOKIS, 1994: 202, onde lemos: “On m'aurait donné une bourse pour étudier en administration ou en théologie que je serais parti quand même. Je voulais une bourse, n'importe laquelle; l'important, c'était de partir au plus vite.”

qui attirait mon regard était frappant. Tout ici était représentation symbolisée, artifice du langage: les musées pleins d'images, les immeubles délimités par les styles, les librairies remplies, les livres, les antiquaires, la conversation des gens, le verbiage des professeurs, la Seine sale dont on disait des merveilles, le contraste entre les mythes culinaires et le quotidien des cantines universitaires. Des indications historiques accrochées un peu partout pour attirer le touriste, sans aucun égard à l'histoire concrète de chaque habitant. Des contradictions et des non-sens à vous couper le souffle, cohabitant harmonieusement dans un discours répétitif aux mille facettes et mots d'esprit. Malgré ma compréhension du français, je me rendais sans cesse compte de mon incapacité à dire les mêmes choses que les autres. Les visages dans le métro, l'odeur des gens, leur quotidien, leurs gestes, grimaces et stéréotypies de langage rendaient mon dépaysement chaque fois plus profond.¹⁶¹

Salta aos olhos nesta passagem o contraste entre as aparências e a percepção do narrador. De um lado, temos a imagem clássica associada à civilização francesa, com sua história gloriosa e sua cultura sofisticada encarnada numa Paris de cartão-postal. De outro, a realidade prosaica desprovida de *glamour* aponta para a vacuidade dos discursos e das representações sobre a França. Em E, Paris é uma festa para os exilados brasileiros das classes altas. Mas na capital invadida por legiões de latino-americanos, a situação dos estrangeiros pode ser dramática. Em todo caso, o interesse e a solidariedade dos franceses pelos exilados brasileiros diminuem com o tempo, na medida em que as ditaduras também saem de moda.¹⁶²

¹⁶¹ KOKIS, 1994: 202/203

¹⁶² KOKIS, 1996a: 219/220

2. 3 RETRATOS DO BRASIL

O BICHO

*Vi ontem um bicho
Na imundície do pátio
Catando comida entre os detritos.*

*Quando achava alguma coisa,
Não examinava nem cheirava:
Engolia com voracidade.*

*O bicho não era um cão,
Não era um gato,
Não era um rato.*

*O bicho, meu Deus, era um homem.*¹⁶³

“A metáfora da viagem”, título do capítulo que abre o ensaio *Enigmas da modernidade mundo*, de Octavio Ianni, assim como a viagem real, têm fecundado o imaginário das ciências sociais, sobretudo no campo da etnologia. “Por toda a história das ciências sociais”, escreve o sociólogo, “os principais autores têm sido viajantes ocasionais ou permanentes”.¹⁶⁴ A viagem aparece como um recurso comparativo excepcional nas ciências sociais, já que permite estabelecer um contraponto entre diversas situações e estruturas, apontando tendências e criando conexões, graças à elaboração de generalizações seguras, que não substituem, no entanto, o estudo de casos específicos. A partir da análise comparativa pode-se traçar um mapa em larga escala das configurações sociais e das modalidades de organização da realidade histórico-social, além de suas implicações geoistóricas.¹⁶⁵

¹⁶³ BANDEIRA, 1996: 283/284

¹⁶⁴ IANNI, 2000: 15

¹⁶⁵ Cf. IANNI, 2000: 15-17

A experiência etnológica, “incessante prova de si pelo outro e do outro por si”, segundo Merleau-Ponty¹⁶⁶, citado por Ianni, tem como objetivo a construção de um sistema de referências gerais que inclui tanto o ponto de vista do homem dito civilizado quanto o do indígena, objeto de sua investigação, integrando os erros de um sobre o outro. Deste modo, a etnologia, ao ampliar o quadro de referências nascido do confronto entre diversas civilizações – no interior de uma visão marcadamente etnocêntrica, diga-se de passagem – torna acessível aos homens de um outro país e de um outro tempo um conjunto de conhecimentos e reflexões sobre a alteridade fundamental das sociedades humanas.¹⁶⁷ Ainda segundo Merleau-Ponty,

A etnologia não é uma especialidade definida por um objeto particular – as sociedades ‘primitivas’ –, é a maneira de pensar que se impõe quando o objeto é ‘outro’ e que exige nossa própria transformação. Assim, também viramos etnólogos de nossa própria sociedade, se tomarmos distância com relação a ela... Trata-se de aprender a ver o que é nosso como se fôssemos estrangeiros, e como se fosse nosso o que é estrangeiro... Verdade e erro habitam juntos na interseção de duas culturas, seja porque nossa formação nos esconde aquilo que há para conhecer, seja porque, ao contrário, ela se torna, na pesquisa de campo, um meio para sítar as diferenças do outro.¹⁶⁸

As imagens do Brasil veiculadas pelas instâncias narrativas no *corpus* analisado traduzem, com frequência, uma tópica ligada ao *locus horrendus*: o país aparece como um lugar hostil e perigoso muito próximo daquele construído por um certo *olhar estrangeiro*. Ainda que muitas delas sejam verdadeiras, devemos levar em conta que tais visões se inscrevem num contexto mais amplo de afabulação e de ficcionalização próprios à escrita kokisiana e à escrita literária em geral. O fato de os textos kokisiano valorizarem o exotismo da cultura e da paisagem brasileira, exotismo negativo diga-se de passagem, não impede que o leitor a quem eles se destinam – franco-canadense, em princípio, ou francófono, em termos amplos – sinta-se completamente subjugado pela evocação de um universo tão estranho e ... *exótico*. Pois, como escreve Alain de Botton,

na associação mais impalpável, mais trivial da palavra “exótico”, o encanto de um local estrangeiro deriva da simples idéia de novidade e mudança: de encontrar camelos onde na terra natal havia cavalos; de encontrar edifícios sem enfeites onde na terra natal havia colunas. Pode haver, porém, um prazer mais profundo: *nós podemos valorizar*

¹⁶⁶ MERLEAU-PONTY apud IANNI, 2000: 27

¹⁶⁷ IANNI, 2000: 27

¹⁶⁸ MERLEAU-PONTY apud IANNI, 2000: 27 (grifo nosso).

*elementos estrangeiros não só porque são novos, mas porque parecem se harmonizar com nossa identidade e com nossos envolvimento de modo mais fiel do que qualquer coisa que nossa terra natal possa fornecer.*¹⁶⁹

Portanto, a paratopia kokisiana, que se evidencia na onipresença das referências às culturas estrangeiras, pelas quais seus personagens deslocados e desenraizados se sentem atraídos tão profundamente, pode fornecer ao leitor habitado pela mesma sede de alteridade, o combustível necessário para seus sonhos de evasão e viagem. Neste sentido, a escrita segue sempre na contramão, estando em greve permanente contra a realidade dos fatos e das previsões oficiais. Pois, não poderíamos supor que um dado leitor quebequense, cansado da previsibilidade de sua existência canadense, se pusesse (à maneira de certas jovens da classe média carioca que se tornam amantes de bandidos do narcotráfico e vão morar na favela) a imaginar estar vivendo perigosamente no Brasil de Kokis, enquanto durasse a leitura?

Além de repisar um conjunto de clichês em torno da cultura e da história brasileira, que tenderiam a reforçar junto ao leitor francófono um imaginário há muito explorado pela mídia dos países desenvolvidos, Kokis oferece-nos, como numa imagem invertida no espelho, os lugares onde seus nostálgicos personagens mereceriam ter nascido, já que para lá fixam seus olhares e para lá orientam os seus destinos. Em que pesem as ressalvas feitas por Kokis em entrevistas (e ecoadas pelos narradores dos textos abordados) nas quais ressalta sua falta de talento para a realidade, que tem como contrapartida um virtuosismo quase inesgotável para os vãos da imaginação,¹⁷⁰ nota-se que a realidade brasileira apresenta o inconveniente de contaminar o olhar do observador com suas altas doses de miséria e sofrimento.

Curiosamente, Kokis enquanto autor e personagem de si mesmo, reforça a mitologia que seus textos prodigalizam. Numa entrevista publicada no *Dossier d'accompagnement* de *L'art du maquillage*, o autor disse o seguinte sobre o Brasil e seu povo em comparação com o Quebec:

É uma país de crueldade, de racismo, de desprezo por todas as coisas nobres da natureza. Para eles, um intelectual é uma farsa. Eu trato de problemas morais, mas esses problemas não existem lá. Um amigo meu do Quebec foi ao Brasil e comeu num restaurante que tinha uma janela envidraçada que dava para a rua. Na calçada, havia crianças miseráveis, que olhavam as pessoas comerem. Como isso lhe tirou o apetite, ele disse: “Não consigo mais comer aqui”, mas os brasileiros

¹⁶⁹ BOTTON, 2003: 86/87 (grifo nosso).

¹⁷⁰ Cf. entrevista de Kokis no “Dossier d'accompagnement” do romance *L'art du maquillage*: KOKIS, 2002b: 347

cortavam o bife. *Eu expliquei-lhe que, para as pessoas de lá, um bife é mais saboroso quando é comido na frente de uma pessoa com fome. Isso é o Brasil.* Aqui as coisas são mais justas. Vocês não construíram sua riqueza sobre a miséria alheia. A miséria e o sofrimento lhes causam repugnância.¹⁷¹

Para Janet Paterson, o que torna o romance *PM* particularmente interessante no âmbito da escrita migrante, é o fato de a narrativa inserir-se no social. Considerando que o foco enunciativo do texto se abre continuamente para o exterior, a descrição ocupará aí um lugar de destaque.¹⁷² A riqueza dos detalhes na descrição dos espaços ou de aspectos da realidade brasileira confere a caução de realidade ao conjunto do texto. No entanto, tais procedimentos por assim objetivantes estão igualmente a serviço da visada “expressionista” que deforma os objetos, submetendo-os à lógica do devaneio. Segundo Paterson,

o narrador, utilizando um discurso carnavalesco, descreve a vida no Brasil por intermédio de imagens múltiplas, com frequência grotescas: por exemplo, imagens de cadáveres jazendo no parque, de mulheres loucas, de mendigos e prostitutas surgindo em todas as esquinas, numa cidade pobre e superpovoadas. [...]

Mas, a despeito da pobreza e do sofrimento físico e moral, este mundo, que em certos momentos parece irreal, mostra-se estranhamente vivo e colorido.¹⁷³

A descrição do Brasil e mais especificamente do Rio de Janeiro por Kokis, nos três romances que ora analisamos, reproduz os clichês negativos difundidos, com certa frequência, pela mídia dos países desenvolvidos. Referindo-se ao retorno de Boris ao Rio de Janeiro, Eurídice Figueiredo critica a cegueira do personagem

que não se dá conta do momento político que o país vivia em 1984 com a campanha por eleições diretas [...], que culminaram com um

¹⁷¹ [“C’est un pays de cruauté, de racisme, de mépris de toutes les choses nobles de la nature. Pour eux, un intellectuel, c’est une farce. Je traite de problèmes moraux, mais ces problèmes n’existent pas là-bas. Un Québécois, un ami à moi, est allé au Brésil et a mangé dans un restaurant qui avait une très grande baie vitrée qui donnait sur la rue. Sur le trottoir, il y avait des enfants misérables qui regardaient les gens qui mangeaient. Lui, ça lui a coupé l’appétit et il a dit: “Je ne peux pas manger ici”, mais les Brésiliens, eux, coupaient leurs steaks. Je lui expliquais que, pour les gens, un steak, c’est plus savoureux quand il est mangé devant quelqu’un qui a faim. Ça, c’est le Brésil. Ici, les choses sont plus justes. Vous n’avez pas construit votre richesse sur la misère. La misère et la souffrance vous répugnent.”] KOKIS, 2002b: 354 (grifo nosso).

¹⁷² Cf. PATERSON, 2004: 145

¹⁷³ [“utilisant un discours carnavalesque, le narrateur décrit la vie brésilienne par l’entremise d’images multiples souvent grotesques: images, par exemple, de cadavres gisant dans le parc, de folles, d’ivrognes, de clochards et de prostituées surgissant à tous les coins de rue dans une ville pauvre et surpeuplée. [...] §] Mais en dépit de la pauvreté et de la souffrance physique et morale, ce monde, qui à certains moments paraît irréel, est étrangement vivant et coloré.”] PATERSON, 2004: 146

comício na Candelária com um milhão de pessoas. Além de conversas intermináveis com os outros personagens, Boris pouco entra no cotidiano da cidade. E quando isso acontece, as cenas são extremamente paródicas, de um ridículo de ópera bufa. Embora respeitando o direito do escritor à ficção, há aqueles dados do real que sustentam a narrativa dando-lhe verossimilhança. No entanto, como o leitor de Kokis nada sabe sobre o Brasil, o autor pode dizer o que quiser, criando um país assumidamente grotesco, uma autêntica ‘banana republic’ tão ao gosto dos norte-americanos.¹⁷⁴

Comentando uma cena de carnaval na “cidade de ficção” representada no romance, Figueiredo diz que

a forte presença [de] elementos exóticos, associada à descrição de muita miséria, prostituição infantil e violência, provocam uma representação estereotipada do país, que tem sido aliás, sistematicamente veiculada pela imprensa estrangeira. Considero que as imagens negativas do país tornam-se mais particularmente chocantes em *Errances*, pois em *Le pavillon des miroirs* tudo parece mais fantasioso, por seu caráter de descrição de lembranças distantes e um pouco desfiguradas.¹⁷⁵

O regime do *locus horrendus* é especialmente ingrato na evocação da cidade maravilhosa. Ainda segundo Figueiredo,

Copacabana lembra-lhe as cidades do Oriente por seu excesso demográfico e seus prédios arruinados. Com tais descrições, não surpreende que Boris afirme ter a impressão de estar vendo a cidade como se estivesse numa poltrona de cinema. Sua visão, etnocêntrica e aterradora do Rio de Janeiro, corresponde à do cinema norte-americano: o lado exótico seria representado pela mistura de macumba, mulatas, carnaval e sexo, e o lado abjeto, pela associação de miséria, sujeira e violência catalisadas por um conglomerado de negros e mestiços.¹⁷⁶

Vamos nos concentrar em alguns espaços que conotam uma série de sentidos pertinentes para nossa interpretação e espelham um conjunto de imagens que funcionam como retratos deformantes do Brasil. Encontramos, de um lado, o Rio de Janeiro, cidade evocada nos três romances, e, de outro, o “Brasil profundo”, que o narrador de *PM* conhece durante uma excursão organizada pelo professor Borborema. Cabe ressaltar, no entanto, que nossa

¹⁷⁴ FIGUEIREDO; FIGUEIREDO & SANTOS, 1997: 55

¹⁷⁵ FIGUEIREDO; FIGUEIREDO & SANTOS, 1997: 54

¹⁷⁶ FIGUEIREDO; FIGUEIREDO & SANTOS, 1997: 57

análise busca tecer vínculos entre tais lugares a partir de uma rede de procedimentos metonímicos que ligam o Rio ao “Brasil profundo”, representado pelo sertão e pelo agreste. Pretendemos, ainda, explorar a intertextualidade externa tanto de *PM* quanto de *ND* relativamente a dois textos de Victor Hugo, que assumimos como aleatória, isto é, sem pretender estabelecer hierarquias textuais, mas afirmando a liberdade de projeção de nossas leituras nas obras em tela.

Parece-nos que, da mesma forma que o Rio aparece como o prolongamento das atividades da *casa de banhos* — cidade-lupanar com seus lugares secretos e escuros onde os seres da margem copulam ao ar livre ou mesmo coletivamente como no episódio do *métier-debout* em *PM* —, o pátio onde vivem os mendigos — espécie de releitura da “cour des miracles” de *Notre-Dame de Paris* de Victor Hugo, ecoada na referência à Milagres nordestina, com seu cortejo de misérias — representa o país transformado num imenso território de estropiados. Paralelamente, o Mangue, vazadouro por onde escoam todos os miasmas da capital, simboliza a própria cidade, e mais uma vez o intertexto hugoliano pode ser evocado através dos esgotos de Paris que são objeto de uma longa digressão em *Les Misérables*. O Mangue, citado nos três romances kokisianos, participa, portanto, desta dupla rede metonímica: enquanto bairro popular com sua concentração de prostíbulos e sua vida boêmia ele equivale a uma cidade dentro da cidade, abrigando as putas e os malandros; além disso, enquanto capital ele figura o próprio país imerso no lodo e na merda por força de uma dupla crise: política (golpe militar) e econômica (pós-“milagre”).

Dentre as novidades associadas à mudança para o apartamento novo, de cuja janela se descortina a Academia Brasileira de Letras, o interesse suscitado pela “descoberta” do pátio interno do prédio pelo narrador de *PM* pode ser medido pela descrição detalhada do mesmo, que ocupa algumas páginas.¹⁷⁷ Neste pátio situado entre os edifícios, vários mendigos de ambos os sexos vivem em meio ao lixo e à água estagnada. A imagem da “cour à déchets” irá assombrar o narrador, mesmo no exílio¹⁷⁸, configurando um *locus horrendus* urbano que será retomado e ampliado por ocasião do trajeto pelo Nordeste. Antes, porém, percorrendo o interior com seus companheiros de excursão, o narrador depara-se com o espetáculo da tragédia nacional ausente das páginas dos livros escolares:

[...] Les mêmes visages partout, les corps menus aux mains énormes, noueuses et crevassées. Les bouches édentées, aux sourires francs et

¹⁷⁷ KOKIS, 1994: 159-162

¹⁷⁸ KOKIS, 1994: 197, onde se lê: “En pensant maintenant à tous ces départs, *l'image de la cour à déchets* me revient à la mémoire.” (grifo nosso)

gênés à la fois. Ici le calme atavique se confond avec la lenteur des gestes due à la malnutrition. [...] Leur muscles sont comme des tendons tirés sur les os, les pommettes percent les visages glabres d’Indiens métis. Les pieds sont aussi crevassés que les mains, encerclés de lanières de cuir qui tiennent des semelles découpées dans de vieux pneus. [...] Puis les vieillards tout courbés, squelettiques, aux yeux encore brillants de larmes, mais souvent aveuglés par des accumulations jaunâtres en forme d’anémones. [...] Partout des mendiants estropiés, enfants et adultes, exhibant des moignons et des plaies entourés de mouches. [...] Le trachome endémique s’étend au long de la route, la transformant en *une gigantesque cour des miracles aux lunettes de soleil*. [...] ¹⁷⁹

A referência à “cour des miracles” tropical enfatizada pela menção algo irônica aos óculos de sol remete, naturalmente, ao livro *Notre-Dame de Paris*, no qual, a par da intriga romanesca cheia de peripécias, encontra-se a célebre descrição do submundo dos mendigos, marginais e criminosos da capital francesa de fins do século XV. Note-se que o sentido antigo de “cour” com o significado de “rue en cul de sac” (rua sem saída, beco), aparece na expressão dicionarizada “Cour des Miracles”, que transcrevemos a seguir do *Petit Robert*: “quartier des truands, des voleurs. Fig. *Une cour des miracles*: un lieu mal famé, peuplé de mendiants, de voleurs.”¹⁸⁰ Portanto, o pátio interior descrito por Kokis, bastante característico de diversos prédios do centro do Rio de Janeiro, já anuncia o cenário grotesco da “cour” hugoliana, que é também a “corte”, a residência do rei dos mendigos e mafeitores: “Clopin Trouillefou”.

No romance de Victor Hugo, o poeta e vagabundo Pierre Gringoire, “philosophe pratique des rues de Paris”¹⁸¹, depois de seguir a cigana Esmeralda pelo labirinto de ruelas da capital, acaba entrando acidentalmente na “cidade proibida”. A citação abaixo dá uma idéia do espetáculo a que ele assiste nesta “tour de Babel”¹⁸² da escória que se aglomerava na imensa praça:

Le pauvre poète jeta les yeux autour de lui. Il était en effet dans *cette redoutable Cour des Miracles*, ou jamais honnête homme n’avait pénétré à pareille heure; cercle magique où les officiers du Châtelet et les sergents de la prévôté qui s’y aventuraient disparaissaient en miettes; cité des voleurs, hideuse verrue à la face de Paris; *égout d’où s’échappait chaque matin, et où revenait croupir*

¹⁷⁹ KOKIS, 1994: 262 (grifo nosso).

¹⁸⁰ LE PETIT ROBERT, 1984: 408

¹⁸¹ HUGO, [s.d.]: 111

¹⁸² Cf. HUGO, [s.d.]: 126. Sobre o episódio da “Cour des Miracles”, v. capítulo sexto [“La cruche cassée”] do segundo livro, tomo 1.

chaque nuit ce ruisseau de vices, de mendicité et de vagabondage toujours débordé dans les rues des capitales; ruche monstrueuse où rentraient le soir avec leur butin tous les frelons de l'ordre social; hôpital menteur où le bohémien, le moine défroqué, l'écolier perdu, les vauriens de toutes les nations, espagnols, italiens, allemands, de toutes les religions, juifs, chrétiens, mahométans, idolâtres, couverts de plaies fardées, mendiants le jour, se transformaient la nuit en brigands; immense vestiaire, en un mot, où s'habillaient et se déshabillaient à cette époque tous les acteurs de cette comédie éternelle que le vol, la prostitution et le meurtre joue sur le pavé de Paris.¹⁸³

A imagem de uma multidão movimentando-se de forma desordenada, na qual todas as diferenças são abolidas, sugere a idéia de um organismo único, corpo grotesco em metamorfose, oscilando entre a forma humana e a animal, nesta “capital imaginária do inferno” que é a “Cour des Miracles”:

[...] Par moments, sur le sol, où tremblait la clarté des feux, mêlée à de grandes ombres indéfinies, *on pouvait voir passer un chien qui ressemblait à un homme, un homme qui ressemblait à un chien*. Les limites des races et des espèces semblaient s'effacer dans cette cité comme dans *un pandémonium*. Hommes, femmes, bêtes, âge, sexe, santé, maladie, tout semblait être un commun parmi ce peuple; tout allait ensemble, mêlé, confondu, superposé; chacun y participait de tout.¹⁸⁴

Voltemos a *PM*, onde, no capítulo 21, o intertexto hugoliano é explorado de forma indireta desta vez. A caminho de Feira de Santana os excursionistas param no vilarejo chamado Milagres, caracterizado como “une infection”, “un dépotoir de viande humaine”. Sua população é formada por uma multidão de miseráveis, prostitutas e estropiados, em sua maioria retirantes em busca de melhores condições de vida, que foram abandonados no meio da viagem.¹⁸⁵ Percebe-se que a imagem da “cour à déchets”, pátio interno entre os prédios, logo elemento próprio à paisagem urbana, amplia-se na evocação da estrada, espaço aberto que corta o território nacional em todos as direções e desemboca na infecção de Milagres,

¹⁸³ HUGO, [s.d.]: 127-128 (grifo nosso). Diante da ameaça de ser enforcado por força da *lei* da corte dos mendigos, que reproduz o tratamento dado aos marginais pela sociedade dos “honnêtes bourgeois”, à qual Gringoire pertenceria no entendimento de Clopin Trouillefou, aquele apela para a sensibilidade de seus algozes através da tentativa de inclusão dos poetas na categoria dos “truands” (vagabundos, mendigos, mas também vigaristas), como se pode ver na seguinte passagem: “— Je ne vois pas pourquoi, dit-il, les poètes ne sont pas rangés parmi les truands. Vagabond, Æsopus le fut; mendiant, Homerus le fut; voleur, Mercurius l'était...” (HUGO, [s.d.]: 136)

¹⁸⁴ HUGO, [s.d.]: 128/129 (grifo nosso).

¹⁸⁵ Cf. KOKIS, 1994: 270-271

contaminando o corpo-país enfermo. No fim do episódio da passagem pelo vilarejo, o narrador explicita o sentido do topônimo “Milagres” ao aproximá-lo do vocábulo “miracles”, que ele emprega duas vezes, criando um interessante efeito estilístico situado entre a tradução e o jogo de palavras interlingüístico:

[...] *Milagres porte bien son nom*; sans église ni bordel, ce n'est qu'une étape pour ceux qui peuvent repartir. *Les vrais miracles* sont rares dans ces deux cent mètres à peine au bord de la route, dans cette bourgade qui a l'air d'une pustule suintante. Pour tous les autres, c'est le terminus, le moment de vérité. [...] Nous repartons sous ce soleil jaune-violet malgré la nuit qui tombe. Il nous faudra rouler jusqu'à demain soir pour atteindre Feira de Santana. Toute la nuit, pour laisser décanter dans la fraîcheur *les impressions acides des miracles* dans nos yeux. [...] ¹⁸⁶

O pátio tomado pelo lixo e pelos mendigos só pode ser considerado como uma releitura da “cour des miracles” na medida em que dialoga com outros índices textuais como tentamos demonstrar. Neste sentido, importa menos saber se Kokis quis, de fato, explorar o intertexto hugoliano de modo explícito, do que perceber, nas dobras do texto, a rede de sentidos que ecoam desde a “cour à déchets”, passando pela “gigantesque cour des miracles aux lunettes de soleil”, para chegar, finalmente, à Milagres de fim de mundo, etapa decisiva na descida infernal às entranhas do país, que será fundamental na vida do narrador. (Veremos, mais adiante, como sua percepção artística será afetada pela descoberta de uma tal realidade, o que se refletirá numa prática e num estilo dificilmente “traduzíveis” para a cultura do país de acolha.) Não esqueçamos, todavia, de que, depois do golpe militar, o Brasil conhecerá, entre outras miragens, um período de crescimento econômico que passou à História como o “milagre”.

Para Roberto da Matta “tudo o que está relacionado ao paradoxo, ao conflito ou à contradição – como as regiões pobres ou de meretrício – ficam num espaço singular” Trata-se de “locais de transição: ‘zonas’, ‘brejos’, ‘mangues’ e ‘alagados’. Locais liminares, onde a presença conjunta da terra e da água marca um espaço físico confuso e necessariamente ambíguo.”¹⁸⁷ A presença do Mangue nos textos kokisianos participa de um universo mais amplo de representações ligadas ao devaneio, à percepção da realidade como sonho, mentira, daí os *topoi* das máscaras e dos disfarces, que abordaremos na próxima seção, que trata da figura do artista. O Mangue, com seu aspecto duplo – canal e bairro popular transformado em

¹⁸⁶ KOKIS, 1994: 274 (grifo nosso).

¹⁸⁷ DA MATTa, 1985: 39

zona – opera o paradoxo dos lugares de passagem, nos quais as identidades deixam cair as sucessivas máscaras para, com perdão do mau trocadilho, *cair na gandaia*. Dupla inscrição que autoriza, portanto, múltiplas metamorfoses por parte dos seres da margem como as prostitutas e os malandros, mas também daqueles que, como os respeitosos homens casados pertencentes à burguesia, precisam adaptar-se às exigências de uma existência anfíbia, levando uma vida dupla e transitando entre *o melhor dos dois mundos*.

O Manguê, que já foi objeto de poemas de autores como Manuel Bandeira¹⁸⁸ e Vinícius de Moraes¹⁸⁹, é evocado pelo narrador de *PM* da seguinte maneira:

[...] Voilà de nouveau *le canal du Manguê* qui s'approche avec ses puanteurs de soufre et d'iode, ses algues, son eau pâteuse parsemée de déchets bruns et de taches d'huile. [...] Dans les rues transversales, je peux entrevoir les clients qui attendent devant les bordels de *ce quartier qu'on appelle aussi le Manguê*. D'ailleurs, il ne faut pas que je prononce le mot "Manguê" à la maison parce que ce n'est pas beau. Ça déclenche le rire chez les tantes, les regards, les chuchotements, même l'envie de pisser. Elles n'aiment pas penser qu'on habite près du Manguê; et si quelques-unes de leurs amies y habitent, elles disent qu'elles viennent de la zone. [...] Ma mère dit souvent des autres femmes qu'elles vont finir au Manguê. [...]¹⁹⁰

A proximidade com a zona de meretrício provoca as reações mais estranhas nas tias do narrador, que, como se pode depreender do episódio da visita a São Paulo, apresentam os mesmos reflexos daqueles que levam uma vida anfíbia: a ociosidade cheia de coqueteria sugere um mundo de silêncios e de atividades suspeitas no qual podemos nos perguntar se, ao fim e ao cabo, ao invés de esperar um marido, elas não esperam ...um cliente. A palavra proibida é, ao mesmo tempo, a senha que abre as portas das casas das *mulheres de vida fácil*: destino final de tantas Doralices vindas do interior e de tantas polacas e francesas. Note-se que Kokis tem o cuidado de dar explicações ao leitor francófono acerca do canal e do bairro, procedimento que seria perfeitamente natural por parte de um autor brasileiro escrevendo hoje para um público jovem pouco informado sobre a história da cidade.¹⁹¹

¹⁸⁸ Cf. "Manguê", BANDEIRA, 1996: 209/210

¹⁸⁹ Cf. "Balada do Manguê", MORAES, 2002: 123/125.

¹⁹⁰ KOKIS, 1994: 65 (grifo nosso).

¹⁹¹ Talvez não seja ocioso acrescentar que a sede da prefeitura do Rio, situada na região do antigo Manguê, é conhecida informalmente pelos funcionários do município como "Piranhão". A jocosidade do carioca parece não ter limites, uma vez que o nome "Cafetão" já começa a ser usado para se referir ao prédio anexo.

As referências ao Mangue em *ND* caracterizam-se, igualmente, pelos esclarecimentos de praxe destinados, desta vez, a situar o leitor em relação ao cenário onde o casal desta tragédia carioca se conhece:

[Negão] avait pensé à elle [Doralice] parce que c'est derrière ladite brasserie, dans les ruelles transversales attenantes à l'avenue Vargas, que se situe *le Mangue*. *Le Mangue, qui porte le même nom que le canal boueux*, véritable égout à ciel ouvert. *Ce Mangue est la zone de bordels populaires de la ville de Rio de Janeiro*. Une très grosse zone d'ailleurs, possiblement sans pareille dans toute l'Amérique latine.¹⁹²

É ainda neste romance que o Mangue vai aparecer como uma espécie de “entidade”, imagem invertida e deformada da cidade, funcionando como um revelador das taras e mazelas de toda a sociedade. É o que se pode notar na descrição do canal feita por Mindras, funcionário do porto de origem estrangeira que opera a draga (v. 3.1). Durante uma de suas longas tiradas filosóficas, ele diz o seguinte a Negão:

— Tu sais, mon petit, cette belle vie, ces belles choses que tu ne peux pas avoir, tout cela est illusoire. Seule la crasse supporte le tout. Va dans leurs maisons, regarde le linge sale, les sous vêtements, la tuyauterie de tous les gens que tu respectes. Difficile d'imaginer, hein? C'est le Mangue qui les écoule; c'est la vase qui les purge. *La ville est une latrine gigantesque et béante*. Les foetus et les chatons noyés, les déchets des grands amours, toutes les sortes de liquides sortis des muqueuses se mélangent, dans un festival de microbes, de crachats et de suintements; chiens crevés, bébés-syphilis, pigeons séchés et verminoses... Ça coule... *Et les tuyaux sont l'oesophage de la ville, du grand organisme qui prolifère sous nos pieds*. Nous sommes les poux sur sa surface. Ce qui compte, c'est le dedans: le sens profond, l'exubérance bactérienne des métamorphoses colorées. Les exhalations ne sont que la surface. Il faut descendre plus bas, ne pas craindre ce qu'il y a là; ne pas se contenter de ce qu'on peut supporter. Il faut s'améliorer sans cesse, s'endurcir, pour mieux comprendre... pour profiter de ces viscosités, de ces visions abyssales mouvantes de vitalité minérale. La rouille des tuyaux, les borborygmes des écoulements, il faut s'y plonger en imagination. *Je les vois descendre le Mangue, tous ces rêves mesquins, tous ces désirs immédiats, tous ces banquets tant attendus. C'est le mouvement du monde, la mouvance des êtres*. [...] *Mais ma drague en sait plus sur leur essence*. Tout ce beau monde, mon petit, tout ça repose sur les dortoirs des orphelinats, sur des culottes sales, sur des mammifères qui n'ont pas le désir de grandir. Sans la drague, pas de port; pas de bateaux, ni de ville ni de rêve. La minéralité bactérienne envahirait

¹⁹² KOKIS, 1995a: 33 (grifo nosso).

tout, prenant possession des choses comme une populace avide et malfaisante. [...] *Le fond gluant que la drague laboure, c'est bien l'essentiel* [...]¹⁹³

A idéia do esgoto que escoia pelo canal do Mangue associado à essência dos seres às voltas com seus sonhos mesquinhos de grandeza e poder e materializada numa série de objetos e de cadáveres, restos de coisas e de animais em decomposição, pode ser aproximada da descrição dos esgotos de Paris, conforme lemos no famoso episódio intitulado “L’intestin de Léviathan” do romance *Les Misérables* de Victor Hugo. Antes, porém, vamos sublinhar a assimilação da “Cour des Miracles” aos esgotos de Paris presente na citação do romance *Notre-Dame de Paris* reproduzida anteriormente, onde a primeira é comparada a um: “égout d’où s’échappait chaque matin, et où revenait croupir chaque nuit ce ruisseau de vices, de mendicité et de vagabondage toujours débordé dans les rues des capitales”¹⁹⁴ É interessante notar que a intertextualidade interna praticada pelo autor de *Les Châtiments* atua em mão dupla, uma vez que em *Les Misérables* ele se refere aos esgotos parisienses como sendo *uma sucursal da “Cour des Miracles”*. Deixemos que o próprio autor nos fale dos intestinos da capital francesa:

L’histoire des hommes se reflète dans l’histoire des cloaques. Les gémonies racontaient Rome. L’égout de Paris a été une vieille chose formidable. Il a été sépulcre, il a été asile. Le crime, l’intelligence, la protestation sociale, la liberté de conscience, la pensée, le vol, tout ce que les lois humaines poursuivent ou ont poursuivi, s’est caché dans ce trou [...]. Il y a cent ans, le coup de poignard nocturne en sortait, le filou en danger y glissait; le bois avait la caverne, Paris avait l’égout. La truanderie, cette *picareria* gauloise, acceptait l’égout comme succursale de la Cour des Miracles [...].

L’égout, c’est la conscience de la ville. Tout y converge et s’y confronte. Dans ce lieu livide, il y a des ténèbres, mais il n’y a plus de secrets. Chaque chose a sa forme vraie, ou du moins sa forme définitive. Le tas d’ordures a cela pour lui qu’il n’est pas menteur. La naïveté s’est réfugiée là. Le masque de Basile s’y trouve, mais on en voit le carton, et les ficelles, et le dedans comme le dehors, et il est accentué d’une boue honnête. Le faux nez de Scapin l’avoisine. Toutes les malpropretés de la civilisation, une fois hors de service, tombent dans cette fosse de vérité où aboutit l’immense glissement social. Elles s’y engloutissent, mais elles s’y étalent. Ce pêle-mêle est une confession. Là, plus de fausse apparence, aucun plâtre possible, l’ordure ôte sa chemise, dénudation absolue, dérouté des illusions et des mirages, plus rien que ce qui est, faisant la sinistre figure de ce qui

¹⁹³ KOKIS, 1995a: 134/135 (grifo nosso).

¹⁹⁴ HUGO, [s.d.]: 128

finit. Réalité et disparition. Là, un cul de bouteille avoue l'ivrognerie, une anse de panier raconte la domesticité; là, le trognon de pomme qui a eu des opinions littéraires redevient le trognon de pomme; l'effigie du gros sou se vert-de-grise franchement, le crachat de Caïphe rencontre le vomissement de Falstaff, le louis d'or qui sort du tripot heurte le clou où pend le bout de corde du suicide, un fœtus livide roule enveloppé dans des paillettes qui ont dansé le mardi gras dernier à l'Opéra, une toque qui a jugé les hommes se vautre près d'une pourriture qui a été la jupe de Margoton; c'est plus que de la fraternité, c'est du tutoiement. Tout ce qui se fardait se barbouille. Le dernier voile est arraché. *Un égout est un cynique. Il dit tout.*¹⁹⁵

Da mesma forma que o Mangue kokisiano, os esgotos parisienses de Hugo traduzem a verdade por trás das máscaras e das convenções sociais. Espécie de “descida aos infernos” que mostra o reverso da medalha e na qual a verdadeira face das coisas e dos seres é revelada, a descrição hugoliana enxerga por trás das falsas aparências e do verniz da civilização a verdade mais profunda sobre a realidade que nos cerca. Realidade que se desnuda na consciência de nossa própria transitoriedade. No entanto, a visão do autor francês está impregnada de valores espiritualistas. É como se ele quisesse dizer que tudo participa do mesmo princípio no interior do metabolismo do grande organismo que nos gerou. Para Hugo, nós podemos aprender muito com a história dos esgotos e ele nos dá uma aula sobre as principais etapas históricas da cloaca parisiense desde a Idade Média até o momento em que escreve seu livro. Mas há uma lição maior a ser aprendida, segundo a qual “l’histoire passe par l’égout.”¹⁹⁶

Em *E*, Boris Nikto, de volta ao Brasil, passeia pelos lugares que marcaram sua infância e adolescência no Rio de Janeiro. Sentado num bar em frente à faculdade onde cursou Matemática, ele observa a “tragédia da rua”, enquanto bebe cerveja e degusta sardinhas fritas. Em seguida, visita a “cour à déchets” que conheceu na juventude e que o leitor de *PM* reconhece facilmente:

Boris [...] constata que le temps avait bien épargné ce coin d'ordures et d'humidité. La crasse coulant le long des parois lui parut plus épaisse, les monceaux de débris semblaient plus abandonnés et puants, mais l'ambiance était la même. [...] Les clochards habitaient toujours l'endroit, par familles entières maintenant, avec un grand nombre de bébés cachectiques patageant dans la boue noire à la recherche des débris jetés par les fenêtres des appartements.¹⁹⁷

¹⁹⁵ HUGO, 1993: 994/995 (grifo nosso, exceto para “picareria”)

¹⁹⁶ HUGO, 1993: 995

¹⁹⁷ KOKIS, 1996a: 287/288

O poeta chega à conclusão de que os mendigos não só continuavam vivendo no pátio, mas acabaram constituindo família, numa prova de que a miséria havia aumentado e se incrustado definitivamente no tecido social, da mesma forma que a sujeira o fizera em relação ao espaço. De resto, as crianças, subnutridas e raquíticas, são o testemunho dramático de uma sociedade que joga o lixo pela janela e acredita ter a consciência limpa.

Depois de percorrer a zona sul, Boris retorna à Lapa, onde se situa seu hotel, e repassa as impressões de “cette première journée difficile”:

[...] Sa tête trop pleine d’images était passée de la confusion à un état de vide semblable à l’ivresse et, dans son ventre, une sorte de nausée lui coupait l’appétit. L’impression d’absurdité était telle qu’il arrivait à en sourire, amer et amusé à la fois, en pensant qu’il ne disposait plus d’un espace idéal où trouver refuge. *Il était bel et bien arrivé chez lui, de retour à la boue. “Le Mangué, pensa-t-il, a fini par triompher et s’étaler sur toute la ville. Et me voilà enfin attrapé, malgré les vingt années qu’à duré ma fuite. Il faut que je nage, que j’attende, que j’apprenne à nouveau toutes ces choses...”*¹⁹⁸

O protagonista constata que, metaforicamente, a cidade fora invadida pela lama do canal do Mangué, que, como vimos anteriormente, conota a imagem invertida da realidade, cuja essência jaz em seu fundo lodoso. Através do processo metonímico estabelecido a partir da série “chez lui”, “boue”, “Mangué” e “ville”, observamos, tal como em Hugo, a assimilação entre a verdade histórica (e humana) e a lama/o esgoto. Para o exilado que volta ao país depois de vinte anos, toda a cidade participa da realidade do Mangué, espaço que reduplica a “cour à déchets” com seus mendigos e sua água estagnada, evocada em *PM*. Trata-se, portanto, de lugares onde se joga o lixo material e social – detritos e escória – coisas e pessoas – e que não funcionam segundo as leis da sociedade burguesa. Acreditamos que a assimilação da “Cour des Miracles” aos “égouts de Paris”, presente de modo explícito em Hugo, pode ser aproximada do paralelismo entre a “cour à déchets” e o canal do Mangué sugerido por nossa leitura dos textos de Kokis.

¹⁹⁸ KOKIS, 1996a: 291 (grifo nosso).

3. FIGURAS DO TRÂNSITO IDENTITÁRIO

*A única identidade lisa, uniforme e sem complexos que possamos jamais alcançar é a da rigidez cadavérica.*¹⁹⁹

*Ajustar peças e pedaços para formar um todo consistente e coeso chamado “identidade” não parece ser a principal preocupação de nossos contemporâneos, que foram atirados à força e de modo irredimível a uma condição don-juanesca e assim se vêem obrigados a adotar a estratégia correspondente.*²⁰⁰

Em nossa tese, buscamos destacar certos elementos ligados ao deslocamento e ao trânsito, tanto de sujeitos quanto de discursos e práticas culturais. Nesta seção, vamos abordar as figuras que logram imprimir as marcas da alteridade em sua passagem por lugares e situações, as quais denominamos *figuras do trânsito identitário*. Notamos, nos textos kokisianos analisados, a presença de um conjunto de figuras que realizam diversas negociações com os códigos e discursos em circulação. Quer se trate de personagens que exercem alguma atividade artística, como o narrador de *PM* ou o protagonista de *E*, quer se

¹⁹⁹ [“La seule identité lisse, unie et sans complexe que l’on puisse jamais atteindre est celle de la rigidité cadavérique.”] LAROCHE; ANDRÈS & BERND, 1999: 257

²⁰⁰ BAUMAN, 2005: 59/60

trate de “artistas amadores”, *experts* na arte de driblar as contingências, como a família do primeiro, além de Negão e Mateus, estamos lidando com seres com um talento inato para transitar pelas bordas das convenções sociais, enquanto lançam mão das máscaras de que dispõem para encarnar o personagem do momento no palco da vida.

Em *Le pavillon des miroirs*, nota-se uma visão de mundo marcada pela desilusão, pela percepção da “teatralidade” das ações e destinos humanos por parte do narrador. Embora o escritor se empenhe em descrever com riqueza de detalhes cenas como a festa de Santo Antônio, o desfile de 7 de setembro, o carnaval carioca ou a matança dos bois – e em tais momentos, percebemos que um dos trunfos da escrita de Kokis está na força de suas descrições, sobretudo, nas cenas de grandes massas humanas – há, ainda assim, um exagero, um tom expressionista que prevalece. Logo, como na sequência em que o narrador assiste ao desfile de 7 de setembro da janela de seu apartamento da Avenida Presidente Vargas, a evocação da festa nacional dá lugar à linguagem da representação. Por trás da marcha marcial das fileiras de militares, o narrador percebe o “avesso” da comemoração: “Les uniformes ressemblent de plus en plus aux cadavres, le rythme des fanfares fait regretter le carnaval; on remarque davantage la bedaine et les doubles mentons des officiers...”²⁰¹ A concepção expressionista do mundo aparece, igualmente, na seguinte passagem: “Les choses qui comptent pour eux ne me captivent pas; ce qui n’est pas important pour eux me captive. *Le monde à l’envers*. Et le plus souvent je ris tout seul de choses drôles qui sont plus fortes que ma tristesse...”²⁰²

No capítulo 13, o narrador relata a viagem de férias a São Paulo, “cet horrible voyage”,²⁰³ momento privilegiado da observação do “teatro” das relações humanas. No apartamento em pleno centro da capital paulistana, situado num quarteirão onde vivem estrangeiros de origem japonesa, síria e italiana, as tias, que mais parecem atrizes decadentes e cabotinas, recebem os parentes: “Dès le vestibule, cette viscosité nous assaille par des embrassades, des mains qui palpent avec des exclamations et des grimaces forcées de contentement. Je suis frotté aux fards, piqué par des ongles vernis, étouffé par des chevelures défaites aux odeurs de chemises de nuit.”²⁰⁴ Mergulhado num universo feminino onde se passa todo o tempo a jogar cartas, a ler horóscopos ou a ouvir novelas radiofônicas, o menino assiste à “metamofose” das mulheres da família: num piscar de olhos, elas mudam de nome e de roupa, e essa rápida troca de papéis surpreende o narrador que observa da coxia:

²⁰¹ KOKIS, 1994: 86

²⁰² KOKIS, 1994: 318 (grifo nosso)

²⁰³ KOKIS, 1994: 157

²⁰⁴ KOKIS, 1994: 149

... il faut appeler les tantes par d'autres prénoms: elles en changent souvent, histoire d'épater les divers soupirants, ou simplement pour faire changement, comme les actrices de photoromans. Lili devient Maria Helena ou Dorinha; Jini devient Vera ou Angela, en fonction de son visiteur. Sylvia se change en Laura et curieusement ma mère se fait appeler Ligia. Au début, elles chuchotent beaucoup entre elles, ou parlent en langage codé, parce que ce ne sont pas de choses pour les oreilles des enfants.²⁰⁵

Até a avó, mulher apagada que vive escondida na cozinha, sofre o mesmo destino das tias, mas o resultado é grotesco: “Je trouve que les tantes y vont un peu fort; *la vieille ressemble parfois à une momie peinte en clown...*”²⁰⁶ Percebe-se o julgamento do narrador adulto, por trás do comentário irônico na seguinte passagem: “La grand-mère *qui nous aime tant* n’a pas l’air de nous remarquer beaucoup.”²⁰⁷; o mesmo se dá quando ele nota que não há um único livro no apartamento. Mas o leitor terá que esperar o capítulo 25 para saber pela voz do narrador adolescente o que todos já suspeitávamos: que “a casa de banhos” é um prostíbulo disfarçado e que Lígia é o “nome de guerra” da mãe cafetina.²⁰⁸ Caem as máscaras no *mundo às avessas* representado pela família do narrador cujos pais há muito diziam suas falas como profissionais do palco:

Je reconnais par contre que mes parents étaient doués d’un certain mépris pour la réalité, chacun à sa façon. Sauf que ma mère ne se contentait pas de rêves; plus pratique, elle trichait ouvertement pour transformer les choses et utilisait le théâtre comme une politicienne. Mon père semblait respecter davantage le texte de son rôle, poursuivant le spectacle malgré les avatars du public ou de la salle. *Mais chez tous les deux, le déguisement était la caractéristique la plus importante.* Ils disaient des choses pour en signifier d’autres et l’on se trompait toujours en s’attachant au sens propre. Les inventions, l’eau de lune, les maquillages, les clients de la maison, l’entreprise avec garantie éternelle, *tout ça n’était que du langage, représentation symbolique du Mangue*, équilibre précaire entre la cour à déchets et la façade donnant sur l’Académie des lettres.²⁰⁹

²⁰⁵ KOKIS, 1994: 150

²⁰⁶ KOKIS, 1994: 150 (grifo nosso). Cf. a passagem em que o narrador, referindo-se ao pai, diz o seguinte: “Je sais qu’il est triste parce qu’il ressemble à un clown qui pleure.” (PM, 1994: 131)

²⁰⁷ KOKIS, 1994: 150 (grifo nosso).

²⁰⁸ KOKIS, 1994: 314

²⁰⁹ KOKIS, 1994: 170 (grifo nosso). Cf. o artigo de Monique Lebrun intitulado “Masques et miroirs: Sergio Kokis et l’expérience migrante”, onde se lê: “On l’a dit, au spectacle cathartique du carnaval se rattache le thème du masque. Kokis est manifestement séduit par celui-ci, qui lui permet de traiter de la schizophrénie de l’exilé, mais également de la mise à distance critique de ses parents “en représentation”, et enfin, de la confrontation de l’homme avec la mort. Le masque symbolise la modification contingente, celle qui n’altère pas le “moi”

No capítulo 11 de *E*, Boris encontra-se uma última vez com seu editor, em Bremen, logo antes de seu retorno ao Brasil. Depois de falarem dos projetos de tradução de romances e poesias latino-americanas, Boris narra a Albrecht sua vivência das turbulências de maio de 68, em Paris. Referindo-se ao tenso clima político daqueles anos marcados pelos afrontamentos ideológicos resultantes das rivalidades entre, de um lado, os países capitalistas, e de outro as nações do bloco socialista, Boris confessa ter se habituado à impostura que domina os discursos, quer sejam oriundos da propaganda política, quer sejam versões da própria história pessoal. De todo jeito, tais “jogos de linguagem” terminam por esgarçar sua percepção da realidade:

— [...] Je me suis tellement habitué aux jeux de langage que ma propre vie me paraît impalpable. J'arrive mal à distinguer les faits de la fiction, et souvent ma mémoire semble être une machine à tisser des récits à partir de fragments de la vie réelle. Vous m'aviez d'ailleurs demandé pourquoi je n'écrivais pas mon autobiographie. J'y ai pensé souvent durant mon séjour ici. Et je suis arrivé à la conclusion que cela n'en vaut pas la peine. Mieux vaudrait écrire un vrai roman. Ces exercices de la mémoire et cette recherche visant à récupérer le temps relèvent entièrement de la fiction. On s'occupe seulement des faits qu'on a choisi de se souvenir ou encore de ceux que la mémoire a bien voulu conserver, et selon la forme qu'ils ont pris en s'agencant dans notre esprit. Les marées de la mémoire sont très mensongères. Dans un roman au moins, l'apparence de la vérité sert à rendre l'histoire intéressante, et on garde toute la liberté. Par ailleurs, comment écrire mes mémoires si je ne suis pas encore certain du personnage que je veux être?²¹⁰

As numerosas referências à atividade tradutória ao longo do texto, tanto em relação aos trabalhos executados por Boris quanto pela evocação de traduções feitas por outros personagens, inscrevem-se num contexto mais geral de estetização da vivência das línguas e das culturas estrangeiras. Vivência do entre-dois encarnada nos personagens do tradutor e do intérprete, figuras por excelência das identidades em trânsito, representando, ao mesmo tempo, o elo e a ponte e permitindo o salto entre universos discursivos distintos.²¹¹

Há, ainda, nos textos em tela, mais particularmente em *PM* e *E*, uma tendência à exaltação da figura do artista, espécie de semideus capaz de enxergar a mentira e a farsa que

immuable, mais qui, au contraire, en révèle certains aspects, liés à l'identification personnelle, familiale, sociale, existentielle en somme” (LEBRUN, 1997: 189).

²¹⁰ KOKIS, 1996a, 213/214

²¹¹ Cf. “Pontificar”, de Vilém Flusser, FLUSSER, 1998: 197-200

reinam detrás das aparências (das quais retira a matéria-prima de suas obras). Encontramos em *E* uma série de diálogos que tratam da criação artística e dos dilemas do artista. Trata-se de conversas sofisticadas entre pessoas de altíssimo nível cultural, nas quais são abordadas questões de estética, filosofia, história, literatura... entre observações cáusticas sobre a natureza abjeta do mundo e do homem. Durante uma conversa com o pintor Klaus, Boris, perguntado sobre a mentira própria à criação artística, responde o seguinte:

— *Je crois que l'acteur est le véritable paradigme de tous les artistes: un individualiste qui se sert des sentiments pour engendrer une narration dans l'esprit du spectateur. Si l'artiste est sensible à la souffrance, c'est parce qu'il se l'est donnée plutôt que de la subir. Celui qui souffre ne fera jamais de l'art. Il vous faudra donc apprendre à considérer que le masque, le maquillage et les déguisements font partie intégrante du métier d'artiste. Le public est trop peu sensible pour percevoir la souffrance, la beauté ou toute autre passion lorsqu'elles se présentent dénudées. C'est pour cela que les gens vont au théâtre: pour apprendre à voir en récit ce qu'ils côtoient quotidiennement sans cependant le distinguer.*²¹²

Ao escolher o ator como o paradigma de todos os artistas, Kokis fecha o círculo e o ciclo de romances em torno d[a dívida para com a]s origens, numa alusão direta aos personagens da família do narrador de *PM*, marcados pela teatralidade e pelo sentido do espetáculo.

Depois de termos aludido, brevemente, na presente introdução, a algumas figuras do trânsito identitário que permeiam o texto kokisiano, vamos nos deter, nas duas seções seguintes, em duas figuras, a saber: *o estrangeiro e o vagabundo*. Estas são emblemáticas de uma vivência do entre-dois, na qual novos contratos e negociações identitárias tiveram lugar. Ambas colocam, em maior ou menor grau, o problema dos múltiplos pertencimentos, da instabilidade e da contradição dos seres da margem. Tais figuras, como veremos mais adiante, põem em xeque a visão convencional dos sujeitos e das sociedades ao recusarem as imagens que insistem em fixá-los e enquadrá-los, terminando por reproduzir a percepção construída pelo senso comum. Uma vez que circulam pelas bordas, misturando práticas e linguagens, as figuras do trânsito identitário recusam igualmente as noções de pureza e unidade e afirmam o caráter mestiço das sociedades nascidas da colonização. Daí sua errância por espaços híbridos, que são reapropriados de modo a transformar a violência do gesto colonizador num jogo sutil entre a fascinação e a transgressão face à cultura do Outro.

²¹² KOKIS, 1996a: 209 (grifo nosso).

Sherry Simon, no ensaio *L'hybridité culturelle*, assinala a importância da noção de híbrido para se entender a modernidade, marcada pela preeminência do prefixo “trans” em relação a “inter”, usado anteriormente na descrição das relações entre as diferentes culturas. Situado numa perspectiva menos etnocêntrica, leia-se ocidental, colonialista, a valorização da idéia de híbrido e dos processos de hibridação ou hibridismo na abordagem de fenômenos de encontro e cruzamento de culturas, teria o mérito de evitar *armadilhas teóricas* tais como as noções de aculturação e assimilação empregadas pela antropologia. Ao lançar uma ponte em direção às noções vizinhas de “sincretismo”, “crioulização” [*créolité*] e “mestiçagem”, o híbrido, que não é sinônimo de fusão,

designa um momento instável na vida das culturas, uma situação de tensão e de desconforto diante das categorias existentes. O momento da hibridação é um momento contestatório. Ele rejeita duas reações à diversidade mundial: de um lado, o aplanamento das diferenças (a homogeneização), mas também o movimento inverso de hiperdiferenciação (a re-etnização, o integrismo ou a xenofobia).

A hibridação cria uma simultaneidade de diferenças. A mistura de seus elementos não dá lugar a uma solução, mas a uma suspensão, um composto no qual os elementos constitutivos ainda são reconhecíveis. [...] O híbrido rejeita a progressão da dialética: tese, antítese e síntese.²¹³

Portanto, vemos que os conceitos de híbrido, hibridismo e hibridação não apontam para um possível apaziguamento das complexas questões envolvendo o contato e os cruzamentos culturais, antes, aprofundam as contradições inerentes a tais processos. Um imigrante magrebino instalado na França pode perfeitamente oscilar entre o reconhecimento das leis republicanas e a fidelidade às tradições islâmicas. Um quebequense de fala francesa que dominasse o inglês e o considerasse um instrumento de abertura para o mundo poderia sentir-se incomodado com a recente declaração do escritor francês Maurice Druon sobre “o francês pitoresco” de seus compatriotas. Embora se considerando um “cidadão do mundo”, este hipotético franco-canadense refluiria, face ao preconceito lingüístico, à condição de *Québécois*, cioso de sua diferença e especificidade. Pensemos em como, num outro registro, um *Neo-québécois* de origem italiana – trazendo intactos na alma andariça os estigmas de sua

²¹³ [“désigne un moment instable dans la vie des cultures, une situation de tension et d'inconfort, face aux catégories existantes. Le moment de l'hybridité est un moment contestataire. Il refuse deux réactions à la diversité mondiale: d'une part l'aplatissement des différences (l'homogénéisation), mais aussi le mouvement inverse d'hyperdifférentiation (la ré-ethnisation, l'intégrisme ou la xénophobie). [§] L'hybridation crée une simultanéité de différences. Le mélange de ses éléments ne donne pas lieu à une solution mais à une suspension, un composé où les éléments constitutifs sont encore reconnaissables. [...] L'hybride refuse la progression de la dialectique: thèse, antithèse, synthèse.”] SIMON, 1999: 32

condição de imigrante pobre – reagiria aos possíveis “ataques” à sua recém-conquistada cidadania, mesmo queixando-se da saudade da terra natal.

Em *Conceitos de Literatura e Cultura*, Stelamaris Coser retrança a origem e os avatares do conceito de híbrido, apropriado pela crítica cultural com o intuito de descrever a realidade criada pelas culturas surgidas dos contatos e misturas e na interseção de fronteiras diversas. Citando autores como Homi Bhabha, Edward Said e Stuart Hall, entre outros teóricos dos Estudos Culturais, Coser lança uma luz sobre os processos de metabolização cultural no interior das comunidades migrantes que têm ocupado sobremaneira a crítica pós-moderna. Segundo a autora,

Stuart Hall [...] tem contribuído para difundir a idéia de que a construção de identidades na pós-modernidade é um processo inevitavelmente em andamento, impuro e híbrido. Argumentando na contra-corrente de tentativas essencialistas que querem preservar a ilusão de sujeitos, etnias, raças, locais e nações “purificadas”, unificadas e coesas, Hall [...] associa-se a Homi Bhabha (e Jacques Derrida) ao ressaltar ambivalência e antagonismo em qualquer ato de significação nos processos de transformação cultural. Hibridismo se refere não a um sujeito híbrido, formado e assumido como tal, mas ao angustiante processo de tradução cultural. Sem glorificar nem crucificar a globalização, Hall [...] aponta os movimentos complexos, contraditórios e desestabilizadores entre tradição e tradução que atuam na “produção de novas identidades” em condições diaspóricas. [...] ²¹⁴

No ensaio intitulado “Quem precisa de identidade?”, Hall, depois de tecer vínculos entre as discussões sobre identidade e os processos de globalização e de migração que se transformaram num fenômeno global na pós-modernidade, afirma o seguinte:

É precisamente porque as identidades são construídas dentro e não fora do discurso que nós precisamos compreendê-las como produzidas em locais históricos e institucionais específicos, no interior de formações e práticas discursivas específicas, por estratégias e iniciativas específicas. Além disso, elas emergem no interior do jogo de modalidades específicas de poder e são, assim, mais o produto da marcação da diferença e da exclusão do que o signo de uma unidade idêntica, naturalmente constituída, de uma identidade em seu significado tradicional – isto é, uma mesmidade que tudo inclui, uma identidade sem costuras, inteiriça, sem diferenciação interna.

²¹⁴ COSER; FIGUEIREDO, 2005: 172 (grifo nosso). V. p. 179, no âmbito brasileiro, a contribuição de Zilá Bernd para a reflexão sobre o hibridismo.

Acima de tudo, e de forma diretamente contrária àquela pela qual elas são constantemente invocadas, as identidades são construídas por meio da diferença e não fora dela. Isso implica o reconhecimento radicalmente perturbador de que é apenas por meio da relação com o Outro, da relação com aquilo que não é, com precisamente aquilo que falta, com aquilo que tem sido chamado de seu *exterior constitutivo*, que o significado “positivo” de qualquer termo – e, assim, sua “identidade” – pode ser construído.²¹⁵

Notamos, pelo que foi dito acima, que é graças ao reconhecimento das diferenças que vincam as fronteiras entre as identidades, podendo causar fricções e crispações e chegar ao ponto de erigir muros e cercas onde a interseção parece impossível, que nasce a percepção da própria especificidade identitária. Construção discursiva reificada por gerações ao longo do tempo e sujeita aos solavancos da história, a noção de identidade pode ensimesmar-se e recusar o diálogo. Ou, ao contrário, pode lançar pontes, construir passagens e corredores por onde podem circular os seres do trânsito identitário: artistas, tradutores, metecos e vagabundos de todo tipo.

O texto híbrido²¹⁶ põe em xeque o critério de pureza do idioma, uma vez que, graças às interferências lingüísticas ou culturais, à desterritorialização provocada pelo uso de um léxico “exótico”, de construções aproximativas e de uma sintaxe por vezes estranha ao gênio da língua de escrita, introduz o estranhamento e a incerteza no coração das seguranças identitárias.²¹⁷ Os “efeitos de tradução” que caracterizam os textos híbridos, resultantes da situação fronteira em que se encontra o escritor, aproximam o trabalho de criação literária da atividade tradutória. A produção dos escritores migrantes do Quebec tem demonstrado ser um terreno privilegiado para estes efeitos estéticos obtidos a partir do contato entre línguas e culturas diferentes. Em “Negociações identitárias e estratégias de sobrevivência em textos de migrações nas Américas”, Bernadette Porto escreve o seguinte:

²¹⁵ HALL; SILVA, 2000: 109/110 (grifo do autor). É inútil dizer que o impasse em torno das questões envolvendo a identidade está longe de ser resolvido. Com efeito, observamos, ao lado de um discurso sobre o nomadismo identitário, a emersão de iniciativas que visam a afirmar a identidade coletiva de grupos reprimidos. Tais iniciativas, que ocorrem no âmbito do politicamente correto e da “ação afirmativa”, buscam declarar, com base no ressentimento histórico, uma identidade “essencial” (por exemplo: feminina, negra, homossexual). Numa comunicação apresentada por ocasião do “Colóquio Identidades”, realizado na Universidade do Estado do Rio de Janeiro, Hans Ulrich Gumbrecht, depois de fazer um histórico do conceito de identidade, reflete sobre a possibilidade de se viver sem identidade nos seguintes termos: “Isto não quer dizer que no futuro a gente vai viver sem identidade. O que sempre vai acontecer, individual e coletivamente, é uma acumulação de identidades. Se falo de uma minimização das identidades individuais e coletivas, falo de abandonar aquela obrigação, aquela pressão social, politicamente correta, de formar identidades como projeto. *Acho que deveríamos minimizar o projeto de ter identidade. O que eu imagino é a substituição de uma política de identidades por um jogo flexível de papéis.* Isto seria um progresso verdadeiro – se tal conceito ‘iluminista’ cabe.” GUMBRECHT; JOBIN, 1999: 124, (grifo nosso).

²¹⁶ Cf. SIMON, 1999: 45/46

²¹⁷ Cf. “Pátrias imaginárias na poética das migrações”, PORTO, 2004: 77

Espaço por excelência da inventividade e da experiência dos limites, a literatura constitui um campo privilegiado para a criação de seres migrantes que elaboram, sob condições adversas, modos próprios de vivenciar o entre-dois [...] em que se encontram. À luz do conceito de “literaturas da inquietação” proposto por François Paré [...] em seus estudos sobre a questão da exigüidade, pode-se reconhecer em produções literárias, nascidas em condições de minoridade cultural decorrentes do exílio, o saber da resistência, que consiste na elaboração de meios diversificados para se lutar contra a morte, a asfixia e o silêncio. Dessa forma, definindo-se como um lugar ideológico privilegiado, o exílio favorece a interpretação, no próprio ato da escrita, das relações com o Outro e o Alhures [...]. Além disso, associando-se ao exílio, a vivência do exíguo leva autores migrantes a procurarem na escrita a liberação de novos espaços identitários marcados pela exploração das possibilidades oferecidas pelo híbrido [...]²¹⁸

No ensaio *Entre-deux: l’origine em partage*, Daniel Sibony fala da situação daqueles que estão “entre-duas-línguas” ou “entre-duas-culturas”, dos choques provocados pelos encontros com a alteridade, que redundam em negociações e traduções graças às quais a origem pode ser partilhada e transmitida. Da mesma forma, a identidade, que é igualmente uma figura da origem, “não é senão um tempo ou um instante do entre-dois. É o movimento deste que importa para situar-se”.²¹⁹ Vamos aproximar a noção de “entre-dois” do conceito de “entre-lugar”, empregado num contexto completamente diverso, mas tendo em mente a idéia de movimento, de intercâmbio e de passagem. Núbia Jacques Hanciau diz o seguinte sobre este conceito:

O desejo de releitura dos tradicionais espaços de enunciação – desafiados pelos discursos pós-colonialistas e pela posição singular da crítica ante a dependência cultural – , fez com que fossem criados esses novos espaços, que, misturados às virtualidades globais e às regionalidades enunciativas, atendem ao apelo de instâncias subjetivas dos discursos em circulação.

Entre-lugar (Silviano Santiago), lugar intervalar (E. Glissant), *tercer espacio* (A. Moreiras), espaço intersticial (H. K. Bhabha), *the thirdspace* (revista *Chora*), *in-between* (Walter D. Mignolo e S. Gruzinski), caminho do meio (Z. Bernd), zona de contato (M. L. Pratt) ou de fronteira (Ana Pizarro e S. Pesavento), o que para Régine Robin representa o *hors-lieu*, são algumas, entre as muitas variantes para denominar, nesta virada do século, as “zonas” criadas pelos

²¹⁸ PORTO; BERND, 2003: 48/49

²¹⁹ [“n’est qu’un temps ou un instant de l’entre-deux. C’est le mouvement de celui-ci qui importe pour se situer.”] SIBONY, 1998: 340

descentramentos, quando da debilitação dos esquemas cristalizados de unidade, pureza e autenticidade que vêm testemunhar a heterogeneidade das culturas nacionais no contexto das Américas e deslocar a única referênica atribuída à cultura européia.²²⁰

Percebemos como a idéia de uma cultura mundial, que se expande em escala crescente graças às novas mídias e aos avanços tecnológicos, ainda que com freqüência espelhe uma visão de mundo americanizada, tende a abalar as certezas do gregarismo de base nacional. Uma tal cultura mundial, feita de combinações e justaposições de elementos das mais variadas origens, reflete a diversidade das sociedades humanas cada vez mais porosas aos aportes do Outro. Um passeio pelas grandes metrópoles ocidentais não deixa dúvidas a este respeito. Quer pela presença de bairros étnicos, quer pela contribuição dos imigrantes no passado e no presente, o fato é que as marcas desta alteridade importada estão longe de esmaecer.

No entanto, podemos nos perguntar se as diversas comunidades se encontram devidamente representadas na colcha de retalhos em que se transformou a dita cultura mundial, em especial, sob a batuta dos artífices da globalização, as nações desenvolvidas tendo os Estados Unidos à frente. Amin Maalouf chama a atenção para a percepção negativa da modernidade por parte daqueles que se sentem excluídos das conquistas da civilização dos países do Primeiro Mundo. Refletindo sobre a situação do mundo árabe, o qual enxerga na modernidade a “mão do estrangeiro”, Maalouf alerta para os perigos da rejeição sistemática da civilização global, percebida como exclusivamente americana. Contra as crispações identitárias, ele invoca o princípio da “reciprocidade” como antídoto eficaz:

[...] atualmente, cada um de nós deve, necessariamente, adotar numerosos elementos oriundos das culturas mais poderosas; no entanto, é essencial que cada um possa verificar, também, que certos elementos de sua própria cultura – personagens, modas, objetos de arte, objetos familiares, músicas, pratos, palavras... – são adotados em todos os continentes, inclusive na América do Norte, e fazem, de agora em diante, parte do patrimônio universal, comum a toda a humanidade.²²¹

²²⁰ HANCIAU; FIGUEIREDO, 2005: 127

²²¹ “[...] aujourd’hui, chacun d’entre nous doit nécessairement adopter d’innombrables éléments venus des cultures les plus puissantes; mais il est essentiel que chacun puisse vérifier aussi que certains éléments de sa propre culture – des personnages, des modes, des objets d’art, des objets usuels, des musiques, des plats, des mots... – sont adoptés sur tous les continents, y compris en Amérique du Nord, et font désormais partie du patrimoine universel, commun à toute l’humanité.”] MAALOUF, 1999: 158. Cf. HALL, 2000: 75: “É difícil pensar na ‘comida indiana’ como algo característico das tradições étnicas do subcontinente asiático quando há um restaurante indiano no centro de cada cidade da Grã-Bretanha.”

O conceito de *Terceiro Espaço*, criado por Homi Bhabha (cf. citação de Núbia J. Hanciau), parece-nos extremamente produtivo para se entender a questão da identidade para além do binarismo redutor que tende a emparelhar os sujeitos em polaridades primordiais e excludentes: autóctone/estrangeiro, negro/branco, eu/outro. Tal espaço intersticial proposto por Bhabha para se compreender o ato de enunciação cultural “não pretende ser um terceiro termo, mas um entre-lugar”²²² capaz de resolver o impasse das “identidades de diferença”²²³. De acordo com o autor de *O local da cultura*,

o pacto da interpretação nunca é simplesmente um ato de comunicação entre o Eu e o Você designados no enunciado. A produção de sentido requer que esses dois lugares sejam mobilizados na passagem por um *Terceiro Espaço*, que representa tanto as condições gerais da linguagem quanto a implicação específica do enunciado em uma estratégia performativa e institucional da qual ela não pode, em si, ter consciência. O que essa relação inconsciente introduz é uma ambivalência no ato da interpretação. [...]

[...]

É apenas quando compreendemos que todas as afirmações e sistemas culturais são construídos nesse espaço contraditório e ambivalente da enunciação que começamos a compreender porque as reivindicações hierárquicas de originalidade ou “pureza” inerentes às culturas são insustentáveis, mesmo antes de recorrermos a instâncias históricas empíricas que demonstram seu *hibridismo*. [...] É o *Terceiro Espaço*, que embora em si irrepresentável, constitui as condições discursivas da enunciação que garantem que o significado e os símbolos da cultura não tenham unidade ou fixidez primordial e que até os mesmos signos possam ser apropriados, traduzidos, re-historicizados e lidos de outro modo.²²⁴

Sabemos que cada um de nós precisa encontrar o seu ponto focal, o seu “lugar”, sob pena de se perder na dispersão identitária, na impossibilidade de ser. É evidente, principalmente depois do advento da Psicanálise, da qual a visão do sujeito moderno é largamente tributária, que nossa percepção da identidade evoluiu bastante, integrando um conjunto de reflexões que tentam dar conta de sua complexidade. A contrapelo da antiga visão binária do ser, baseada na oposição ou na alternância, vemos surgir uma concepção que pensa a possibilidade de coexistirem diversas formas de ser num mesmo sujeito. Do “isto *ao invés* daquilo” e do “isto *ou* aquilo”, passamos ao “isto *e* aquilo”. A complexidade de uma tal concepção busca incluir as facetas inexploradas do ser, as intermitências de uma condição

²²² BERND; JOBIN, 1999: 102

²²³ Cf. BHABHA, 2001: 22

²²⁴ BHABHA, 2001: 66/67/68 (grifo nosso).

sempre precária, o que clama por aceder à consciência do sujeito, presença-ausência de si, sem esquecer que o ser é, antes de tudo, o “ser da falta” (assim como o “Outro” é o que me faz falta, o que falta a mim). Neste sentido, segundo Stuart Hall,

em vez de falar da identidade como uma coisa acabada, deveríamos falar de *identificação*, e vê-la como um processo em andamento. A identidade surge não tanto da plenitude da identidade que já está dentro de nós como indivíduos, mas de *uma falta* de inteireza que é “preenchida” a partir de nosso *exterior*, pelas formas através das quais nós imaginamos ser vistos por *outros*. Psicanaliticamente, nós continuamos buscando a “identidade” e construindo biografias que tecem as diferentes partes de nossos eus divididos numa unidade porque procuramos recapturar esse prazer fantasiado da plenitude.²²⁵

“Num ambiente de vida líquido-moderno”, escreve Bauman, “as identidades talvez sejam as encarnações mais comuns, mais aguçadas, mais profundamente sentidas e perturbadoras da *ambivalência*.”²²⁶ Uma tal ambivalência, aliada à crise de valores e à crítica a todas as formas de autoridade, com frequência confundidas com o autoritarismo, produziu sociedades cada vez mais permissivas, nas quais os indivíduos têm mais consciência de seus direitos do que de seus deveres. O desejo de afirmação comum a grupos e comunidades que foram (ou se consideram) oprimidos deu origem a formas de vitimização social passíveis de reparação, que alimentam uma *indústria* de processos por danos morais e que tais.²²⁷ Por outro lado, existe para muitos, a necessidade de aderir momentaneamente a uma “tribo” sem, no entanto, arcar com os encargos das afiliações perpétuas baseadas numa noção cega e acrítica de fidelidade. Como bons consumidores, *os indivíduos líquidos-modernos* sabem que, do outro lado da rua, há ofertas imperdíveis pelo preço de um sorriso. (Há até novas igrejas que, tendo abolido a transcendência, trocaram a salvação pela ...solvência.) Voltando a Bauman:

O anseio por identidade vem do desejo de segurança, ele próprio um sentimento ambíguo. Embora possa parecer estimulante no curto prazo, cheio de promessas e premonições vagas de uma experiência ainda não vivenciada, flutuar sem apoio num espaço pouco definido, num lugar teimosamente, perturbadoramente, “nem-um-nem-outro”, torna-se a longo prazo uma condição enervante e produtora de ansiedade. Por outro lado, uma posição fixa dentro de uma infinidade de possibilidades também não é uma perspectiva atraente. Em nossa

²²⁵ HALL, 2000: 39 (grifo do autor).

²²⁶ BAUMAN, 2005: 38 (grifo do autor).

²²⁷ Acerca do surgimento e expansão do que Todorov denomina de “ideal vitimário”, v. TODOROV, 1999: “Vitimização” (225-227) e “A comunidade das vítimas” (235-238).

época líquido-moderna, em que o indivíduo livremente flutuante, desimpedido, é o herói popular, “estar fixo” – “ser identificado” de modo inflexível e sem alternativa – é algo cada vez mais malvisto.²²⁸

3.1 O ESTRANGEIRO

Gostaríamos de salientar que a noção de estrangeiro, no que concerne à nossa leitura dos romances de Kokis, engloba, além do sentido próprio, “pessoa originária de outro país”, as categorias de exilado, imigrante e refugiado. Portanto, antes de abordarmos algumas figuras da estrangeiridade encontradas nos textos em questão, vamos estabelecer certas distinções importantes. Denise Rollemberg, no ensaio *Exílio: entre raízes e radares*, estuda “o exílio brasileiro entre 1964 e 1979, a partir dos relatos de vida e das atividades dos exilados.”²²⁹ Segundo a autora,

se *exilado* é uma categoria própria da literatura, liberta de amarras e convenções, no campo jurídico, atendendo a necessidades objetivas de classificação de organismos oficiais e internacionais, é “traduzida” como *refugiado* e *migrante*. Nesta passagem, o exilado/refugiado descaracteriza-se, passivo e vitimizado, e perde a sua condição de ser construído na e pela ação.²³⁰

O migrante aparece identificado como o “trabalhador” que, diante de uma situação social desfavorável, é levado “voluntariamente” a partir. Sendo um fenômeno social, não estando limitado à idéia de escolha individual, a migração é determinada, portanto, pelos aspectos econômicos. O retorno do migrante, quando ocorre, é revelador do *status* que adquiriu na terra que o acolheu. Como visitante, ele terá orgulho em ostentar as marcas de sua ascensão econômica e social aos conterrâneos. A volta definitiva, se não vem acompanhada da riqueza conquistada no exterior, é um sinal de fracasso e motivo de humilhação.²³¹

O aspecto político, por sua vez, seria específico da condição do *exilado* classificado como *refugiado*. Este último,

²²⁸ BAUMAN, 2005: 35

²²⁹ ROLLEMBERG, 1999: 9

²³⁰ ROLLEMBERG, 1999: 37 (grifo da autora)

²³¹ Cf. ROLLEMBERG, 1999: 44

por discordar do regime políticoe/ou econômico e muitas vezes enfrentá-lo, é perseguido institucionalmente. Com isso, surge um conflito, pois em geral o exílio atinge pessoas ligadas a um tipo de luta pela transformação do país.

[...]

O *exilado* tem um projeto político para a sociedade. É a derrota deste projeto, ao mesmo tempo individual e coletivo, ou as dificuldades consideradas intransponíveis para a sua implementação que o fazem exilado.²³²

Tais distinções, no entanto, nem sempre são simples de se estabelecer, daí a fluidez dos limites das classificações de *refugiado*, *exilado* e *migrante*. Segundo Rollemberg,

a fome, a miséria, as doenças agravadas pelos conflitos armados, em diversas partes do mundo, sobretudo na África, e mais recentemente nos países do Leste europeu, vêm aumentando o êxodo em direção aos países mais ricos da Europa ocidental. Fica difícil e complexo estabelecer as fronteiras entre o migrante econômico e o refugiado político. Em muitos casos, elas empiricamente não existem. Em outros casos, contudo, é o migrante econômico mesmo que se desloca, buscando melhores condições de vida, situação tão antiga quanto o homem.²³³

No panteão dos mitos fundadores das Américas, a figura do exilado ocupa um lugar de destaque. Em meio aos aventureiros, exploradores e conquistadores de toda sorte que iriam implantar-se nas colônias do Novo Mundo, lançando as bases para a criação de uma sociedade e de uma civilização que tenderão a se diferenciar das metrópoles até afirmarem-se como países independentes, houve indivíduos que foram forçados a deixar seu país natal.. Seja por motivos financeiros, políticos, religiosos, entre outros, ou para fugir de um contexto onde se sentiam sufocados, o fato é que os exilados cruzaram as fronteiras levando consigo sua visão de mundo que, muitas vezes, cristalizou-se em relatos que fariam as delícias de leitores, estudiosos das mentalidades, historiadores e críticos literários.

É preciso observar que os exilados não acorrem apenas para as Américas, que representaram desde o início, o porto seguro para multidões de expatriados dos quatro cantos do mundo. Terra de acolhimento e de oportunidades, as Américas (ou *a América*, no singular: num processo metonímico que substitui, ao todo, a parte, revertendo a nomeação do continente ao espaço, ao “conteúdo”, de uma nação aparentemente sem fronteiras) produziram também seu quinhão de desterrados que irão com frequência para a Europa,

²³² ROLLEMBERG, 1999: 44/45

²³³ ROLLEMBERG, 1999: 41

fazendo o caminho inverso das correntes migratórias tradicionais. Escritores e intelectuais das três Américas farão de Paris, capital cultural do Ocidente no século XIX e meca das vanguardismos até meados do século XX, sua pátria espiritual. Trata-se para alguns, como os escritores norte-americanos e canadenses em seus exílios voluntários na capital francesa, de estabelecer um rico diálogo intercultural, a partir de vivências junto às matrizes europeias. Para outros, no entanto, como os perseguidos políticos das ditaduras militares sul-americanas, nas décadas de 60 e 70, trata-se de salvar a própria pele.

Pierre Nepveu, em *L'écologie du réel*, mostra que metáfora do exílio aparece como uma noção inerente à formação e à afirmação da literatura quebequense, sobretudo a partir da Revolução tranqüila, quando diversos críticos tenderão a reler a obra, dentre outros, de dois autores “clássicos” à luz da experiência do exílio, real ou interior. No primeiro caso, temos o poeta Octave Crémazie (1827-1879), proprietário de uma livraria na cidade de Quebec, que, diante das dificuldades financeiras, teve que se refugiar na França (1862), onde viverá até a morte “com um nome falso, num exílio sem glória e sem mais escrever versos.”²³⁴ No segundo, Émile Nelligan (1879-1941), a grande figura da Escola Literária de Montreal e um dos responsáveis pela renovação da poesia franco-canadense de fins do século XIX, que a partir dos dezenove anos será internado em instituições psiquiátricas, onde passará o resto da vida. Segundo Nepveu,

o discurso sobre o exílio, à época da Revolução tranqüila, funda o sentido histórico da nova literatura quebequense. E se ele chega a fazê-lo tão bem é precisamente porque não se trata propriamente falando de um conceito. A este respeito, a passagem que se opera entre o exílio real de Crémazie e a loucura de Nelligan é capital, uma vez que o par exílio-loucura permite a definição de um espaço propriamente literário, espaço que um certo número de textos ocupam e ativam, ao passo que Crémazie e Nelligan o haviam vivenciado e sofrido passivamente (pelo menos para o segundo, esta afirmação permanece evidentemente discutível).²³⁵

Vemos, portanto, como o discurso sobre o exílio, ao determinar “o lugar imaginário da literatura quebequense e o domínio de sua escrita”,²³⁶ servirá retroativamente para iluminar

²³⁴ [“sous un faux nom, dans un exil sans gloire, et sans plus écrire de vers”] VIATTE, 1954: 81

²³⁵ [“Le discours sur l'exil, à la Révolution tranquille, fonde le sens historique de la nouvelle littérature québécoise. Et s'il y parvient si bien, c'est précisément parce qu'il ne s'agit pas à proprement parler d'un concept. À cet égard, le passage qui s'ouvre entre l'exil réel de Crémazie et la folie de Nelligan est capital, parce que le couple exil-folie permet la définition d'un espace proprement littéraire, espace qu'un certain nombre de textes occupent et activent alors que Crémazie et Nelligan l'avaient habité et subi dans la passivité (au moins pour le second, cette affirmation demeure évidemment discutable).”] NEPVEU, 1988: 52

²³⁶ [“le lieu imaginaire de la littérature québécoise et le champ de son écriture.”] NEPVEU, 1988: 53

aspectos marcantes da obra dos poetas citados, como a falta, a alienação e a ausência, assim como para explicar questões contemporâneas à Revolução Tranquila como o pertencimento identitário e o enraizamento no “país”.

Encontramos a figura do estrangeiro ligado à experiência do exílio propriamente dito tanto em *PM* quanto em *E*. Embora se trate, no presente da enunciação, de refugiados políticos, os protagonistas de ambos os romances aparecem marcados, desde o início, pela condição do “exilado ou imigrante do interior”, isto é, daquele que se sente estrangeiro em sua própria pele, em seu próprio país. Em *ND*, vamos analisar o personagem Mindras: funcionário do porto do Rio, onde opera a draga, o estrangeiro torna-se uma espécie de mestre para Negão. Este último, por sua vez, pertence a uma categoria bastante particular, a do estrangeiro que ignora totalmente este fato, daí não nos ocuparmos dele nesta seção. Trata-se, pois, de um Outro que é percebido como Mesmo. Sua estrangeiridade, não marcada, é recoberta pela orfandade, o que remete, de modo indireto, a um questionamento relativo à origem. (Vamos voltar a falar deste assunto mais adiante.) Os leitores, por sua vez, não são informados da origem de Zacarias da Costa ao longo da diegese. É graças ao artifício da autotextualidade que Kokis, em *Kaléidoscope brisé*, esclarece a paternidade até então desconhecida de Negão. De todo modo, poderíamos asseverar que tanto este último, quanto os protagonistas de *PM* e *E* se caracterizam pela “falta”, falta de um lugar onde se possa “ser” livre das ameaças do meio inóspito que os cerca: “a falta de lugar – para ser, para fazer, para reencontrar... exige [...] energias para deslocar *esta falta a ser original*, esta falta de lugar que dá vontade de se deslocar.”²³⁷

Janet M. Paterson, em *Figures de l'Autre dans le roman québécois*, escrevendo sobre a escrita migrante a partir do romance *La Québécoise*, de Régine Robin, e de *PM*, analisa a emersão, no discurso ficcional, da palavra do Outro. Trata-se de romances dotados de um forte componente autobiográfico, nos quais os narradores “designam-se, sem a menor ambigüidade, como sendo ‘Outros’, ‘estrangeiros’ ou ‘exilados’ [vivendo] na sociedade quebequense que os acolheu”. Deste modo, “ambos os narradores apropriam-se de sua alteridade de maneira a torná-la o tema e objeto de seu discurso”.²³⁸ Ela chama a atenção para o fato de o narrador adulto de *PM* utilizar, desde o início, o presente para contar suas lembranças de infância: “Tudo se passa como se o ‘eu’ adulto se confundisse com a criança de outrora e com o adolescente. À maneira da narrativa proustiana, o narrador nos conduz ao

²³⁷ [“le manque de place – pour être, pour faire, pour retrouver... exige [...] des énergies pour déplacer *ce manque à être originel*, ce manque de place qui donne envie de se déplacer.”] SIBONY, 1998: 252 (grifo nosso).

²³⁸ [“les deux narrateurs s'approprient leur altérité pour en faire le sujet et l'objet de leur discours.”] PATERSON, 2004: 140

passado, todavia ele não o faz por intermédio dos odores, mas por certas imagens; um passado que será relatado no presente.”²³⁹ Segundo Paterson, ao analisarmos a enunciação da narrativa migrante, não podemos fazer abstração das dimensões espaço-temporais, uma vez que o *status* dos personagens está sujeito, neste contexto, a seu pertencimento a outros espaços que operam no interior de temporalidades anteriores. Daí o narrador de *PM* perceber-se como um exilado, um desterrado, vivendo “entre-dois tempos”, incapaz de se fixar.²⁴⁰

A consciência de existir entre temporalidades e espacialidades distintas engendra no narrador do romance em tela a vivência de uma disjunção em relação ao “real” e ao presente, que se expressa sob a forma da ausência ao mundo que o cerca e da desposseção de sua identidade, o que acaba criando nele o sentimento de ser um eterno exilado.²⁴¹ Paterson sublinha a situação paradoxal do narrador personagem: ainda que submerja sob o peso do passado, que apaga a memória e o presente, sobrepondo-se constantemente à experiência vivida, é graças a aquele que se dá sua renovação existencial e identitária. Trata-se, segundo Paterson, de um imenso trabalho de luto e de reparação que se transmuta em vocação e criação artística, sendo, pois, “uma nova forma de presença a si” para o narrador. A autora alude ainda aos processos de desconstrução e reconstrução identitárias por que passa este último. Desconstrução levada a efeito pelo olhar cronológico dirigido para o passado e pela narrativa que ele faz do mesmo. Experiência que desnuda a fragmentação identitária, além da desposseção vivida pelo personagem narrador quando do exílio: ‘heste trânsito, que faz do personagem um estrangeiro, um exilado, um Outro, é sua própria identidade que é fraturada, senão, em certos momentos, explicitamente destruída. O exílio assemelha-se, assim, ao luto; a alteridade à ausência de ser no mundo.’²⁴² Reconstrução tornada possível pela “narrativa da memória” durante a qual o sujeito migrante dá “livre curso a descrições de imagens obsedantes que funcionam como trampolins para a criação artística. São, então, as imagens do passado que permitem ao narrador reconstruir paulatinamente uma nova identidade.”²⁴³

²³⁹ [“Tout se passe alors comme si le ‘je’ adulte se confondait avec l’enfant d’antan et avec l’adolescent. À la manière du récit proustien, le narrateur nous ramène vers son passé, non pas toutefois par le biais des odeurs, mais par certaines images; un passé qui sera relaté au présent.”] PATERSON, 2004: 143

²⁴⁰ PATERSON, 2004: 143/144

²⁴¹ PATERSON, 2004: 158/159

²⁴² [“dans ce transit, qui fait du personnage un étranger, un exilé, un Autre, c’est son identité même qui est fracturée, sinon à certains moments carrément détruite. L’exil s’apparente ainsi au deuil; l’altérité à l’absence de l’être au monde.”] PATERSON, 2004, 161/162

²⁴³ [Lemos no original: “... le récit de la mémoire permet la reconstruction de l’identité du sujet migrant. Il la permet tout d’abord en donnant libre cours à des descriptions d’images obsédantes qui s’avèrent des tremplins pour la création artistique. Ce sont alors les images du passé qui permettent au narrateur de se reconstruire petit à petit une nouvelle identité.”] PATERSON, 2004, 162

Em seu exílio canadense, o narrador, depois de ter aprendido a usar com perfeição a máscara de estrangeiro, que adere ao rosto como uma segunda pele, chegará à seguinte conclusão: “L’exil m’a alors permis de découvrir que je ne souffrais pas comme les autres, qu’au contraire j’avais toujours été étranger, partout.”²⁴⁴ Não é de se admirar que o jovem prefira o ambiente do internato e, mais tarde, acabe emigrando para o Canadá. Naturalmente que as razões políticas que explicam seu exílio não são menos determinantes, mas o passado do narrador nos ajuda a compreender suas opções e sua trajetória de vida. Monique Lebrun alude à “esquizofrenia do exilado” presente em diversos escritores migrantes. No entanto,

sente-se que Kokis está mais interessado em sua viagem interior do que em sua adaptação de migrante. [...] Ele faz um retrato distanciado de seu país de adoção, jamais nomeado, um pouco como se, uma vez deixada a matriz do país da infância, todas as terras estrangeiras fossem equivalentes.²⁴⁵

Se as imagens do Brasil reconstituídas pela memória do narrador são extremamente negativas, o julgamento que ele faz sobre o Canadá, e mais particularmente sobre o Quebec, não é menos severo. Janet Paterson chama a atenção para a visão negativa do narrador em relação à sociedade quebequense, visão marcada pela generalização e por uma representação totalmente caricatural. Como já observamos (cf. 2.3), tal negatividade se manifesta de modo ainda mais intenso na descrição do país de origem, que ele carnaliza por meio de sua escrita “deformante”. Paterson se pergunta sobre as razões que levam o narrador a construir uma imagem tão negativa e estereotipada da sociedade montrealense e a ponto de enxergar tudo pelo lado mais sombrio, detendo-se unicamente na evocação de aspectos sociais nocivos e exagerando elementos insignificantes, além de negligenciar as realizações que demonstram sua energia e vitalidade. Ela chega à conclusão que

o narrador não procura integrar-se ao grupo dominante. Pelo contrário, ele sente a necessidade de se distinguir dele, de estabelecer uma distância entre o “eu” e o “nós”, de lutar contra toda forma de integração. Por isso, precisa construir uma imagem daquela sociedade à qual não pode aderir. [...] o protagonista escolhe a livre realização de si mesmo: é ele próprio que opta por um *status* de alteridade e não a sociedade que lho impõe. *É ele que se julga Outro*. [...] a alteridade

²⁴⁴ KOKIS, 1994: 48

²⁴⁵ [“on sent Kokis davantage intéressé par son voyage intérieur que par son adaptation de migrant. [...] Il trace un portrait distancé de son pays d’accueil, jamais nommé, un peu comme si, une fois quittée la matrice du pays d’enfance, toutes les terres étrangères étaient équivalentes.”] LEBRUN, 1997: 192

revela-se o único meio de sobrevivência para este personagem estrangeiro, para este exilado”.²⁴⁶

Apesar de mencionar os benefícios materiais e as conquistas sociais de uma sociedade rica e desenvolvida como a canadense, o narrador critica o conformismo de seus colegas de trabalho, marcados por “uma visão sindical do mundo, na qual a velhice e a segurança são os únicos valores desejados.” Porém, prossegue ele:

.J’ai rencontré des exceptions, certes, et de très remarquables, dans divers domaines, soit des artistes ou des intellectuels, mais aussi des inventeurs farfelus comme mon père, des vagabonds et des bons vivants. Chaque fois, nos regards se sont croisés avec plaisir, nous nous sommes reconnus. Puis nous nous sommes quittés en bons solitaires, chacun suivant sa propre quête, car il n’y a pas de quête publique. C’étaient *les immigrés de l’intérieur, les exilés dans leur propre maison*, ceux qui n’ont pas confondu, comme moi, le départ avec l’espace, la solitude avec le décalage horaire. Ils se terrent chez eux, peut-être plus écoeurés par leurs tièdes compatriotes que n’importe quel étranger.²⁴⁷

No fim do livro, o narrador, marcado pela errância, verdadeiro “exilé de l’intérieur”,²⁴⁸ confessa ter se adaptado ao conforto, ao bem-estar, à perspectiva de um verdadeiro passaporte capaz de substituir a *identidade de vagabundo*²⁴⁹ que sempre o caracterizou. O herói de Kokis, como seu autor, considera-se um estrangeiro em sua própria terra, uma vez que sempre se identificou com as culturas e as línguas estrangeiras, com suas promessas de partida.²⁵⁰ Da mesma forma, ao avistar os navios vindos de outros países durante a travessia da Baía da Guanabara, sentia uma nostalgia agradável.²⁵¹ Pois, como seu pai, ele pertence à “raça” dos eternos exilados, que nos interpelam com sua estranheza, fazendo com que nos lembremos das palavras de Julia Kristeva, em seu ensaio *Estrangeiros para nós mesmos*:

Estranhamente, o estrangeiro habita em nós: ele é a face oculta da nossa identidade, o espaço que arruína a nossa morada, o tempo em

²⁴⁶ [“le narrateur ne cherche pas à s’intégrer au groupe dominant. Au contraire, il ressent le besoin de s’en distinguer, d’établir une distance entre le “je” et le “nous”, de lutter contre toute forme d’intégration. Aussi lui faut-il construire une image de la société à laquelle il ne peut adhérer. [...] le protagoniste choisit le libre accomplissement de soi-même: c’est lui qui opte pour un statut d’altérité et non pas la société qui le lui impose. *C’est lui qui se veut Autre*. [...] l’altérité s’avère être le seul mode de survie pour ce personnage étranger, pour cet exilé.”] PATERSON, 2004: 152/153 (grifo nosso).

²⁴⁷ KOKIS, 1994: 303

²⁴⁸ Cf. FIGUEIREDO; PORTO: 2000: 98

²⁴⁹ Cf. KOKIS, 1994: 361

²⁵⁰ Cf. KOKIS, 1994: 169

²⁵¹ Cf. KOKIS, 1994: 224

que se afundam o entendimento e a simpatia. Por reconhecê-lo em nós, poupamo-nos de ter que detestá-lo em si mesmo. Sintoma que torna o “nós” precisamente problemático, talvez impossível, *o estrangeiro começa quando surge a consciência de minha diferença e termina quando nos reconhecemos todos estrangeiros, rebeldes aos vínculos, às comunidades.*²⁵²

Em *ND*, a presença do elemento estrangeiro é muito mais restrita se comparada com os dois outros romances do “ciclo brasileiro”, centrados em torno do exílio de seus protagonistas. A estrangeiridade se concentra no personagem denominado Mindras, que opera a draga no porto do Rio, onde conhece Negão que lá trabalha como estivador. O velho solitário, mistura de sábio e de louco, vive modestamente na rua do Acre: “Étranger, mais on ne savait pas d’où”, ele não recebe cartas do exterior, possuindo “à peine quelques livres, de vieux journaux dans une langue barbare et une enorme collection de boîtes de tabac vides. Un mystère depuis toujours.”²⁵³ O “filósofo” da draga encontra em Negão o pupilo perfeito, que ele inicia no conhecimento das realidades da vida, escondidas sob as aparências. Seu trabalho aparece como a metáfora de sua sabedoria. Apesar da dureza de seu ofício, ele extrai beleza da mediocridade do cotidiano graças à sua capacidade de refletir e sonhar, além da companhia da bebida, seu “combustível” diário. A draga é usada para esquadrinhar o fundo lamacento da baía, possibilitando a navegação das embarcações de grande calado. Porém, “elle ne charriait que des excréments, les déchets, les immondices de la ville tout entière, qui, s’écoulant par le canal du Mangue et par d’autres voies souterraines, vont se déposer au fond de la baie.”²⁵⁴

Apesar de silencioso, Mindras tem o dom da palavra. Personagem conhecido nas cercanias do porto, o velho de aparência desleixada é respeitado por seu físico imponente e temido por sua suposta loucura. Acreditavam que um dia “il allait se manifester, s’enrager, se mettre à tout détruire pour se venger de cette ville qui n’était pas la sienne.”²⁵⁵ Ele será um dos “mentores” de Negão, ao lado de Jacinto e Sirigaito, contribuindo para sua libertação da escravidão do porto. Negão, personagem marcado pela escuta²⁵⁶ e pelo desejo de aprender, acolherá com avidez os ensinamentos de Mindras. Em suas longas conversas pelos bares, “os dois gigantes” esqueciam-se da vida. A torrente de palavras represadas pela falta de escuta adequada inunda os ouvidos atentos de Zacarias, aliviando suas dores e trazendo uma resposta para sua busca identitária:

²⁵² KRISTEVA, 1994: 9 (grifo nosso).

²⁵³ KOKIS, 1995a: 126

²⁵⁴ KOKIS, 1995a: 126

²⁵⁵ KOKIS, 1995a: 127

²⁵⁶ Cf. “...l’écoute avide de Negão...” (KOKIS, 1995a, 106); “Negão aimait écouter.” (KOKIS, 1995a, 127)

À cette époque, Negão était déjà mûr pour abandonner l’esclavage du port. Écoeuré de tout, sans but, se laissant aller parfois à la nostalgie de la vie carcérale, c’était son fond mélancolique, sa tristesse d’orphelin balloté qui se cherchait une identité. Le vieux Mindras avait sûrement perçu cette faille chez le jeune homme, et il voulait lui transmettre le fruit de ses propres recherches dans ce domaine. [...] son expérience de la drague devenait alors sagesse sur le monde [...].²⁵⁷

Quem melhor do que um estrangeiro para compreender os dilemas da “prova do entre-dois” por que passa Negão? Nestes momentos em que “uma identidade tenta colar seus pedaços, integrar-se a si mesma”, como diz Daniel Sibony, para encontrar seu papel e seu lugar “no circo do mundo”,²⁵⁸ a percepção problematizadora do olhar estrangeiro, encarnada nos “diálogos mindráticos” tem um efeito libertador no cérebro de seu interlocutor dileto, “semeando novos pensamentos, criando e destruindo mundos.”²⁵⁹

Mesmo sem entender todas as tiradas escatológicas do estrangeiro, que “parlait souvent en rêveries, les yeux statiques, presque halluciné, particulièrement après quelques verres”, Negão sofre, de modo indelével, os efeitos afetivos de suas palavras.²⁶⁰ Falando-lhe por meio de imagens poderosas, Mindras nutre a imaginação do “aluno” de modo a libertá-lo do encarceramento identitário em que vive e de sua condição assimilada à animalidade (*animal, bête, bête de somme, mule, chaton*).²⁶¹ Tendo internalizado os estigmas associados a uma tripla exclusão enquanto órfão, negro e pobre, ele desconhece a revolta e o sonho, além de pedir licença para existir no olhar dos outros sem nunca perder o bom humor.²⁶² Caberá a Mindras abrir os olhos do companheiro conduzindo-o a uma superação de sua animalidade:

— Tout n’est qu’illusion. [...] C’est le rêve qui compte. L’envie de ce qui manque. Un homme comblé n’est qu’un mammifère. Le rêve, Zacarias, est notre seule liberté. Je ne dis pas de fuir, non. La vie est bonne; baiser mille femmes, c’est très bien. Mais pour la recherche, pour l’au-delà du présent... Pour ne pas rester un simple mammifère!²⁶³

²⁵⁷ KOKIS, 1995a, 128/129

²⁵⁸ [“dans le cirque du monde”] SIBONY, 1998: 15

²⁵⁹ Cf. KOKIS, 1995a, 136

²⁶⁰ KOKIS, 1995a, 134; 136

²⁶¹ KOKIS, 1995a, 129; 130; 132

²⁶² Cf. KOKIS, 1995a, 132

²⁶³ KOKIS, 1995a, 131

Discurso marcado por uma certa visão de mundo “barroca”, que revela, por trás das aparências, a essência apodrecida do “beau monde” refletida no espelho turvo do canal do Mangue.

Mindras representa a consciência alerta diante das percepções monolíticas da realidade que nos cerca, realidade construída pelas palavras, que se inscrevem numa socialidade no fundo avessa à liberdade de pensamento e de conduta. Portanto, ele conota e constela uma série de aspectos positivos ligados à figura do estrangeiro: ser da passagem, aberto ao Outro, possuindo saberes e vivências que deseja partilhar com *aqueles que têm ouvidos para ouvir*, como Negão. Como figura do trânsito identitário, dotado de uma “loucura” cheia de sabedoria, ele pode ser aproximado de uma entidade associada ao universo do “maravilhoso”. Não é à toa que desaparece sem deixar vestígios tal como uma aparição e que Sirigaito acredite que Mindras seja “le démon en personne, un esprit des profondeurs venu au port pour libérer Negão des chaînes de la médiocrité.”²⁶⁴

E é, a nosso ver, o texto que celebra a estrangeiridade de modo mais eloquente. O retorno malgrado de Boris ao país natal só faz confirmar suas suspeitas em relação à situação nacional. Sua avaliação negativa, fruto da verificação *in loco* dos problemas e dilemas com os quais o Brasil recém-saído da ditadura militar se defrontava, torna a sua permanência impossível. A perseguição movida pelas instâncias militares contra ele acaba precipitando um retorno previsível, haja vista a total recusa de Boris em se integrar em qualquer nível à sociedade brasileira. Todavia, não deixa de ser surpreendente que o poeta, momentos antes de embarcar de volta para a Europa, visite um terreiro atrás de uma loja de artigos de macumba, na Mangueira, onde se submete a um ritual durante o qual a mãe de santo “fecha seu corpo”:

— Vas-y, Boris, insista Sirigaito d’un ton sérieux. Fais-le pour moi. Je regrette encore de ne pas avoir fait fermer le corps de mon neveu. T’as bien vu son triste sort?... Alors ne te raidis pas et laisse mère Isaltina te bénir. Ce sera vite fait. Elle te fermera le corps contre les attaques de tes ennemis, garanti. Ce n’est qu’une précaution de plus... On ne sait jamais.²⁶⁵

Embora o objetivo declarado do ritual seja a proteção contra a ameaça aos ataques de eventuais inimigos de Boris, parece-nos que tal cerimônia, ao colocar-se próxima ao desfecho da intriga, assinala, simbolicamente, um outro tipo de fecho romanesco. Situado depois da despedida da mulata Berenice, celebração da paixão dos corpos que se enlaçam numa festa

²⁶⁴ KOKIS, 1995a, 136/137

²⁶⁵ KOKIS, 1996a, 481

regada a suores abundantes e perfumes exóticos,²⁶⁶ o ritual *fecha*, na verdade, *seu corpo* para o Brasil. Resta-lhe ser expelido como um corpo estranho, sob pena de se transformar em estátua de sal.²⁶⁷

“Ao longo da história”, escreve George Steiner, “a grande literatura e importantes análises filosóficas foram elaboradas por aqueles que se encontraram encarcerados pelo despotismo, pela censura e pela repressão.”²⁶⁸ Os escritores, os intelectuais, os livres pensadores são as vítimas mais visíveis dos regimes ditatoriais de todas as tendências ideológicas. Para escapar à prisão ou à morte, são freqüentemente obrigados a deixar seus países. Existe inclusive uma literatura sobre o exílio que tenta objetivar o desespero de uma condição que poucas pessoas conhecem em primeira mão, “positivando”, em certa medida, uma experiência vivida como uma fratura dolorosa cujas mutilações e sofrimentos vão além de qualquer possibilidade de recuperação literária.²⁶⁹ Todorov fala da possibilidade para o homem desenraizado em “tirar proveito de sua experiência”, uma vez que ele “aprende a não mais confundir o real com o ideal, nem a cultura com a natureza”.²⁷⁰

Durante sua estada no Brasil, Boris dá uma palestra no Instituto Goethe, na qual aborda “le thème des méandres du langage et des écueils de la mémoire dans la rêverie de l’écrivain loin de son pays”.²⁷¹ A confusão criada em torno da origem do poeta, confusão agravada pelo domínio que este apresenta do português e do alemão, espelha a condição de estrangeiridade vivida pelo personagem. Ignorando sua origem, as pessoas dirigem-se a ele ora em inglês ora em alemão. Diante de respostas em português, elogiam-lhe a bela pronúncia e a precisão da língua. O diretor do Instituto apresenta Boris ao público “comme étant un écrivain brésilien d’origine germanique, qui vivait à l’étranger depuis plusieurs années, et qui ‘nous revient maintenant pour nous faire profiter d’une oeuvre subtile dont les cercles universitaires européens reconnaissent l’immense valeur’.”²⁷² Percebemos a paratopia do personagem, presente na inadequação de sua fala e de sua produção em relação aos

²⁶⁶ Cf. KOKIS, 1996a, 479/480

²⁶⁷ Escrevendo sobre a possível recepção de Kokis no Brasil, caso sua obra fosse traduzida para o português, Eurídice Figueredo acredita que “as representações generalizantes e estereotipadas do país não passariam pelo crivo do leitor brasileiro. De uma certa maneira, o seu *alter ego* de *Le pavillon des miroirs* tem razão quando diz ter medo de voltar porque se transformaria numa estátua de sal. Embora em *Errances* o personagem chegue à conclusão de que são suas mulheres que se desvanecem quando ele olha para trás, como Eurídice e não como a mulher de Lot, *temo que Kokis, enquanto escritor, esteja condenado a ser romancista canadense, porque se traduzido e lido por brasileiros, ele talvez não consiga o mesmo sucesso que obteve no Canadá*. [...].” FIGUEIREDO; FIGUEIREDO & SANTOS, 1997: 62 (grifo nosso).

²⁶⁸ STEINER, 2003: 240

²⁶⁹ Cf. SAID, 2003: 47

²⁷⁰ TODOROV, 1999: 27

²⁷¹ KOKIS, 1996a: 333

²⁷² KOKIS, 1996a: 333

destinatários. Através do discurso indireto livre, as vozes do narrador e do protagonista se misturam na percepção do ambiente, marcado pelo pouco interesse despertado pela cultura, e do público, assimilado ao de um desfile de moda.²⁷³

Edward Said, ao refletir sobre o papel do intelectual na sociedade ocidental, inspira-se no exílio enquanto possibilidade de exercício de uma visão excêntrica, à margem dos discursos hegemônicos. Para ele, portanto, o exílio, além de uma condição real, seria uma condição metafórica capaz de dar conta da trajetória de intelectuais inconformados, em conflito com sua sociedade. A estes intelectuais “dissonantes”, ele opõe os “consonantes”, plenamente adaptados ao meio em que vivem. Deixemos que Said nos esclareça a respeito:

O modelo do percurso do intelectual inconformado é mais bem exemplificado na condição do exilado, no fato de ele nunca encontrar-se plenamente adaptado, sentindo-se sempre fora do mundo familiar e da ladainha dos nativos, por assim dizer, predisposto a evitar e até mesmo a ver com maus olhos as armadilhas da acomodação e do bem-estar nacional. Para o intelectual, o exílio nesse sentido metafísico é o desassossego, o movimento, a condição de estar sempre irrequieto e causar inquietação nos outros. Não podemos voltar a uma condição anterior, e talvez mais estável, de nos sentirmos em casa; e, infelizmente, nunca podemos chegar por completo à nova casa, nos sentir em harmonia com ela ou com a nova situação.²⁷⁴

Boris Niko encarna a figura do artista-intelectual capaz de refletir sobre as fissuras da realidade, estando, até certo ponto, imune à sedução dos discursos vazios que circulam nos meios intelectualizados que frequenta. Entretanto, como parasita das mentiras que inventa, enquanto acrescenta mais um tijolo ao edifício de sua lenda pessoal, ele tem consciência de ser mais um ator na comédia da vida, que toma, por força do estilo kokisiano, a forma de uma tragédia sempre reencenada. Por isso, pode assumir sempre novos papéis: pseudo-estudante universitário, camponês, mecânico, soldador, contrabandista, poeta, tradutor e até assassino. Na Paris infestada de brasileiros, ele considera a possibilidade de se vingar dos inimigos da revolução:

Des mouchards circulaient, paraît-il, parmi les groupes d'exilés car Paris était devenue une fête pour les Brésiliens aisés de toutes les tendances. [...] Tous ces gens se fréquentaient ainsi sans aucun scrupule; l'ambassade recevait des poètes et des chanteurs en exil pour des soirées culturelles dans une ambiance de carnaval. Si j'avais

²⁷³ KOKIS, 1996a: 332/333

²⁷⁴ SAID, 2005: 60

voulu, j'aurais pu assouvir ma soif de vengeance sans même sortir de la ville, tellement l'endroit grouillait de militaires haut gradés, de politiciens et de torcionnaires en vacances...²⁷⁵

Tendo matado um homem para ajudar uma amiga, Boris chegou a experimentar uma pulsão assassina que deixará de lado tão logo consiga cruzar uma fronteira. Pois a pulsão que realmente o anima é a de deambular por mundos reais e inventados, que ele submete ao crivo do verbo e ao compasso do verso.

3.2 O VAGABUNDO

Nos textos kokisianos em tela, a presença da vagabundagem tem um caráter estruturante, ao criar uma dicotomia entre, de um lado, os sedentários, e de outro, os andarilhos (no sentido próprio e figurado). Não importa que os personagens aí retratados sejam verdadeiramente viajantes, importa, antes, que sejam movidos por um sentimento de inquietação permanente que não os deixa acomodar-se. Nesta seção, vamos nos interessar pela dimensão vagabunda do narrador de *PM*, de Negão e de Boris Nikto. No caso de Negão, que, como Boris, trabalhou como mecânico na “maquiagem” de carros roubados deve-se ressaltar uma vertente específica de seu personagem, a do malandro, personagem-tipo do submundo carioca. Trata-se de uma espécie particular de vagabundo, cujas atividades ilícitas situam-no no universo dos fora-da-lei.

Se a modernidade acena, como sugere Maffesoli, com a possibilidade de novas filiações identiárias, e o ressurgimento do tribalismo parece apontar nesta direção, também é verdade que há uma crescente derrelição concernente ao sentido de pertencimento.²⁷⁶ Como escreve Zygmunt Bauman: “Explode o mito de fazer parte e a ofuscante luz da explosão arranca da sua escuridão de exílio a verdade da incompletude, o até-segunda-ordem da existência do errante.”²⁷⁷ Se pensarmos no significado da identidade no contexto de extrema mobilidade que caracteriza as sociedades modernas, nas quais “o tempo já não estrutura o espaço”, chegamos ao ponto em que “conseqüentemente, já não há ‘para frente’ ou ‘para

²⁷⁵ KOKIS, 1996a: 220

²⁷⁶ “Não temos motivos para nos espantarmos se, progressivamente, o sentimento de pertencimento e até o sentimento de cidadania ou de responsabilidade tendem a enfraquecer”. MAFFESOLI, 1997: 21 [“Il n’y a pas donc lieu de s’étonner si, progressivement, le sentiment d’appartenance, voire celui de citoyenneté ou de responsabilité tendent à s’estomper”].

²⁷⁷ BAUMAN, 1998: 96/97 (grifo nosso).

trás'; o que conta é exatamente a habilidade de se mover e não ficar parado.”²⁷⁸ Neste contexto, ainda segundo Bauman, “o eixo da estratégia de vida pós-moderna não é fazer a identidade deter-se – mas evitar que se fixe.”²⁷⁹

Maffesoli, ao tratar da figura do nômade dominado por um destino trágico, chama a atenção para o “sentimento da vida como aventura, podendo ser vivida de múltiplas maneiras: o vagabundo, o sem-teto, o mochileiro [*le routard*] o turista, o aventureiro. Trata-se, neste caso, de variações diversas do mesmo arquétipo”.²⁸⁰ Referindo-se, retrospectivamente, a *Don Quichote* de Cervantes, ao *Tristram Shandy* de Sterne e a *On the road* de Jack Kerouac, Maffesoli escreve o seguinte:

Em cada um destes casos, há um escapismo lúdico, ligeiramente licencioso, tornando possível o encontro com o outro e, *conseqüentemente*, o que de um modo pedante pode-se denominar a construção intersubjetiva da realidade. Realidade essa que, para ser assim considerada, comporta uma boa dose de irrealidade. O aspecto imaterial da viagem, em particular em suas potencialidades afetivas e sentimentais, revela-se uma maneira de tecer laços, fazer contatos, proporcionar a circulação da cultura e dos homens, estruturando, em suma, a vida social.²⁸¹

A propósito de Kerouac, conhecido principalmente como autor do lendário *On the road*/*Pé na estrada*²⁸², livro que é uma espécie de bíblia da geração *beatnik*, vale lembrar que a celebração da *trip* – sob a forma de errância e de experiências com drogas – atravessa toda a sua obra ecoando em textos como *Os vagabundos iluminados*²⁸³ e *Le vagabond américain en voie de disparition*²⁸⁴. Neste último, Kerouac, que se considera um tipo particular de vagabundo, lamenta a sorte do vagabundo americano que não consegue mais levar uma vida errante nem encontrar um refúgio seguro graças ao aumento da vigilância policial nas estradas e lugares públicos. Em nome da segurança daqueles que têm domicílio e trabalho fixo, a

²⁷⁸ BAUMAN, 1998: 113

²⁷⁹ BAUMAN, 1998: 114 (grifo do autor).

²⁸⁰ [“sentiment de la vie comme aventure pouvant être vécue de manière multiple: le vagabond, le sans domicile fixe, le routard, le touriste, l’aventurier. Il s’agit là de modulations diverses d’un même archétype.”] MAFFESOLI, 1997: 107

²⁸¹ [“Dans chacun de ces cas, il y a un escapisme ludique, quelque peu dévergondé, permettant la rencontre de l’autre et, *par conséquent*, ce que d’une manière pédante on peut appeler la construction intersubjective de la réalité. Réalité, qui pour être elle-même, comporte une bonne dose d’irréalité. L’aspect immatériel du voyage, en particulier dans ses potentialités affectives et sentimentales, étant une manière de tisser des liens, d’établir des contacts, de faire circuler la culture et les hommes, bref de structurer la vie sociale.”] MAFFESOLI, 1997: 114 (grifo do autor).

²⁸² KEROUAC, 2004a

²⁸³ KEROUAC, 2004b

²⁸⁴ KEROUAC, 2003

América, “pátria dos mendigos”, onde “sempre existiu uma visão particular e bem definida da liberdade oferecida pela caminhada”, vê com maus olhos o estilo de vida, mas sobretudo a pobreza do vagabundo.²⁸⁵ Durante uma viagem pelo estado do Arizona, o escritor, interrogado por policiais, precisa explicar-lhes o porquê de sua existência de vagabundo e quase vai preso.²⁸⁶ Diante da impossibilidade de andar sozinho sem ser interpelado pelos representantes da segurança pública, ele faz esta triste reflexão:

[...] — A única coisa que tenho para fazer é ficar no quarto enchendo a cara, além de abandonar a idéia de acampar e de vagabundear, pois, não há um só xerife, nem um só guarda florestal, em nenhum dos cinquenta Estados da União, que vai deixar você cozinhar sua comida numa fogueira, no meio do mato do vale mais escondido, aliás, em lugar nenhum, porque ele não tem nada melhor para fazer do que prender tudo o que vê se locomover do lado de fora, sem o auxílio da gasolina, do vapor, do exército ou do delegado de polícia. — Eu não insisto... dou um jeito de ir para um outro mundo.²⁸⁷

Zygmunt Bauman estabelece uma distinção, na sociedade de consumo, entre a “classe alta” e a “classe baixa” pelo *grau de mobilidade*. À propalada liberdade de escolha do cidadão para consumir o quer ou o que é determinado pela posição que ocupa na escala social, acrescenta-se a liberdade para escolher aonde ir. Os realmente ricos e poderosos não conhecem fronteiras de espaço. O mundo encontra-se, pois, dividido, entre os globalmente móveis e os locais, presos ao espaço onde vivem. Tais categorias podem corresponder a situações geográficas diferentes, daí se falar em Primeiro, Segundo e Terceiro mundos, ou podem coexistir num mesmo lugar, por exemplo, num mesmo país ou cidade. Graças aos avanços tecnológicos, e à abertura dos mercados ao fluxo de capitais cada vez mais voláteis, vemos forjar-e uma “classe” de indivíduos que circula continuamente pelos quatro cantos do globo. Executivos, empresários, políticos, acadêmicos, médicos, artistas, *socialites*, jornalistas, atletas, entre outras categorias, todos seguem, em certa medida, o paradigma do turista, que numa sociedade marcada pela estética do consumo, tornou-se o modelo por

²⁸⁵[No original: “En Amérique, on s’est toujours fait [...] une idée particulière et bien définie de la liberté que confère la marche à pied...” Cf. “L’Amérique est la patrie des clochards”.] KEROUAC, 2003: 75; 84

²⁸⁶KEROUAC, 2003: 89

²⁸⁷ “[...] — Pour moi, la seule chose à faire c’est rester dans sa chambre pour se soûler et abandonner les idées de camping et de vagabondage car il n’est pas un seul shérif ni un seul garde forestier dans aucun des cinquante États de l’Union qui vous laissera cuire votre manger sur quelques brindilles enflammées, dans la broussaille de la vallée cachée, ni nulle part ailleurs, parce qu’il n’a rien d’autre à faire que d’appréhender ce qu’il voit se déplacer au-dehors, sans le secours de l’essence, de la vapeur, de l’armée ou du commissariat de police. — Je ne m’obstine pas... je me contente d’aller dans un autre monde.”] KEROUAC, 2003: 90

excelência da liberdade pós-moderna. De acordo com Bauman, “num mundo inquieto, o turismo é a única forma aceitável, humana, de inquietude.”²⁸⁸

Desta forma, há uma tendência a assimilar os “ricos”, sobretudo os que encarnam a riqueza e o bem-estar como um direito adquirido desde o nascimento, como é o caso dos americanos e dos europeus da Comunidade Econômica (diga-se de passagem, já que os *euro-pobres* não contam), aos turistas. Como habitantes do Primeiro Mundo, ambos “vivem no tempo, o espaço não importa para eles, pois transpõem instantaneamente qualquer distância.”²⁸⁹ Bauman chama a atenção para os signos da pós-modernidade: precarização cada vez maior dos empregos, compressão do tempo, mercantilização das relações sociais, uma vez que a sociedade moderna reduz todos à condição de consumidores. Daí podermos dizer que vivemos numa “cultura do presente absoluto”, na qual a lógica da satisfação instantânea do consumidor permeia nossos discursos e nossas práticas.

Neste contexto de incerteza crescente, Bauman assimila os indivíduos pertencentes à classe alta, ou, em alguns casos, emergente, ao turista, posto que, como este, são globalmente móveis. Eles podem deslocar-se entre os condomínios fechados e seus locais de trabalho. Podem facilmente viver na ponte aérea, ou transitar pelas capitais em viagens de negócios: a mobilidade lhes sorri com uma naturalidade surpreendente. Já os “pobres”, ainda que cruzem a cidade servindo-se da rede de transportes públicos, estão condenados a um “enraizamento” que a geografia das grandes cidades só faz acentuar: moram longe do centro e dos bairros nos quais trabalham, mas igualmente dos espaços destinados ao lazer. Quer se trate de favelas, de bairros periféricos, no Brasil, ou dos subúrbios habitados em sua maioria por comunidades “étnicas”, como em Londres e Paris, entramos numa outra categoria referida por Bauman como a dos “vagabundos” que “são o refugio de um mundo que se dedica ao serviço dos turistas.”²⁹⁰

Para Bauman “turistas e vagabundos são as *metáforas* da vida contemporânea”.²⁹¹ Os primeiros com seu estilo de vida baseado na produtividade e eficiência contribuem para o bom funcionamento e a prosperidade da economia transformada em indústria de turismo. Os últimos, embora executem tarefas que os turistas delegam de bom grado, são, na opinião de Bauman, “uns estraga-prazeres”, tornando-se inúteis e indesejáveis em função de seu limitado

²⁸⁸ BAUMAN, 1999: 102

²⁸⁹ BAUMAN, 1999: 97 (grifo do autor).

²⁹⁰ BAUMAN, 1999: 101

²⁹¹ BAUMAN, 1998: 118 (grifo do autor). No penúltimo capítulo, o narrador de *PM* escreve o seguinte “...les autres étudiants m’appelaient ‘le touriste’, parce qu’ils se connaissaient tous depuis le cours secondaire, et que j’étais arrivé après le début des cours, presque sans bagages”. KOKIS, 1994: 336

potencial de consumo, reflexo de seus poucos recursos.²⁹² No entanto, a existência dos vagabundos acaba justificando os sacrifícios que os turistas fazem para manter sua posição, mesmo se as incertezas da modernidade podem empurrá-los ladeira abaixo, em direção a formas de vida que constituem o arroz com feijão da massa de vagabundos. Por este motivo,

quanto mais repulsiva e detestável a sorte do vagabundo, mais toleráveis são os pequenos incômodos e os grandes riscos da vida do turista. Pode-se viver com as ambigüidades da *incerteza* que saturam a vida do turista só porque as *certezas* da vagabundagem são tão inequivocamente asquerosas e repugnantes.²⁹³

A mobilidade é consentânea à existência do turista, correspondendo a seu desejo de deixar as marcas de sua intervenção ou de suas passagens pelos lugares que visita. Já o vagabundo pode ser obrigado a deslocar-se em busca de condições melhores de vida e de trabalho, mesmo que para isso tenha que abandonar sua família, seu país, sua língua e sua cultura.

... Os vagabundos sabem que não ficarão muito tempo num lugar, por mais que o desejem, pois provavelmente em nenhum lugar onde pousem serão bem-recebidos. Os turistas se movem porque acham o mundo a seu alcance (global) irresistivelmente *atraente*. Os vagabundos se movem porque acham o mundo a seu alcance (local) insuportavelmente *inóspito*. [...]

O que se chama hoje como “globalização” gira em função dos sonhos e desejos dos turistas. Seu efeito secundário – *colateral* mas inevitável – é a transformação de muitos outros em vagabundos. Vagabundos são viajantes aos quais se recusa o direito de serem turistas.²⁹⁴

Não esqueçamos, porém, que turistas e vagabundos são metáforas, expressando condições existenciais e maneiras de estar no mundo. Portanto, não é necessário viajar fisicamente para longe para ocupar uma ou outra função. Basta estar atento ao ritmo da modernidade para se perceber que não há conquista definitiva, nem posição ou lugar onde se chega de uma vez por todas. Neste sentido, estamos sempre em movimento ou deslocados, pois há vagabundos demais sem emprego e poucas vagas para turistas com experiência no ramo. Como explica Bauman, as fronteiras entre as duas categorias nem sempre são muito definidas:

²⁹² BAUMAN, 1999: 104

²⁹³ BAUMAN, 1998: 119 (grifo do autor).

²⁹⁴ BAUMAN, 1999: 101

os turistas têm horror dos vagabundos pela mesmíssima razão que os vagabundos encaram os turistas como gurus e ídolos: na sociedade dos viajantes, na sociedade viajante, o turismo e a vagabundagem são as duas faces da mesma moeda. O vagabundo [...] é o *alter ego* do turista. A linha que os separa é tênue e nem sempre muito nítida. Pode-se cruzá-la facilmente sem notar...²⁹⁵

Neste ponto de nossa leitura da figura do vagabundo se faz necessário evocar, mais uma vez, o conceito de paratopia, abordado em 1.2.2, conceito esse que nos parece bastante pertinente para se tentar compreender este personagem da liminaridade. Atente-se para o fato de que para Maingueneau, a paratopia só tem interesse na análise do discurso literário, na medida em que possa ser “ao mesmo tempo condição e produto do processo criativo”. Daí seu interesse em determinar possíveis “relações de identificação entre paratopia e personagens”. Com relação às interpretações construídas no contexto geral das explicações de texto nas faculdades de letras, que têm a tendência a separar e dispor umas sobre as outras camadas de interpretação que dão conta de distinguir um sentido “literal” de um sentido “literário” ou “estético”, Maingueneau afirma que tais rotinas interpretativas “se fundam na verdade num dado constitutivo da enunciação literária, na necessidade de a obra refletir, no universo que ela mesma constrói, as condições de sua própria enunciação”.²⁹⁶ Neste caso, ele fala de um tipo de “embreagem”²⁹⁷ do texto sobre suas condições de enunciação, do qual a paratopia seria essencialmente o primeiro motor. Em outras palavras:

a embreagem lingüística [...] inscreve no enunciado sua relação com a situação de enunciação. Ela mobiliza elementos (os embreantes [*embrayeurs*]) que participam ao mesmo tempo da língua e do mundo, elementos que, embora continuam [sic] signos lingüísticos, adquirem seu valor por meio do evento enunciativo que os produz. Naquilo que poderíamos denominar *embreagem paratópica*, estamos diante de elementos de variadas ordens que participam simultaneamente do mundo representado pela obra e da situação paratópica através da qual se institui o autor que constrói esse mundo.²⁹⁸

²⁹⁵ BAUMAN, 1999: 105

²⁹⁶ MAINGUENEAU, 2006: 120

²⁹⁷ Os “embrayeurs” (tradução do inglês *shifter*), embreagens em português, são unidades lingüísticas que permitem articular o enunciado à situação de enunciação. (Cf. MAINGUENEAU, 2000: 3) Também conhecidos como dêiticos, as embreagens são “expressões cujo referente só pode ser determinado em relação aos interlocutores”. (DUCROT & TODOROV, 2001: 232) Os demonstrativos, certos advérbios, os pronomes de primeira e segunda pessoa, assim como os nomes próprios funcionam como dêiticos quando aparecem como um ato de referência num dado enunciado, como podemos perceber nos exemplos seguintes: “*aqui* (= no local em que se passa o diálogo) vs *lá*”, “*neste momento* (= no momento em que falamos) vs *nesse momento*”, “*Dupont* = o Dupont que você conhece”. (DUCROT & TODOROV, 2001: 232/233)

²⁹⁸ MAINGUENEAU, 2006: 121 (grifo do autor). O tradutor justifica em nota a escolha da tradução do termo *embrayeurs* por “embreantes”.

Neste sentido, os personagens errantes, tais como os ciganos, os saltimbancos, os artistas, os parasitas e os boêmios, entre outros, figuram como elementos essenciais da embreagem paratópica da economia discursiva do escritor. Com efeito,

seja qual for a modalidade de sua paratopia, o autor é alguém que perdeu seu lugar e deve, pelo desdobramento de sua obra, definir um outro, construir um território paradoxal através de sua própria errância. Excedendo as divisões sociais, os cavaleiros errantes que atravessam regiões de leis opacas, os detetives que circulam entre os meios sociais mais diversos, os pícaros de todos os gêneros são operadores que articulam o dizer do autor e a ficção, que materializam o nomadismo fundamental de uma enunciação que engana todo lugar para transformar em lugar sua errância.²⁹⁹

A paratopia de identidade do narrador de *PM* manifesta-se de modo inequívoco na figura do vagabundo como veremos nos exemplos a seguir. Quando da mudança para o novo apartamento, o narrador adolescente, que adquiriu mais liberdade para circular pela rua, é considerado um “vagabundo” pelas tias: “Elles disent que je suis un vagabond, que ma manie de m’enfuir va me porter malchance”. Como o irmão pequeno o acompanha em seus passeios, tia “Lili lui dit qu’il doit être sage s’il veut avoir un bonbon, qu’il n’a pas le droit de faire comme *cette peste qui s’enfuit tout le temps pour vagabonder*”.³⁰⁰ No capítulo 20, o narrador, ao fazer algumas reflexões sobre o autorretrato, diz que “à chaque nouveau portrait, [il] cherche à décoller une nouvelle couche de *cette identité faite de rajouts comme les vêtements d’un cochard*.”³⁰¹ A idéia de vagabundagem associada ao personagem cuja errância foi “condicionada” pelo ritmo da casa/bordel é uma alusão às diversas camadas de uma identidade andrajosa e esgarçada. Identidade andarilha, colagem de rostos, cacos de uma memória que se descasca como uma cebola ou como uma fruta. No lugar do caroço, um coração partido.

Num outro momento, depois de criticar a sociedade quebequense contemporânea, o narrador escreve o seguinte sobre os pioneiros, aqueles que colonizaram e desbravaram o vasto território canadense:

Ce qui m’attirait au début, c’était une tradition de pionniers, d’hommes errants, chasseurs et coureurs de bois, sans attaches, fêtards

²⁹⁹ MAINGUENEAU, 2006: 131

³⁰⁰ KOKIS, 1994: 146 (grifo nosso).

³⁰¹ KOKIS, 1994: 252 (grifo nosso).

et insouciant. Du moins, c'est ce que j'avais gardé de mes lectures. Jack London, entre autres, mais aussi des histoires de types formidables comme Bethune ou Tom Thomson, en paix avec ces étendues immenses et vides, si propices à la solitude et à la rébellion. *Mais ce père-là, l'ancêtre, le vagabond, il n'existe plus.* Ce n'était peut-être qu'un mythe mensonger, voire une menace, créée dans leurs légendes et leurs chansons pour mieux les garder captifs sous le joug du curé et de la matrone. En vingt-cinq ans, je n'ai pas trouvé trace vive de cet esprit sauvage; même leurs sauvages vivent passivement des allocations sociales en grognant dans leur graisse. [...] ³⁰²

O narrador mostra-se decepcionado com o desaparecimento do espírito selvagem que impulsionou tantos exploradores a se aventurar pelo país, a exemplo dos comerciantes de peles no início da colonização, e que deu lugar a uma existência preocupada unicamente com o sucesso material e marcada pelo conformismo burguês e pela passividade em todos os níveis. Sem necessariamente lamentar o fato de ter logrado escapar dos horrores do Terceiro Mundo, embora por vezes pareça sentir uma certa saudade da luz e das cores dos trópicos – é preciso ressaltar que o adjetivo *tropical* é usado por Kokis, frequentemente, em apreciações negativas – o narrador-personagem, consciente de sua paratopia, diz o seguinte: “J’ai l’impression d’être tiraillé comme mon père, entre le nord et les tropiques, entre le savoir et le mysticisme, toujours à mi-chemin des choses. *Entre le monde des riches et celui des vagabonds*, entre les filles et les putes. Blond et noir.” ³⁰³

Tal como o próprio Kokis, personagem de si mesmo, o narrador de *PM* leva consigo sua bagagem de lembranças mal deglutidas, que irrompem sob a forma de palavras e de imagens. O diálogo entre o livro e a tela fala de sentimentos negativos pelo *lugar da origem*, espaço de um sofrimento intenso, de uma luta encarniçada com os elos de sangue, que não pode gerar senão um amor abortado pelo *materno* (língua e corpo da mãe). Façamos nossas as palavras de Daniel Sibony:

Mas como amar o bastante suas origens para indicar-lhes que são dignas de ser abandonadas, deixadas de lado, deixadas à sua queda livre em rebotes [*rebonds*] imprevistos? É difícil. Com frequência, ficamos chateados com elas por tê-las amado tão mal que fracassamos ao tentar deixá-las. Temos dificuldade de deixar o que amamos mal, ou o que foi mal amado. Então, *ficamos* e amamos ainda pior, temos

³⁰² KOKIS, 1994: 301/302 (grifo nosso).

³⁰³ KOKIS, 1994: 347 (grifo nosso).

ainda mais dificuldade em partir, ficamos ali. A passagem torna-se impasse.³⁰⁴

Revelando-se como amor malsão, mal-estar e mal de ser, o discurso dos narradores kokisianos prima, principalmente, pela capacidade de *mal dizer* a origem. E voltamos a Sibony para quem

a origem é uma função pela qual passamos periodicamente. [...] Mas o que importa, a saber, a partilha *entre duas origens*, significa apenas que a *origem é partilhada*. Isto condiciona o acesso ao passado, a possibilidade de aí aproveitar o tempo, a função da passagem e da superação de si mesmo. Para isto nos convidam a pensar todos aqueles para quem a origem funciona em bloco [*fait bloc*] – língua, identidade ou cultura – todos aqueles para quem ela desboqueia [...].³⁰⁵

Como artista, o narrador de *PM* tira partido de sua vivência do entre-dois, além de integrar a dimensão vagabunda que sua condição de estrangeiro e exilado lhe confere à sua produção pictural, a partir do estoque de imagens acumuladas ou inventadas. Trata-se de criar uma estética baseada no movimento e no despojamento – no sentido da noção de identidade rizomática – na construção de uma imagem de si que não busca um ponto fixo, mas que se espraia pelos territórios aéreos do ser da errância:

[...] La jouissance, la dégustation, le repos, rien de cela ne m’a jamais inspiré. C’est l’au-delà du mouvement qui compte; et dès que j’avais ramassé mes images, j’étais prêt à partir, à céder la place, à laisser à d’autres l’inertie de la possession. Mon butin secret m’est toujours apparu comme étant plus riche que celui des autres, ainsi que *mon identité de vagabond*.³⁰⁶

³⁰⁴ [“Mais comment aimer assez ses origines pour leur signifier qu’elles sont dignes d’être quittées, laissées de côté, laissées à leur chute libre aux rebonds imprévus? C’est difficile. Souvent on leur en veut de les avoir si mal aimées qu’on échoue à les quitter. On a du mal à quitter ce qu’on aime mal, ou qu’on a mal aimé. Alors on *reste*, et on aime encore plus mal, on a encore plus de mal à partir, on y reste. Le passage devient impasse.”] SIBONY, 1998: 39 (grifo do autor).

³⁰⁵ [“*L’origine est une fonction* par laquelle nous passons périodiquement. [...] Mais ce qui importe, à savoir le partage *entre deux origines*, signifie seulement que *l’origine est partagée*. Cela conditionne l’accès au passé, la possibilité d’y prendre du temps, la fonction du passage et du dépassement de soi. À cela nous invitent à penser tous ceux pour qui l’origine fait bloc – langue, identité ou culture – tous ceux pour qui elle débloque [...].”] SIBONY, 1998: 60 (grifo do autor).

³⁰⁶ KOKIS, 1994: 361 (grifo nosso). Além disso, sua vivência de “vagabond et bâtard” serve como uma espécie de contrafeitiço diante da morte sempre à espreita. Cf. KOKIS, 1994: 365

Negão, depois de trabalhar no porto como estivador descobre a nova liberdade decorrente de sua atividade como ladrão e “maquiador” de carros³⁰⁷, abrindo-lhe as portas da cidade para a vagabundagem. À transição na esfera profissional corresponde uma outra que diz respeito ao *status* do personagem: o vagabundo torna-se malandro, de que falaremos mais adiante. O gigante do cais do porto, acostumado a carregar peso como uma besta de carga transforma-se num animal sedutor: sua *ginga* associada a seus dotes físicos fazem dele o objeto de desejo das mulheres que cruzam o seu caminho. Logo no preâmbulo, o narrador apresenta o personagem nestes termos:

Negão [...] le superlatif indique la stature imposante du personnage, avec pour résultat un balancement rythmique du corps dans la démarche, un sourire franc, des gestes larges et fermes à la fois. Maigre, mais costaud. Mulâtre, sans être complètement noir. Disons mulâtre foncé pour simplifier les choses au lecteur peu habitué à remarquer la richesse des nuances dans la coloration des Noirs. Negão: du chocolat amer lorsqu’il tache le fond d’un poêlon en cuivre. Début de la trentaine. Visage glabre; les yeux perçants quand il le faut, mais d’habitude taquins. Habillé en pauvre, avec des vêtements trop grands qui lui donnent l’air de tanguer comme un bateau à voile. Gros souliers rafistolés [...] aux semelles épaisses qui doivent battre les rues et les champs; histoire aussi de pouvoir sauter entre les pierres lorsqu’il le faut, ou d’appliquer un bon coup sur des couilles ennemies. *Évidemment, un vagabond, mais avec de la classe.* Et prêt à toutes les aventures que le destin voudrait bien lui offrir.
*Negão était un marginal [...].*³⁰⁸

O protegido de Jacinto, liberado da escravidão do porto, podia abandonar-se ao espetáculo de uma cidade que, desde seu barraco na favela *Joie de Vivre*, oferecia-se como um território propício para *sua existência vagabunda*.³⁰⁹ Num dia comum, ele podia ficar horas conversando e bebendo no botequim do galego: “l’odeur des sardines grillées entourait ce lieu de rencontres où d’autres vagabonds échangeaient des propos animés et définitifs sur des sujets allant de la politique au football, en passant par les descentes de police.”³¹⁰ Em outras ocasiões, “il repartait seul, l’air affairé en guise d’excuse, vers ses longs vagabondages au coeur de la ville.”³¹¹ O narrador enumera os lugares que servem de cenário para seus

³⁰⁷ Cf. “Travaillant peu, il ne gagnait que le strict nécessaire pour continuer à vivre librement, et il ne se faisait pas trop connaître ni trop envier dans le domaine de l’automobile maquillée.” KOKIS, 1995a: 142. Para outras referências ao roubo, desmonte e maquiagem de carros, v. p. 66 e p. 139 a 142.

³⁰⁸ KOKIS, 1995a: 14 (grifo nosso).

³⁰⁹ Cf. KOKIS, 1995a: 145

³¹⁰ KOKIS, 1995a: 144

³¹¹ KOKIS, 1995a: 144

passeios: o mercado de peixes na Praça XV, a Praça Mauá, o porto, a Lapa. Ali, ele se demorava no salão de mestre Sirigaito Alfombra, depois de passar na oficina de táxis onde podia encontrar o amigo Pindoca. Sua perambulação terminava nas praias distantes que “lui parassaient particulièrement propices à ces escapades solitaires”.³¹² Os momentos de paz que Negão experimenta ao nadar dissipam sua *tristeza original* e o revigoravam, devolvendo-o em seguida aos ruídos da cidade “pleine de gens et de choses à voir, un spectacle fascinant qui cachait pour quelque temps la pourriture dont lui avait parlé Mindras.”³¹³

Como dissemos no início desta seção, Negão participa do universo da malandragem carioca, inscrevendo-se numa certa tradição de personagens da literatura brasileira como veremos a seguir. Começamos por reproduzir as acepções do termo *malandro* no *Dicionário Houaiss da língua portuguesa* para melhor compreender a caracterização do personagem:

1 que ou aquele que não trabalha, que emprega recursos engenhosos para sobreviver; vadio **2** que ou aquele que leva a vida em diversões, prazeres **3** que ou aquele que tem preguiça; mandrião, indolente **4** que ou aquele que furta, que vive fora da lei; ladrão, gatuno, marginal **5 B** que ou aquele que é sagaz ou astuto **5.1 B** que ou aquele que se vale de astúcia enganosa; finório, espertalhão **6 B** que ou aquele que simboliza certo personagem-tipo carioca das classes sociais menos favorecidas, no sXIX ligado à capoeiragem e à valentice, e no sXX dado ger. como um boêmio sensual, de reconhecida lábia e modo peculiar de se vestir, mover, falar etc [...] ³¹⁴

A partir de algumas significações que constam do verbete (**1**, **2**, **4** e **6**), podemos obter uma imagem esquemática de Negão, que: 1. leva uma vida sem grandes preocupações na qual a busca de prazeres – incluindo-se aí os “simples” prazeres da vida – tem grande importância, 2. vive de expedientes, roubando e “maquiando” carros, 3. sendo ainda um típico representante da malandragem carioca, embora esteja a meio caminho entre o malandro do século XIX e o do século passado. No entanto, a literatura brasileira consagrou o malandro que aparece caracterizado nas acepções **3**, **5** e **5.1**, ao privilegiar os personagens marcados pela preguiça e pela astúcia, no que se aproximam do pícaro espanhol.

O personagem Negão poderia só muito indiretamente ser aproximado do pícaro, por sua origem humilde e irregular, tendo sido ainda abandonado pelos pais. Como o pícaro, ele conhece “o choque áspero com a realidade, que leva à mentira, à dissimulação, ao roubo, e constitui a maior desculpa das ‘picardias’”. Na origem o pícaro é ingênuo; a brutalidade da

³¹² KOKIS, 1995a: 145. Cf. “ces escapades étaient sa seule religion” ³¹² KOKIS, 1995: 146

³¹³ KOKIS, 1995a: 146

³¹⁴ HOUAISS, 2001: 1817

vida é que aos poucos o vai tornando esperto e sem escrúpulos, quase como defesa.”³¹⁵ Antônio Cândido em sua leitura de *Memórias de um sargento de milícias*, de Manuel Antônio de Almeida, que ele qualifica de “Romance malandro”, escreve que Leonardo, o protagonista,

não é um pícaro, saído da tradição espanhola; mas *o primeiro grande malandro que entra na novelística brasileira*, vindo de uma tradição quase folclórica e correspondendo, mais do que se costuma dizer, a certa atmosfera cômica e popularesca de seu tempo, no Brasil. Malandro que seria elevado à categoria de símbolo por Mario de Andrade em *Macunaíma* e que Manuel Antônio com certeza plasmou espontaneamente, ao aderir com a inteligência e a afetividade ao tom popular das histórias que, segundo a tradição, ouviu de um companheiro de jornal [...].

O malandro, como o pícaro, é espécie de um gênero mais amplo de aventureiro astucioso, comum a todos os folclores. [...] ³¹⁶

Da mesma forma, é este aspecto folclórico do malandro, ressaltado na referência de Cândido ao “*trickster* imemorial” — personagem trapaceiro e velhaco podendo inclusive apresentar-se na pele de um animal (macaco, jabuti, raposa), “menos um ‘anti-herói’ do que uma criação que talvez possua traços de heróis populares, como Pedro Malasartes”³¹⁷ — que vemos no ensaio de Roberto da Matta dedicado a esta figura. Associando os malandros ao Carnaval, na medida em que esta festa permite a circulação, no espaço aberto da rua, de todos os tipos de seres marginais da sociedade brasileira, da Matta afirma que “o malandro é um ser deslocado das regras formais da estrutura social, fatalmente excluído do mercado de trabalho, aliás definido por nós como totalmente avesso ao trabalho e altamente individualizado, seja pelo modo de andar, falar ou vestir-se.”³¹⁸ Neste contexto, o autor considera o mito de Pedro Malasartes como “o paradigma do todos os malandros”³¹⁹

Negão afasta-se da figura do malandro “clássico”: “freqüentemente vestido com sua camisa listrada, anel com efígie de São Jorge e sapatos de duas cores, em sua caracterização urbana.”³²⁰ Por causa do interesse do delegado Vigário por sua amante, a prostituta Doralice, Negão, perseguido e acuado, torna-se um “bandido”, logo assimilado ao terrorismo de esquerda, aos olhos da sociedade. Voltando a da Matta, lemos que

³¹⁵ CÂNDIDO, 1993: 22

³¹⁶ CÂNDIDO, 1993: 25/26 (grifo nosso).

³¹⁷ CÂNDIDO, 1993: 26

³¹⁸ DA MATTA, 1979: 204. Cf. parte final da acepção de número 6 do verbete *malandro* transcrito acima.

³¹⁹ DA MATTA, 1979: 210

³²⁰ DA MATTA, 1979: 204

o *malandro* recobre um espaço social [...] complexo, onde encontramos desde o simples gesto de sagacidade que, afinal, pode ser realizado por qualquer pessoa, até o profissional dos pequenos golpes. O campo do *malandro*, assim, vai numa gradação da *malandragem* socialmente aprovada e vista entre nós como esperteza e vivacidade, ao ponto mais pesado do gesto francamente desonesto. É quando o *malandro* corre o risco de deixar de viver do *jeito* e do expediente para viver dos golpes, virando então um autêntico *marginal* ou *bandido*.³²¹

O ensaísta faz do malandro o mediador entre o “caxias” (denominação derivada de Duque de Caxias, patrono do Exército, simbolizando a fascinação pela hierarquia e pelos rituais da vida regida por decretos e portarias) — que representa a ordem — e o bandido social, figura que encarna a desordem. A história pessoal deste último aparece marcada pela vingança: sua ação vingadora generalizada tende a ser legitimada pelo povo nas regiões onde atua.³²²

Segundo da Matta, o personagem Pedro Malasartes, definido como “astucioso e vadio”, “é um ser da liminaridade”, que se recusa a ocupar uma posição social e econômica fixa. Ao invés de seguir os passos de João, o irmão trabalhador e honesto, que trabalha para um fazendeiro que lhe tira, literalmente, o couro das costas, estabelecendo um contrato impossível de ser cumprido, Pedro faz juz ao nome ao realizar suas *malas artes*. Mestre da inconsistência, “ele escolhe [...] a estrada ambígua do nem lá, nem cá”, mostrando que, como Macunaíma, não tem nenhum caráter.³²³ Num certo sentido, Pedro Malasartes atualiza o mito do trabalhador brasileiro que está sempre em busca do que não possui, isto é, do trabalho e, sobretudo, do “bom patrão”, capazes de ancorá-lo definitivamente numa estrutura social marcada pela mobilidade, o que acaba por levá-lo a

realizar uma caminhada em direção ao mundo e à “dura realidade da vida”, deixando para trás suas famílias e lares, o local geográfico familiar. [...] Ganhar a vida, assim, é equivalente a “ter que se mexer”, o que significa ter que sair de casa na busca de trabalho, do “pão de cada dia”, na “luta” que, afinal, permite a grande e digna complementaridade com o mundo como um todo.³²⁴

A recusa de Negão em trabalhar no mercado formal de trabalho, desde que se libertou da escravidão das docas, empurra-o para o submundo dos ladrões de carros a serviço das inúmeras “Robauto” que pululam pela cidade. No entanto, tal situação permite-lhe deambular

³²¹ DA MATTA, 1979: 208/209 (grifo do autor).

³²² Cf. DA MATTA, 1979: 204/205; 210. Cf. FIGUEIREDO, 1991: 74

³²³ DA MATTA, 1979: 234

³²⁴ DA MATTA, 1979: 219

pela paisagem urbana que ele conhece e aprecia como fino *connaisseur*. Vale dizer que tanto sua errância quanto sua astúcia aproximam-no de Pedro Malasartes que

inicia sua carreira como um vadio astuto e errante, condições que melhor definem sua natureza e seu paradoxo.

De fato, a vadiagem e a astúcia (*a malandragem*) podem ser traduzidas sociologicamente como a recusa de transacionar comercialmente com a própria força de trabalho. [...] Em outras palavras, os malandros preferem reter *para si* sua força de trabalho e suas qualificações. O vadio, assim, é aquele que não entra no sistema com sua força de trabalho, e fica flutuando na estrutura social, podendo nela entrar ou sair ou, ainda, a ela transcender.³²⁵

O paradoxo de Malasartes e de todos os malandros estaria, na opinião de da Matta, naquela posição intermediária por eles ocupada, na qual “não ter caráter significa justamente o inverso: ser um homem de caráter e nunca, jamais, pretender reformar o mundo apresentando-se como o grande exemplo”.³²⁶

Em “Pedro Malasarte (sic) et Ti Jan: analyse comparative de contes antillais et brésiliens”, Eurídice Figueiredo enfatiza o caráter errante de ambos os personagens, além de sua capacidade de sobreviver num ambiente hostil: a malandragem seria, portanto, a capacidade de se virar, uma vez que não se fica rico trabalhando.³²⁷ Depois de mencionar a existência de diversos provérbios que cristalizam a imagem de preguiça e ociosidade associada ao negro antilhano, a autora refere-se ao estereótipo do brasileiro preguiçoso, tão presente em nosso imaginário. Tal estereótipo, projeção do colonizador interiorizada pelo colonizado, acaba por transformar-se em clichê, sendo tematizado em diversas produções artísticas: obras da “literatura da malandragem”, peças de teatro e composições de música popular.³²⁸

Voltando ao personagem de Kokis, fica evidente que a luta de Negão contra as forças da repressão lideradas pelo delegado Vigário, representante da lei e da ordem, simboliza o eterno combate entre os fracos e os fortes, no qual a última palavra cabe sempre aos reformadores e pseudo-reformadores de toda sorte, quer atuem em nome de regimes democráticos, quer em nome de ditaduras. A menos que uma revolução venha instalar no poder uma nova classe de dirigentes que acabarão, mais cedo ou mais tarde, legislando em

³²⁵ DA MATTA, 1979: 226 (grifo do autor).

³²⁶ DA MATTA, 1979: 234/235

³²⁷ Cf. FIGUEIREDO; LAROCHE, THOMAS & FIGUEIREDO, 1991: 76, onde lemos: “O malandro sabe que ninguém enriquece trabalhando.” [“Le malandro sait que ce n’est pas par le travail que l’on enrichit”.]

³²⁸ Cf. FIGUEIREDO; LAROCHE, THOMAS & FIGUEIREDO, 1991: 76/77

causa própria. Transformado em bandido social, depois da tentativa fracassada de assassinato do delegado, Negão não chegará a cumprir o destino próprio de um vingador. Com efeito, tão logo consigam realizar sua derradeira vingança, “os bandidos retornam à ordem social no último capítulo de suas biografias”.³²⁹

Para concluir nossa análise deste personagem, resta falar da astúcia de Negão, que aparece no episódio do cerco da Rocinha, quando o malandro, acuado, resiste ao ataque das forças policiais mobilizadas por Vigário, que monta uma verdadeira operação militar com o objetivo de aniquilar o suposto terrorista.³³⁰ Em certo momento, fazendo-se passar por um aliado, ele consegue escapar depois de provocar um tiroteio que deixa vários soldados feridos, vítimas do “fogo amigo”, como se vê na seguinte passagem:

Negão se dirige de nouveau vers le haut comme s’il participait aussi à la battue, de son pas marin, sans se cacher, en remontant les sentiers la mitraillette sous le bras. Il fait un signe de la main aux hommes armés, en leur indiquant l’impasse qu’ils croyaient vide. Ceux-ci se protègent d’un ennemi invisible, se retournent en suivant sa consigne pour cribler de balles les cabanes de ce côté. Et ils tombent un à un, non sans avoir blessé d’autres policiers qui leur faisaient face. La confusion est générale, la meute se mord elle-même au milieu des cris et des imprécations pendant que la proie s’éclipse.³³¹

Negão seria uma espécie de malandro “trágico”, uma vez que acaba sendo vítima dos responsáveis pela manutenção da ordem social. O delegado, no entanto, simboliza a lei corrompida, a serviço do regime militar: imagem de um poder totalizante contra o qual nenhuma manifestação do mundo individualizado e prazeroso dos marginais pode triunfar.

Passemos à nossa leitura do personagem Boris. No capítulo 10 de *E*, o poeta exilado relata ao pintor Klaus suas andanças pelo continente europeu ao lado do companheiro Mateus:

— Mateus et moi avons vagabondé très longtemps, des années durant. Nous avons trouvé du travail comme mécanicien; d’abord à Paris, dans des petits garages où l’on faisait des trucs clandestins, si vous me permettez l’épithète. Des autos volées, la plupart du temps; des camions surtout, qu’on devait arranger et maquiller pour des voyages en Turquie et en Bulgarie. Ils transportaient des fruits, parfois des armes ou des immigrants clandestins. Mais surtout de la came.

³²⁹ DA MATTA, 1979: 210

³³⁰ Cf. “Che Guevara est terré dans la Rocinha, avec un bataillon de Cubains!” KOKIS, 1995a: 184

³³¹ KOKIS, 1995a: 183

— [...] Nous nous sommes ainsi baladés à peu près partout en Europe comme de vrais errants. Dès qu'on avait un peu d'argent, ou des contacts ailleurs, on repartait pour ne pas trop se faire repérer au même endroit. [...] Nous avons fait des rencontres formidables; la fréquentation de gens ayant des vies étranges, marginales pour la plupart, m'a peu à peu aidé à rendre plus flexible ma propre façon de penser. [...]

— [...] On vivait en vagabonds, c'est tout. [...]³³²

Mais tarde, o protagonista de *E* acaba trabalhando para uma quadrilha de rufiões iugoslavos no transporte de mercadorias contrabandeadas.

E narra a história da “vagabundagem existencial” de Boris Nikto cuja identidade camaleônica o faz mudar de nomes diversas vezes para escapar da prisão. Seu envolvimento com a militância comunista, no Brasil, e com atividades ilícitas, na Europa, levam-no a uma existência clandestina, marcada por fugas constantes. Durante o périplo pelo interior do Brasil, em direção à fronteira boliviana, Boris descobre, aos poucos, não sem um certo cinismo, o que esta nova liberdade pode significar para sua vida ao mesmo tempo em que percebe que estivera iludido em sua tentativa de mudar o país pela via da revolução. Uma vez na Bolívia, Boris faz a seguinte reflexão:

“Moi aussi, je suis en cavale”, se dit-il pour se rassurer devant le plaisir de ce voyage, ce plaisir qu’il arrive de moins en moins à se cacher. La faille dans son système moral est cependant là, béante, ou plutôt souriante face à cette disponibilité taquine que le hasard a créée de toutes pièces. Boris sait pertinemment qu’il ne peut pas retourner en arrière, qu’un sacrifice idiot ne servirait à rien dans cet ensemble qui le dépasse. La chance de s’en être sorti le talonne quand même avec un arrière-goût de trahison.³³³

Como já vimos, quando de sua entrada na Alemanha ocidental, Boris é preso por agentes do governo. Suspeito de envolvimento com o terrorismo, ele, em seguida, é submetido a um longo interrogatório, que “ressemblait parfois à un spectacle dans la meilleure tradition expressionniste.”³³⁴ Ao longo das sessões que se estenderam por vários dias, Boris não consegue convencer seus interlocutores de que estava apenas de passagem pela “outra Alemanha”: “Mais aussi loin qu’il pouvait aller dans ses propres conjectures, Boris ne trouvait que le hasard pur et simple, doublé d’un *désir irrésistible de vagabondage*. Comment leur faire comprendre cela, à ces gens si ordonnés et sans aucune fantaisie, sinon en riant de

³³² KOKIS, 1995a: 197/198/199

³³³ KOKIS, 1996a: 93

³³⁴ KOKIS, 1996a: 75

son propre récit?”³³⁵ No capítulo 13, lemos que Mateus é assassinado na Alsácia. Boris, aliás Robert Nowan, é acusado da autoria do crime e está sendo procurado pela polícia. Birgit o aconselha a fugir:

Ce fut ensuite la fuite vers la Yougoslavie et le long interrogatoire à l’ambassade d’Allemagne démocratique à Belgrade...” [...] Heureusement que les fonctionnaires se contentèrent des concepts vides d’exil et de clandestinité lorsque vint le temps d’expliquer ses vagabondages en Europe.³³⁶

O personagem de Boris encarnaria a figura do rebelde, daquele ser liminar que atravessa as camadas espessas da hierarquia social sem jamais aderir totalmente a nenhuma ideologia nem tampouco adotar uma posição fixa. Sua atividade poética, embora se desenvolva à sombra de um regime totalitário, encontra-se ao abrigo das “patrulhas” e do Partido, uma vez que, enquanto estrangeiro e refugiado, ele beneficia de um *status* à parte. Sobre o rebelde, Maffesoli diz o seguinte:

Com efeito, aquele que não quer trair seus sonhos, que permanece impermeável aos diversos “princípios de realidade” — políticos, religiosos, econômicos —, que fundam uma vida social normal, é sempre um rebelde. [...] É preciso, naturalmente, compreender o rebelde como sendo uma “figura” atemporal cujas variações são múltiplas, mas cuja característica essencial liga-se a uma exigência essencial cuja base é, antes de tudo, espiritual. O rebelde, quer seja de modo radical ou, ao contrário, pontualmente, esquivava-se à influência total da civilização.³³⁷

Expressando em sua vivência um nomadismo tanto no plano das idéias quanto no das práticas, o personagem Boris ocupa um lugar de constante negociação entre diversos papéis sociais, espaço parasitário em relação a personagens e a seus discursos, que acabam por forjar uma sociabilidade tagarela e pretensiosa. A verborragia que se espraia ao longo do texto, sob a forma de longas conversas, condena, ironicamente, os excessos de linguagem das disciplinas e teorias que circulam nos meios intelectualizados. Para o narrador de *E*, na tentativa de

³³⁵ KOKIS, 1996a: 75 (grifo nosso).

³³⁶ KOKIS, 1996a: 266

³³⁷ [“En fait, celui qui ne veut pas trahir ses rêves, celui qui reste imperméable aux divers “princípios de réalité”, politiques, religieux, économiques, fondant une vie sociale normale, celui-là est toujours un rebelle. [...] Il faut, bien sûr, comprendre le rebelle comme étant une “figure” intemporelle dont les modulations sont multiples, mais dont la caractéristique essentielle est celle d’une exigence essentielle dont le fondement est, avant tout, spirituel. Le rebelle, que ce soit d’une manière radicale ou, au contraire, ponctuellement, fuit l’emprise totale de la civilisation.”] MAFFESOLI, 1997: 155

compreender a arte e as obras do espírito, tais discursos produzem ainda mais confusão entre o público, além de serem instrumentalizados por uma casta de intelectuais esnobes que dão as cartas no mundo acadêmico ou entre as elites cultas. Por outro lado, a rebeldia de Boris converte-se em denúncia do vazio dos lugares de poder que ele se recusa a ocupar como quando, de volta ao Brasil, declina os convites para assumir cargos na administração pública, avidamente disputados pelos exilados que retornaram ao país.

4. ESCRITA DO EXÍLIO E EXÍLIO DA ESCRITA: POR UMA POÉTICA DA TRADUÇÃO

A trajetória de Sergio Kokis, sua passagem pela Europa, onde fora estudar e depois sua ida para o Canadá, país que o acolheu e do qual se tornou cidadão, assemelha-se à de tantos outros brasileiros que se expatriaram em virtude do endurecimento do regime militar, notadamente após a vigência do AI5. O exílio tornou-se a única alternativa para inúmeras pessoas que, subitamente projetadas numa outra realidade, tiveram que se (re)construir a partir de sucessivas perdas. No ensaio de Denise Rollemberg, intitulado *Exílio: entre raízes e radares*, lemos que “a perda aparece, na psicanálise, como a morte da mãe”. [...] Melanie Klein chega a identificar o exilado ao matricida”.³³⁸ Em *Estrangeiros para nós mesmos*, Julia Kristeva constata que “o estrangeiro seria o filho de um pai cuja existência não deixa dúvida alguma, mas cuja presença não o detém”. Em seguida, conclui que “o estrangeiro [...] é aquele que perdeu a mãe”, como Mersault, o protagonista do conhecido romance de Camus, que acaba cometendo um crime.³³⁹

Ainda que nossa análise da obra kokisiana não se atenha a nenhuma leitura crítica de base psicanalítica, caberia acrescentar que tanto o protagonista de *PM* quanto o de *E* têm em comum o fato de serem ambos exilados, marcados pela identificação com a figura paterna. Dentro da dinâmica paratópica, eles reivindicam, de modo exclusivo, a filiação patrilinear, reescrevendo, em certa medida, seus “romances familiares”. Enquanto no primeiro livro, o

³³⁸ ROLLEMBERG, 1999: 26/27

³³⁹ KRISTEVA, 1994: 13

personagem da mãe do narrador é descrito essencialmente de forma negativa, no segundo, a ausência da figura materna pode ser lida como uma espécie de “matricídio” simbólico. Considerando que há uma teia de referências intertextuais ligando *PM* a *E*, poderíamos pensar no primeiro como um palimpsesto do segundo, reescrita de uma história na qual a imagem da mãe ausente murmura através das palavras da língua materna, que intervém no texto de forma insidiosa.

Os depoimentos de alguns exilados brasileiros não deixam dúvidas sobre a violência associada à mudança forçada de idioma: “A perda da língua materna é a perda da linguagem expressiva, a perda da emoção”, segundo o ex-militante Luiz Alberto Sanz, que se exilou no Chile no início dos anos setenta. Ele afirma ter experimentado uma sensação de ser uma outra pessoa, ao dizer as maiores barbaridades, sem se envolver emocionalmente com seus interlocutores nem com o conteúdo de suas palavras. Para o escritor Herbert Daniel, “O maior problema do exílio é a perda da língua. Perder sua língua é perder a alma.”³⁴⁰

No ensaio “En deuil d’une langue?”, Kristeva, depois de definir o processo de luto como a travessia de sentimentos de amor e de dor, conseqüentemente à perda de um ente amado, em direção a um estágio marcado não pela indiferença, mas pela lembrança serena³⁴¹, interroga-se sobre a possibilidade de os exilados serem levados a fazer o luto de sua própria língua. Ela responde da seguinte maneira:

Não sei ao certo. Isto suporia que esta substituição [da língua materna pela língua estrangeira] obriga a obliterar um significante originário, que nos vêm de nossas mães e que constituiu nossa primeira identidade, nossa passagem para o sentido e, a partir daí, a possibilidade de outras aquisições. Além disso, observa-se, no que tange à língua perdida, esta travessia do amor e da dor? Não creio. A menos que se possa supor um acerto de contas extremamente violento com a mãe, não existe esquecimento definitivo e total da língua originária.³⁴²

O atravessamento de culturas e línguas pode, em contrapartida, ser visto como uma experiência enriquecedora, para além dos complexos desdobramentos de identidades submetidas aos solavancos do desenraizamento forçado. A mudança de código lingüístico

³⁴⁰ ROLLEMBERG, 1999: 139

³⁴¹ KRISTEVA; AUTREMENT, 1997, cf. p. 27

³⁴² [“Ce n’est pas certain. Cela supposerait que cette substitution [da língua materna pela língua estrangeira] contraint à oblitérer un signifiant originaire, qui nous vient de nos mères et qui a constitué notre première identité, notre accès au sens et, à partir de là, la possibilité d’autres acquisitions. De plus, observe-t-on, à l’égard de la langue perdue, cette traversée de l’amour et de la douleur? Je ne le crois pas, sauf à supposer un règlement de compte extrêmement violent avec la mère, il n’y a pas d’oubli définitif et total de la langue originaire.”] KRISTEVA; AUTREMENT, 1997: 27

pode inscrever-se num quadro de redefinição e de metamorfose identitárias no qual o sujeito se reinventa graças à vivência feliz da pluralidade. Kristeva nos dá um exemplo disso quando fala de sua prática de escrita:

... desejo uma escrita diretamente ficcional, quero me “comprometer” no francês, realizando o transplante de um imaginário sem dúvida doloroso, dilacerado, mas que me constitui também. *Acredito numa literatura de migrante!* Pensa-se escolher por razões intelectuais a língua de acolha, mais tarde, ela se impõe a você, de modo definitivo, e não se pode fazer outra coisa senão escrever a própria vida nesta língua.³⁴³

Deste novo arranjo de forças, vemos emergir uma outra percepção da noção de origem, na qual o desenraizamento provocado pelo exílio é sinônimo de abertura e ampliação de horizontes. Daí que a noção de raiz é questionada, como se percebe nas falas de alguns informantes entrevistados por Rollemberg: “Raízes?! Eu não quero raízes! Eu quero radares!”, diz Thiago de Oliveira, filho de exilado brasileiro, nascido na França, em seu depoimento à pesquisadora.³⁴⁴ “Entre raízes e radares” (título do último capítulo do livro de Rollemberg),

os exilados viveram a dolorosa e a maravilhosa experiência da *metamorfose*, tornando-se outros, sem perder de todo traços da condição anterior. Sem renegarem o passado, renasceram para o presente. Como raízes que saíssem da terra e se espalhassem pelo ar: “As raízes têm que ser aéreas”, sintetizou Pedro Vianna.³⁴⁵

Em *A prova do estrangeiro: cultura e tradução na Alemanha romântica*, Antoine Berman analisa a importância da tradução para os autores e críticos do Romantismo alemão. Com frequência, escritores e poetas dedicaram-se a traduzir paralelamente à sua atividade literária. A prática tradutória vai constituir-se numa atividade complementar à crítica, no

³⁴³ [“... j’ai envie d’une écriture directement fictionnelle, et de me “compromettre” dans le français, en opérant la greffe d’un imaginaire sans doute douloureux, écorché, mais qui est celui qui me constitue aussi. *Je crois à une littérature de migrant!* On pense choisir pour des raisons intellectuelles sa langue d’accueil puis, en définitive, elle s’impose à vous, et on ne peut pas faire autrement qu’écrire sa vie dans cette langue.”] KRISTEVA; AUTREMENT, 1997: 31 (grifo nosso). Cf. p. 32: “A separação da origem não cria necessariamente uma falta ou um estado melancólico. A polifonia, a pluralidade cultural e pessoal pareceu-me feliz. Inventava-se um novo estilo, uma nova maneira de falar, graças ao jogo dialético entre as duas línguas. Escapa-se ao peso das origens. É uma tentativa...” [“La séparation d’avec l’origine ne crée pas forcément un manque ou un état mélancolique. La polyphonie, la pluralité culturelle et personnelle m’est apparue joyeuse. On s’invente un nouveau style, une nouvelle façon de parler, grâce au jeu dialectique des deux langues. On échappe à la pesanteur des origines. On essaie...”]

³⁴⁴ ROLLEMBERG, 1999: 299.

³⁴⁵ ROLLEMBERG, 1999: 302 (grifo da autora).

interior de um vasto programa estético, que tem na palavra *Bildung* sua tradução mais completa. Segundo Berman, ‘*Bildung* significa geralmente ‘cultura’ e pode ser considerada como a variante erudita da palavra *Kultur*, de origem latina.’³⁴⁶ O conceito de *Bildung* implica numa visão de mundo forjada pela idéia de formação, aprendizagem, como processo de construção de saberes e vivências no contato com o Outro, o estrangeiro. Resumindo, de certa forma, a maneira como a cultura alemã concebia a si mesma, tal conceito exprime,

ao mesmo tempo um processo e seu resultado. Pela *Bildung*, um indivíduo, um povo, uma nação, mas também uma língua, uma literatura, uma obra de arte se formam e adquirem assim uma forma, uma *Bild*. A *Bildung* é sempre um movimento em direção a uma forma que é uma *forma própria*.³⁴⁷

A vivência da alteridade será valorizada em textos que põem em cena a formação de indivíduos em contato como a diferença. O relato de uma grande viagem, o encontro com o estrangeiro, enfim, tudo o que possa representar o deslocamento e a passagem, por intermédio das mais variadas mediações, será tematizado pela literatura romântica, da qual o *Wilhelm Meister* de Goethe aparece como o protótipo do romance de aprendizagem ou de formação, o *Bildungsroman*. Neste contexto específico, a tradução adquire um valor essencial, tornando-se um dos agentes da *Bildung*. Daí poder-se dizer que a estética ligada à *Bildung*

está intimamente relacionada com o movimento da tradução: pois este parte, com efeito, do próprio, do mesmo (o conhecido, o cotidiano, o familiar), para ir em direção ao estrangeiro, ao outro (o desconhecido, o maravilhoso, o *Unheimlich*) e, a partir dessa experiência, *retornar a seu ponto de partida*.³⁴⁸

A experiência da *Bildung* não se confunde com a fascinação acrítica pela(s) cultura(s) estrangeira(s) ou com a perda de si na contemplação beatífica do Outro. Qualquer que seja o agente desta experiência formadora, trata-se, para o indivíduo que segue tal “programa”, de encontrar a si mesmo, ao término de uma aventura marcada por translações sucessivas. Portanto, para que a experiência formadora tenha êxito, é necessário considerar os limites da *Bildung*.³⁴⁹

³⁴⁶ BERMAN, 2002: 79 (grifo do autor).

³⁴⁷ BERMAN, 2002: 80 (grifo do autor).

³⁴⁸ BERMAN, 2002, 84 (grifo do autor).

³⁴⁹ Sobre os limites da *Bildung* enquanto relação com a alteridade, lemos o seguinte na página 244: “é ele mesmo que o ‘próprio’ busca em seus percursos excêntricos, em suas ‘grandes viagens’. No final ele é centrífugo apenas para ser melhor centrípeto.”

A crítica no Romantismo alemão, entendida “como momento de continuidade da vida das obras, isto é, de sua historicidade, e também como momento de uma crítica ideal – complementadora, positiva, que opera uma passagem da obra de um língua para outra”³⁵⁰ encontra seu contraponto na atividade tradutória exercida largamente por poetas, teóricos, filósofos, filólogos, entre outros intelectuais. O crítico, tradutor e eminente filólogo August Wilhelm Schlegel, aparece como a figura emblemática deste movimento. Os românticos alemães serão movidos por essa “pulsão do traduzir” de que fala Berman, na tentativa de expandir os limites de sua língua e sua cultura graças ao contato com as obras estrangeiras como comentadores e tradutores. Aparentemente não há limites para este desejo de tudo traduzir, daí poder-se falar em “politradoção” ou em “onitradoção” como tarefa essencial do verdadeiro tradutor.³⁵¹

Neste contexto, o cosmopolitismo radical inerente à dialética formadora da *Bildung* vai permitir ao alemão, considerado pobre e rígido demais, expandir seus meios de expressão, valendo-se de formas e métricas estrangeiras para alcançar aquela *Künstsprache*, a língua artificial – aqui conotada à língua literária –, em oposição à *Natursprache*, a língua natural, o vernáculo.³⁵² No âmbito da teoria romântica da artificialidade da linguagem poética, a noção de *Künstsprache* assimila, como se pode perceber, a “língua literária” em sentido *lato* à língua estrangeira. Torna-se, pois, evidente que

ao trabalho de *produção* das formas (poesia) responde o de *reprodução* destas (tradução). E uma vez que a linguagem é obra, “feitura” e não “natureza”, a tradução é um dos aspectos desse processo pelo qual a linguagem se torna cada vez mais *obra e forma: Bildung*. A teoria da artificialidade da linguagem e de suas formas poéticas fundamenta, portanto, a possibilidade e a necessidade da tradução poética.³⁵³

O caráter artificial da língua literária encontra-se, portanto, duplamente potencializado pela atividade tradutória. Entende-se que a percepção da traduzibilidade de um texto, no âmbito de uma teoria da linguagem poética tal como foi desenvolvida pelos críticos românticos alemães, liga-se a seu caráter duplamente artificial. Por isso, “quanto mais o texto a ser traduzido é poético, mais ele é teoricamente traduzível e digno de ser traduzido.”³⁵⁴

³⁵⁰ LAGES, 2002: 220

³⁵¹ BERMAN, 2002: cf. p. 239 e 243.

³⁵² BERMAN, 2002: cf. 163 (nota 16) e 239.

³⁵³ BERMAN, 2002: 238 (grifo do autor).

³⁵⁴ BERMAN, 2002: 238

Em seu estudo sobre as relações entre a cultura e a tradução no Romantismo alemão, Berman sublinha o papel absolutamente ímpar de Johann Wolfgang von Goethe no movimento de múltiplas translações suscitadas pela *Bildung*, tendo atuado em diversas frentes. O autor de *Fausto* abordou todos os gêneros literários, produziu trabalhos científicos, dirigiu jornais e revistas e registrou suas memórias em textos de caráter autobiográfico. Suas traduções não são menos importantes: traduziu autores como Voltaire, Diderot, Racine, Corneille, Eurípides, além de poemas de autores gregos, italianos, ingleses e espanhóis. A reflexão goetheana sobre a tradução integra-se, segundo Berman, “quase que inteiramente em uma certa visão das trocas interculturais e internacionais.”³⁵⁵ Existe, para Goethe, “uma multiplicidade de atos de translação que asseguram a plenitude das interações vitais e naturais entre os indivíduos, os povos e as nações, interações pelas quais estes constroem sua identidade própria e suas relações com o estrangeiro.”³⁵⁶ Daí seu interesse por tudo o que diz respeito aos fenômenos de intercâmbio, incluindo aí suas manifestações mais concretas.

No capítulo que lhe é dedicado, Berman aborda a reflexão tradutória do escritor alemão sob o prisma do conceito de *Weltliteratur* – literatura mundial – que teria surgido numa fase mais tardia de sua carreira (1827). De acordo com Berman,

a noção goetheana de *Weltliteratur* é um conceito que diz respeito ao estado *moderno* da relação entre as diversas literaturas nacionais ou regionais. Nesse sentido, é melhor falar da *idade da literatura mundial*. É a idade em que essas literaturas não se contentam mais em entrar em interação (fenômeno que mais ou menos sempre existiu), mas concebem abertamente sua existência e seu desdobramento no âmbito de uma interação incessantemente intensificada.³⁵⁷

A tradução aparece, portanto, para o autor d’*As Afinidades eletivas*, como “a pedra de toque da literatura mundial”.³⁵⁸ Ato contínuo, escreve Berman, “o pensamento goetheano oscila aqui entre dois pólos: *promover uma inter-tradução generalizada ou considerar a língua e a cultura alemãs como o medium privilegiado da literatura mundial*.”³⁵⁹ Estranha torção do pensamento que coloca, por um lado, a necessidade da tradução como o instrumento por excelência dos intercâmbios entre os povos, erigindo, por outro, o idioma alemão como meio

³⁵⁵ BERMAN, 2002: 99

³⁵⁶ BERMAN, 2002: 99

³⁵⁷ BERMAN, 2002: 101 (grifo do autor). Na página 102, lemos o seguinte: “A literatura mundial é, assim, a coexistência ativa de todas as literaturas *contemporâneas*. Essa contemporaneidade, ou essa simultaneidade, é absolutamente essencial no conceito de *Weltliteratur*.” (grifo do autor)

³⁵⁸ BERMAN, 2002: 103

³⁵⁹ BERMAN, 2002: 103 (grifo do autor).

privilegiado deste programa de tradução total, numa tentativa de apropriação “universalista” da cultura mundial que não é estranha à percepção francesa da época a respeito de sua própria língua e cultura.³⁶⁰ A concepção da *Weltliteratur*, cujo aspecto programático anuncia uma idade de ouro da tradução, ou nas palavras de Berman, “a idade da inter-tradução generalizada, na qual todas as línguas aprendem, a seu próprio modo, a ser línguas-de-tradução e a viver a experiência da tradução”, implica “que, em toda a parte, a tradução seja considerada como uma tarefa essencial, digna de estima e, na verdade, *como parte da literatura de uma nação*.”³⁶¹

Gostaríamos de concluir este conjunto de referências ao pensamento goetheano citando um trecho transcrito no ensaio de Berman, no qual o escritor alemão “aborda [...] a relação do próprio e do estrangeiro, descrevendo o que poderíamos chamar de *lei da oposição*”³⁶². Na introdução da revista *Propylées*, Goethe escreve o seguinte:

Não nos formamos quando nos contentamos em mobilizar com leveza e comodidade o que há em nós. Cada artista, como cada homem, é somente um ser particular e, como tal, sempre dependente de *um* lado. É por isso que o homem deve também acolher nele, na teoria e na prática, tanto quanto isso lhe seja possível, o que é oposto à sua natureza. Que o frívolo busque o sério e o severo, que o severo tenha diante de seus olhos um ser leve e fácil, que o forte seja medido pelo delicado, o delicado pela força, e cada um desenvolverá ainda mais sua natureza porque parecerá afastar-se de si mesmo.³⁶³

Trata-se de uma passagem que alia a beleza da formulação à pertinência do raciocínio. Esta “lei da oposição”, tal como a denomina Berman, inscreve-se na concepção da *Bildung* aludida acima, como a necessária experiência da cultura cuja forma própria se define no confronto com o Outro, espécie de rito de passagem que permitirá a construção da identidade pelo contato com a alteridade, representada pela figura do que lhe é estrangeiro. Assim, nas palavras de Berman,

a relação com o estrangeiro aparece como o encontro do que nos é oposto, como a cultura do que é antagonista à nossa própria natureza. Tal é, por exemplo, para Goethe, a relação mútua da cultura francesa e da cultura alemã no início do século 19. [...] cada uma dessas culturas deve buscar no outro o que ao mesmo tempo lhe falta e o que lhe é

³⁶⁰ Segundo Berman, Goethe “tem consciência do papel primordial da tradução para a cultura alemã: assim como a França formou sua língua para que fosse a ‘língua do mundo’ (intercâmbios intelectuais e diplomáticos, até aristocráticos), os alemães educaram a sua para que fosse essa língua na qual as outras línguas pudessem fazer ressoar a própria voz de suas obras.” BERMAN, 2002: 105

³⁶¹ BERMAN, 2002: 105 (grifo do autor).

³⁶² BERMAN, 2002: 113 (grifo do autor).

³⁶³ GOETHE apud BERMAN, 2002: 113 (grifo do autor).

mais oposto. A relação com o estrangeiro é, pois, caracterizada pelo fato de que se busca nele uma diferença ela própria *determinada*. Além do mais, a cena da relação do próprio e do estrangeiro é dominada pelo que, além de sua oposição, é o elemento de sua coexistência possível: o estrangeiro nunca é senão um *alter ego* e, inversamente, eu sou o estrangeiro de uma multiplicidade de *alter ego*.³⁶⁴

Friedrich Schleiermacher, teólogo e tradutor, considerado como o fundador de uma moderna teoria hermenêutica, refletiu sobre a prática tradutória, este “louco empreendimento”, de maneira extremamente original. Numa conferência feita na Academia Real das Ciências de Berlim, em 1823, intitulada “Sobre os diferentes métodos de tradução”, que, segundo Berman, aparece como o “único estudo dessa época na Alemanha que constitui uma *abordagem sistemática e metódica da tradução*”³⁶⁵, Schleiermacher diz o seguinte: “Ou o tradutor deixa o mais possível o escritor em repouso e faz o leitor se mover em direção a ele, ou ele deixa o leitor o mais possível em repouso e faz o escritor se mover em direção a ele.”³⁶⁶

Podemos notar como o autor alemão constrói sua visão do ato tradutório a partir de uma oposição entre – de um lado, a experiência do estranhamento provocada pela leitura de um texto que mantém sua estrangeiridade, o que exigirá, portanto, por parte do leitor, um esforço de decodificação passível de traduzir e integrar um outro conjunto de referências culturais – e, de outro, a naturalização da obra, sua “domesticação” na passagem para a língua-cultura alvo. “No primeiro caso”, escreve Berman, “o tradutor obriga o leitor a sair de si mesmo, a fazer um esforço de *descentramento* para perceber o autor estrangeiro em seu ser de estrangeiro; no segundo caso, ele obriga o autor a se despojar de sua estranheza para se tornar familiar ao leitor.”³⁶⁷ Na sequência de seu estudo, Schleiermacher consagra o primeiro método e mostra o absurdo do segundo.³⁶⁸

Berman destaca a importância da escolha metodológica de Schleiermacher, implícita na noção de “tradução autêntica”, que designa o gesto de “apresentar o estrangeiro em sua língua materna”, aceitando que “esta seja fecundada, ampliada, transformada” por ele.³⁶⁹ Em contrapartida, ao negar a “natureza mediadora” do estrangeiro, a “tradução inautêntica, “corresponde”, segundo Berman, “a uma relação inautêntica com a língua materna e as outras

³⁶⁴ BERMAN, 2002:113 (grifo do autor).

³⁶⁵ BERMAN, 2002: 259 (grifo do autor).

³⁶⁶ SCHLEIERMACHER apud BERMAN, 2002: 263

³⁶⁷ BERMAN, 2002: 263 (grifo nosso).

³⁶⁸ Cf. BERMAN, 2002: 264

³⁶⁹ BERMAN, 2002: 270

línguas”.³⁷⁰ Será preciso esperar Hölderlin e seu projeto de tradução “literal” para que se possa medir os efeitos transgressivos de uma tal poética tradutória no interior da *Bildung*. O poeta e tradutor alemão vai operar, em seus escritos, um duplo movimento de retorno à língua natural e “natal”, representada pelo dialeto materno, o suábico, e de assimilação de elementos do grego. A radicalidade de seu projeto tradutório implica a *grecisação* do alemão em contraste com o emprego de um alemão “nativo”, mostrando toda a violência contida na experiência da tradução e remetendo “igualmente à imediatez não menos violenta que norteia a delimitação mútua das línguas e sua mestiçagem”.³⁷¹

Veremos, na próxima seção, como tais reflexões tão distantes do contexto de produção e de recepção da escrita migrante do Quebec podem revelar-se extremamente pertinentes na compreensão de uma obra marcada pela desterritorialização da língua e pela “poética da tradução”, segundo se percebe da leitura dos textos de Sergio Kokis que constituem o *corpus* de nosso estudo. É importante ressaltar a interdependência entre escrita e tradução, uma vez que ambas *atualizam*, no sentido lingüístico do termo, toda a complexidade dos fenômenos envolvendo a construção da identidade, bem como as relações entre identidade e alteridade. Portanto, considerando que a mediação do estrangeiro aparece como parte constitutiva do processo de formação e de autonomização da literatura alemã, como vimos no ensaio de Berman, a *passagem* pela tradução pode representar igualmente uma exigência necessária para o funcionamento da própria literatura. Em outras palavras: “A literatura é a prova da tradução. A tradução é um prolongamento inevitável da literatura. Assim, a literatura alemã pede explicações [*demande des comptes*] à tradução. Ela é o que mais importa para a experiência e a transformação do traduzir.”³⁷²

Em *A força de atração*, J.-B. Pontalis chama a atenção para um paradoxo presente na escrita: “Talvez a paixão de escrever resulte às vezes da incapacidade de dizer e até de pensar. Talvez só se escreva a partir de uma afasia secreta, para superá-la, tanto quanto para

³⁷⁰ BERMAN, 2002: 266. Na mesma página, Berman escreve o seguinte, tendo em vista o contexto específico da cultura alemã: “Tão logo a língua materna se afirma como língua de cultura, a comunidade que se define por ela pode pensar em *traduzir* línguas estrangeiras em vez de as falar. Inversamente, a língua materna não pode se afirmar como língua de cultura enquanto não tiver se tornado língua de tradução, enquanto aqueles que a falam não se interessarem livremente por quem é estrangeiro”. (grifo do autor)

³⁷¹ BERMAN: 2002: 306

³⁷² [“La littérature est l’épreuve de la traduction. La traduction est un prolongement inévitable de la littérature. Ainsi la littérature demande des comptes à la traduction. Elle est ce qui importe le plus pour l’expérience et la transformation du traduire.”] MESCHONNIC, 1999: 82. Em *Pour la poétique II*, Meschonnic afirma ainda que “*escrever traduzir*, poeticamente, devem [...] produzir-se como as duas experiências, encadeadas, diferentes, de uma mesma escrita.” (MESCHONNIC, 1986: 388, grifo nosso.) [“*écrire traduire*, poétiquement, doivent [...] se produire comme les deux expériences, liées, différentes, d’une même écriture”.]

manifestá-la.”³⁷³ Mais adiante, ele evoca a questão do luto para o artista que traduz seus devaneios em palavras:

Associando, até formar um todo, ao sonho, ao luto, a palavra *trabalho* [...] Freud mostrava que atividades de aparência tão simples, tão evidente, como sonhar, experimentar e depois superar uma perda, não eram uma coisa à-toa. O mesmo acontece para quem resolve escrever. Trabalho, nesses casos, não implica necessariamente esforço e dificuldade, suor e lágrimas; significa *transformação*. O sonho transforma sensações presentes, restos da véspera, rostos e lembranças, pessoas e lugares: é um laboratório. O luto transforma o objeto perdido, o incorpora e o idealiza, o fragmenta e o recompõe, e precisa de tempo para fazer isso. Mas a analogia com a escrita não está somente no trabalho: escrever é também sonhar, é também estar de luto, sonhar-se (e sonhar o mundo, para os maiores), ser animado de um desejo louco de posse das coisas pela linguagem e ter a cada página, a cada palavra, a prova de que nunca se obtém exatamente o resultado que se quer. Daí a febre, ou mesmo a exaltação maníaca, e a melancolia, que sempre acompanham alternadamente o ato de escrever.³⁷⁴

Se escrever, como assinala Pontalis, equivale a sonhar, trabalho marcado pela incompletude – que fala de um luto sem fim –, e pela luta encarniçada com as palavras, o que dizer da atividade do tradutor? Vejamos como Suzana Kampff Lages, em seu ensaio intitulado *Walter Benjamin: Tradução e Melancolia*, trata das ligações entre a melancolia e a prática tradutória:

Nos estudos mais atuais de orientação psicanalítica, o termo melancolia designa, pois, um estado psíquico, tendencialmente patológico, que tende a alternar momentos de profunda tristeza, em que há um enorme empobrecimento do ego (fase ou posição depressiva/ou melancólica, propriamente dita), com momentos de grande entusiasmo, nos quais o ego recompõe sua imagem, apresentando um excesso triunfalista de autoconfiança (fase ou posição maníaca). Essas fases tendem a se suceder no tempo, construindo a afecção geral da *melancolia* como ciclo que alterna estados psíquicos antitéticos. Esse mesmo movimento pendular, com idêntica polarização, caracteriza o ponto de vista que nossa tradição filosófico-literária assumiu historicamente diante do processo e do produto da tradução, de seu *status* no mundo das idéias e das letras. Nesse sentido, a história da tradução e da imagem do tradutor que escritores, filósofos e os próprios tradutores e teóricos da tradução forjaram ao longo dos séculos pode ser descrita como uma história de rebaixamentos, auto-reproches, enfim, de uma constante desvalorização da pessoa, do ego, do tradutor,

³⁷³ PONTALIS, 1991: 127

³⁷⁴ PONTALIS, 1991: 129/130 (grifo do autor).

por um lado; por outro, há uma exigência – evidentemente exagerada – de capacidades sobre-humanas a serem dominadas pelo tradutor, em termos de abrangência de seus conhecimentos culturais e lingüísticos. Simultaneamente, não apenas são exigidas tais características do tradutor, mas elas constituem aquilo que marca a diferença entre o trabalho do tradutor e o de outros intelectuais. Essas duas posições correspondem, respectivamente, ao aspecto “melancólico” propriamente dito e ao aspecto “maníaco” do traduzir, e podem ser verificadas em inúmeras afirmações de escritores, tradutores, críticos e teóricos da tradução. [...] ³⁷⁵

Oscilando ora entre uma posição melancólica, ora entre uma posição maníaca, a tradução parece ilustrar bastante bem os estados antitéticos que estão associados a todo empreendimento criador. Pois, como acrescenta Lages,

as visões tradicionais do tradutor e da tradução tendem a oscilar da impotência mais resignada a um ideal de onipotência sobre-humana. Essa oscilação entre um momento melancólico, triste, depressivo, e um momento entusiasta, triunfante, maníaco, na reflexão sobre o ato de traduzir é índice do caráter extremamente ambivalente das posições defendidas por muitos dos teóricos da tradução. Sua melancolia, como não podia deixar de ser, advém também da postura ambivalente que assumem de seu objeto de estudo. [...] ³⁷⁶

O interesse suscitado pelo ensaio de Walter Benjamin “A tarefa do Tradutor”, no qual o autor expõe sua teoria da linguagem, pode ser medido pela importante fortuna crítica do texto, que se constituiu numa referência incontornável para a reflexão moderna sobre tradução. ³⁷⁷ Publicado em 1923 sob a forma de prefácio à tradução de alguns poemas dos *Tableaux parisiens* de Baudelaire, a “A Tarefa do Tradutor” foi objeto de diversas análises

³⁷⁵ LAGES, 2002: 65/66 (grifo da autora). É importante ressaltar a “dívida” do pensamento benjaminiano para com a reflexão sobre tradução levada a efeito pelos românticos alemães, a que nos referimos brevemente em nossos comentários ao conhecido ensaio de Antoine Berman.

³⁷⁶ LAGES, 2002: 71

³⁷⁷ Na introdução de *Sur la traduction*, Paul Ricoeur – depois de colocar suas reflexões sobre a atividade tradutória sob a égide do livro de Antoine Berman, *A prova do tradutor*: Cultura e tradução na Alemanha romântica – refere-se às dificuldades inerentes à tradução que podem ser lidas a partir dos dois sentidos do termo “prova” [*épreuve* em francês]: “peine endurée” [castigo suportado] e “probation” [período probatório]: “Para esclarecer esta prova, sugiro que se compare a “tarefa do tradutor” de que fala Benjamin, considerando o duplo sentido atribuído por Freud à palavra “trabalho”, quando fala num ensaio de “trabalho da memória” e num outro ensaio de “trabalho do luto”. Na tradução, igualmente, procede-se a um salvamento e a *um certo consentimento no que concerne à perda*.” RICOEUR, 2004: 8 (grifo nosso). [“Pour éclairer cette épreuve, je suggère de comparer la “tâche du traducteur” dont parle Walter Benjamin sous le double sens que Freud donne au mot “travail”, quand il parle dans un essai de “travail de souvenir” et dans un autre essai de “travail de deuil”. En traduction aussi, il est procédé à certain sauvetage et à *un certain consentement à la perte*.”] RICOEUR, 2004: 8 (grifo nosso). Cf. p. 41. Em sua análise d’ “A Tarefa do tradutor”, Suzana K. Lages alude à polissemia do vocábulo *Aufgabe* em alemão [conforme o título no original: *Die Aufgabe des Übersetzers*]: “a palavra *Aufgabe* pode significar tarefa e renúncia” (LAGES, 2002: 169).

por parte de críticos, tradutores e teóricos da tradução, como mostra Suzana K. Lages em seu estudo citado acima³⁷⁸. Algumas interpretações, como a do filósofo francês Jacques Derrida, para quem “a tradução constitui o tema da filosofia por excelência, ou, melhor, da *passagem* para a filosofia”³⁷⁹, tornaram-se, por sua vez, leituras igualmente inovadoras, inscrevendo-se na crescente produção que trata das questões teóricas da tradução.

Ao escrever sobre a *impossível* tarefa do tradutor, Benjamin faz uso de imagens e referências à Cabala, além de recorrer à milenar tradição judaica do comentário de textos sagrados, na qual a fidelidade à letra alterna com uma grande liberdade de interpretação. A complexidade da língua e da reflexão do autor alemão³⁸⁰, aliada a um conjunto de temas que são lhe caros, e que ele desenvolve em sua abundante produção teórica, torna-se uma experiência árdua para o leitor, sobretudo pela constante utilização de paradoxos, pois “o método benjaminiano por excelência é *um método do paradoxo, ou do paradoxal*”.³⁸¹

Em linhas gerais, o texto de Benjamin toca em aspectos fundamentais acerca do fenômeno da linguagem e sua relação com as línguas, no qual “a questão da traduzibilidade é desenvolvida, por meio de uma complexa e paradoxal seqüência de argumentos, a partir de um conceito fundamental para qualquer reflexão sobre tradução, o conceito de *original*.”³⁸² Se pensarmos, com Suzana K. Lages, que para Benjamin “a linguagem é, em si, tradução,

³⁷⁸ LAGES, 2002, cf. “Leituras de ‘A Tarefa do Tradutor’ ” (p. 169-199), onde são apresentadas e discutidas as análises do ensaio benjaminiano feitas, respectivamente, por Paul de Man, Jacques Derrida, Haroldo de Campos e Jeanne Marie Gagnebin. Lemos na página 171: “Há nesses quatro comentadores do ensaio benjaminiano uma certa afinidade de fundo, apesar das diferenças em suas abordagens: todos eles realizam uma leitura do ensaio benjaminiano que transforma a idéia da perda, tão marcada nas reflexões tradicionais sobre a tradução, numa estratégia de superação ou, pelo menos, de elaboração, da própria idéia de impossibilidade ou perda, ou seja, armam em seu texto uma defesa contra a melancolia.”

³⁷⁹ LAGES, 2002: 37 (grifo da autora).

³⁸⁰ As referências ao caráter extremamente enigmático do prefácio de Benjamin não são poucas. Segundo Hannah Arendt, uma das coisas mais difíceis de entender em Benjamin, “é que, sem ser poeta, ele *pensava poeticamente*” (ARENDT, 1987, 144, grifo da autora). Ele pertencia à categoria dos críticos-poetas ou críticos-escritores, como o francês Roland Barthes, que, embora não tivesse escrito literatura, escrevia literariamente, tendo como Benjamin, enveredado pela escrita autobiográfica em *Roland Barthes par Roland Barthes*, livro publicado pela Coleção... “Écrivains de toujours”. Outro “problema” com relação a tudo o que Benjamin escreveu, ainda segundo Arendt, “é que sempre demonstrava ser *sui generis*”. (ARENDT, 1987, 135) Heins Wismann, diretor da École de Hautes Études en Sciences Sociales, à Paris, numa entrevista à *Magazine Littéraire*, nos dá um conselho sobre “como ler Benjamin”, cuja obra ele considera como um estimulante para a nossa reflexão: “Antigamente, em algumas comunidades protestantes, à noite, pegava-se uma faca, que era plantada na Bíblia. Abria-se no trecho em questão e lia-se o primeiro versículo situado no lado superior à esquerda, considerando que ele continha uma mensagem destinada a esclarecer o momento vivido. Precisamos ler Benjamin deste modo, introduzindo um corta-papel num de seus livros, para cair direto num pensamento ou numa imagem surpreendente.” (RICHARD; MAGAZINE LITTÉRAIRE, 2002: 25) [“Autrefois, dans certaines communautés protestantes, on prenait un couteau, le soir, et on le plantait dans la Bible. On ouvrait à l’endroit en question, et on lisait le premier verset en haut à gauche, en considérant qu’il contenait un message destiné à éclairer l’instant vécu. Benjamin, il faut le lire de cette manière, en introduisant un coupe-papier dans l’un de ses livres, pour tomber en arrêt devant une pensée ou une image saisissante.”]

³⁸¹ LAGES, 2002: 208 (grifo da autora).

³⁸² LAGES, 2002: 203 (grifo da autora).

tradução da linguagem das coisas para a linguagem humana, tradução como processo de constituição de uma potencial língua superior a partir de todas as línguas empíricas³⁸³, operando como potência mágica na nomeação e na “recriação simbólica do mundo”³⁸⁴, sendo, ao mesmo tempo, “comunicação e não-comunicação, material e imaterial meio instrumental [...] e meio medial [...]”³⁸⁵, podemos compreender melhor as enigmáticas elucubrações do autor em torno do fenômeno tradutório.

A tradução ideal seria, para Benjamin, menos a comunicação e a transmissão de conteúdos de uma língua para outra do que o resgate de uma forma original e intraduzível centrada numa literalidade³⁸⁶ capaz de expulsar a ilusão de naturalidade que subjaz à relação de todo falante com sua própria língua. Consciente da violência de seu gesto, que instaura uma separação entre temporalidades diversas inscritas na linguagem, o tradutor ideal deveria ser capaz de fazer emergir do texto a “língua pura” pelo exercício da liberdade da tradução. Segundo Benjamin,

esta liberdade não deve sua existência ao sentido da comunicação, do qual fazê-la emancipar é exatamente a tarefa da fidelidade. Liberdade, ao contrário, em favor da língua pura se verifica primeiro na própria. Resgatar em sua própria língua a língua pura, ligada à língua estrangeira, liberar, pela transcrição (*Umdichtung*), a língua pura, cativa na obra, é a tarefa do tradutor.³⁸⁷

Tarefa marcada pela busca de um ideal de “transparência” assegurada pela fidelidade à forma, isto é, à literalidade do texto da língua da partida, a tradução coloca-se, sobretudo, como aporia, ocupando uma posição paradoxal, a meio caminho entre culturas e línguas diferentes. Neste sentido,

a tradução ocupa um espaço de *passagem*, no qual não se fixam momentos cristalizados, identidades absolutas, mas se aponta continuamente para a condição diferencial que a constitui. Simultaneamente excessivo e carente, poderoso e impotente, sempre o mesmo texto e sempre um outro, o texto de uma tradução ao mesmo

³⁸³ LAGES, 2002: 202

³⁸⁴ LAGES, 2002: 206

³⁸⁵ LAGES, 2002: 207

³⁸⁶ Cf. “a exigência da literalidade”, BENJAMIN, 1994: 25. “A verdadeira tradução é transparente, não oculta o original, não o ofusca, mas faz com que caia tanto mais plenamente sobre o original, como se forçada por seu próprio meio, a língua pura. Isso se obtém sobretudo pela literalidade na transposição (*Übertragung*) da sintaxe, e justamente é a literalidade o que mostra a palavra e não a frase, como o elemento originário do tradutor.” BENJAMIN, 1994: 26/27

³⁸⁷ BENJAMIN, 1994: 28/29. A propósito de “transcrição”, pensar na teoria da tradução proposta por Haroldo de Campos e sua leitura do ensaio de Benjamin.

tempo destrói aquilo que o define como original – sua língua – e o faz reviver por intermédio de uma outra língua, estranha, estrangeira.

Nessa tensão entre destruição e reconstrução opera o tradutor. Sempre pósterio em sua intervenção, o tradutor vê o original como pertencente ao passado, como caracterizado por uma anterioridade inabolível. Por outro lado, ele deve, por definição, transpor para um novo contexto histórico e lingüístico; isto é, reescrever o texto numa outra língua para um novo público leitor, que tem necessidades, desejos e uma história diversos daquele a quem se dirigia o texto original.³⁸⁸

Cabe esclarecer aqui o papel central da temática messiânica na teoria benjaminiana da tradução para que se possa compreender o sentido da *sobrevida* das obras pela tradução, como podemos perceber na seguinte passagem de “A Tarefa do Tradutor”:

Nela [na tradução], o original ascende, por assim dizer, para uma esfera mais alta e mais pura da língua, na qual não consegue viver por longo tempo como, de resto, o original está distante de alcançar aquela esfera em todas as partes de sua forma, mas a que pelo menos de modo extraordinariamente penetrante assinala como sendo o âmbito prometido e interdito de reconciliação e cumprimento das línguas.³⁸⁹

Em seu estudo, Suzana K. Lages chama a atenção para “a particular filosofia da história de Walter Benjamin”³⁹⁰, alertando-nos contra os riscos de uma interpretação idealista da teoria benjaminiana a partir da questão do messianismo. Neste contexto, a

compreensão da profunda historicidade que permeia a concepção de linguagem e de língua em Benjamin como vinculada ao messianismo é fundamental para evitar postular a noção, equivocada, da pura língua como essência lingüística aistórica, identificada com um momento absolutamente anterior, e tachar, assim, a visão de Benjamin sobre a linguagem, pejorativamente, de idealista. Todo o pensamento de Benjamin é um pensamento que não descarta de suas bases materiais, pois é marcado por um sentido indelével da história, apesar de não constituir um trabalho historiográfico, em sentido estrito.³⁹¹

Segundo Suzana K. Lages, a concepção benjaminiana de tradução, embora marcada pela melancolia, não submergiria inteiramente à sua pulsão negativa. Ao reconhecer que a

³⁸⁸ LAGES, 2002: 215/216 (grifo da autora). Cf. p. 227: “Tradução como busca na língua de lugares de passagem, de pontos intangíveis e não comunicáveis, acercamento aos limites da linguagem, enfim.”

³⁸⁹ BENJAMIN, 1994: 19. Cf. “Traduções que são mais do que meras mediações nascem quando, em sua pervivência, uma obra alcança a era de sua glória. [...] traduções devem à glória sua existência. Nelas, a vida do original alcança seu desabrochar cada vez mais novo, tardio e abrangente.” BENJAMIN, 1994: 12/13.

³⁹⁰ Cf. LAGES, 2002: 210

³⁹¹ LAGES, 2002: 213

perda da unidade atinge o cerne do próprio original, “pois marcado ele mesmo pela impossibilidade de fazer coincidir plenamente a linguagem com os objetos que representa”³⁹², “uma melancólica teoria da tradução benjaminina”, enunciada no “método do paradoxal” tão ao gosto do autor de *Rua de mão única*, revela, em síntese, “o paradoxal modo de relacionamento entre original e tradução, modo esse que, em última instância, é afim ao modo de toda e qualquer leitura, simultaneamente senhora e prisioneira de seu objeto: o texto, um objeto, desde sempre, alheio, outro em relação a seu leitor.”³⁹³

Na conclusão de seu ensaio, Benjamin afirma ser o texto sagrado o modelo ou o ideal de toda tradução, quando diz o seguinte: “Pois todos os grandes escritos, em qualquer grau, e a *Sagrada Escritura* em grau máximo, contêm nas entrelinhas sua tradução virtual. A versão interlinear do texto sagrado é o arquétipo ou o ideal de toda tradução.”³⁹⁴ Tal texto, no qual a palavra estaria indissolivelmente ligada ao sentido, “é por definição traduzível”³⁹⁵. Nele, a unidade entre forma e conteúdo permite à atividade tradutória uma liberdade paradoxal: estando mais próxima da letra, ela pode aproximar-se do ato nomeador que fixou, momentaneamente, as coisas tornadas palavras, gesto que participa, ao mesmo tempo, da recriação do mundo e da afirmação do caráter histórico de toda leitura humana. Neste sentido, a tarefa do tradutor idealizado por Benjamin consiste em restaurar esta potência de criação e nomeação das palavras, pela evocação de seu “eco” na vida das línguas e das comunidades humanas, línguas essas que “não são estranhas umas às outras, mas, *a priori* e abstração feita de todas as relações históricas, são entre si aparentadas quanto ao que querem dizer”.³⁹⁶

Octavio Paz, escrevendo sobre o papel da tradução como mediação entre culturas através do tempo, nota que no passado, a atividade tradutória aparecia como uma resposta capaz de unir em torno de um ideal de inteligibilidade e de unidade de sentido, a confusão babélica formada pela diversidade das línguas. A idade moderna teria destruído essa segurança, uma vez que o homem não se reconhece mais em seus semelhantes. Neste contexto,

a tradução [...] já não é uma operação tendente a mostrar a identidade última dos homens, mas o veículo de suas singularidades. Sua função consistiria em revelar suas semelhanças por cima das diferenças; de

³⁹² LAGES, 2002: 224. Cf. p. 223.

³⁹³ LAGES, 2002: 227

³⁹⁴ BENJAMIN, 1994: 32

³⁹⁵ BENJAMIN, 1994: 32

³⁹⁶ BENJAMIN, 1994: 14 (grifo do autor).

agora em diante manifesta que essas diferenças são intransponíveis, quer se trate do selvagem ou do nosso vizinho.³⁹⁷

A importância da reflexão sobre tradução no âmbito dos estudos comparatistas pode ser medida pela quantidade de trabalhos apresentados em Congressos e pelo número crescente de publicações que tratam deste assunto. Quer sejam artigos sobre teoria da tradução ou sobre estudos culturais, o fato é que assiste-se, na atualidade, a um questionamento da “condição ancilar” e da apreciação negativa reservada à tradução, considerada como suspeita aos olhos dos próprios tradutores.³⁹⁸ Consoante Tânia Franco Carvalhal é preciso reconhecer, hoje, que

as traduções são elementos importantes nos processos de circulação literária e que devem ser estudadas em si mesmas e nas diferentes formas de sua contribuição, como concretização possível de outros textos e de outras culturas. [...] Além disso, como estratégia e lugar das mediações interliterárias, a tradução é considerada atualmente como um recurso essencial nas relações com o Outro.³⁹⁹

O interesse pela tradução não se restringe aos profissionais e especialistas da atividade tradutória. Escritores, filósofos, teóricos e estudiosos de outros campos do saber têm se debruçado sobre a tradução, na tentativa de compreender os processos em jogo na passagem de um enunciado de um código lingüístico para outro. Pensemos em autores como Jorge Luis Borges, Octavio Paz, Jacques Derrida e Paul Ricoeur, que deixaram reflexões interessantes acerca do esforço de leitura e de interpretação que constitui a “pulsão do traduzir”.⁴⁰⁰

Em *L'écrivain francophone à la croisée des langues*, Lise Gauvin alude, como já vimos, à “superconsciência lingüística” do escritor francófono, cuja criação se dá no confronto entre línguas e usos lingüísticos diversos, remetendo ao ambiente multicultural e com frequência plurilíngüe no qual ele vive. Desta forma, ele desenvolve uma sensibilidade aguda em relação à língua, transformada num laboratório de experimentações que ecoam em textos “abertos ao tremor da língua e à vertigem polissêmica”, nos quais “delineia-se a utopia de uma Babel domesticada”.⁴⁰¹ Ao tratar da escrita na contemporaneidade, Gauvin, citando Édouard Glissant, refere-se ao que o crítico antilhano denomina “o imaginário das línguas”, que se

³⁹⁷ PAZ, 1991: 149

³⁹⁸ Cf. BERMAN, 2002: 15

³⁹⁹ CARVALHAL, 2003: 238

⁴⁰⁰ BERMAN, 2002: 22

⁴⁰¹ [“ouverts au tremblement de la langue et au vertige polysémique” ... “se profile l’utopie d’une Babel apprivoisée”] GAUVIN, 1997: 11

caracteriza pela abertura e pela “presença a todas as línguas do mundo”.⁴⁰² Na opinião do autor de *Le discours antillais*, a atividade de escritor supõe a constatação do multilingüismo que opera no interior da própria linguagem: ele pode ser “poliglota” mesmo falando uma única língua, pode também sofrer influências de outras línguas, conhecidas ou não.⁴⁰³ Mais adiante, inspirando-se em Glissant, Gauvin acrescenta:

Atualmente, mesmo sem conhecer nenhuma outra língua além da sua, um escritor considera, conscientemente ou não, a existência das línguas que o cercam em seu processo de escrita. Não podemos mais escrever uma língua de maneira monolíngüe. Somos forçados a considerar os imaginários das línguas.⁴⁰⁴

4.1 O TRANSBORDAMENTO DAS LÍNGUAS NA BABEL DOMESTICADA

A pesquisadora canadense Sherry Simon aborda em *Le trafic des langues: Traduction et culture dans la littérature québécoise*, entre outras coisas, a questão da tradução como tema privilegiado da literatura quebequense contemporânea.⁴⁰⁵ Ao trabalhar o imaginário dos autores de ambas as línguas oficiais do país, fecundando-lhes as obras de modo recorrente, a tradução aparece como um *leitmotif* privilegiado, particularmente entre os autores da chamada escrita migrante. Daí poder-se falar numa “poética da tradução”, definida pela autora nos seguintes termos:

Trata-se de um procedimento de criação interlingüístico que resulta na manifestação de “efeitos de tradução” no texto, de elementos de interferência que criam uma certa abertura ou “fraqueza” no plano do domínio lingüístico e do tecido de referências às quais o texto se liga.[...]

A poética da tradução utiliza, pois, a relação com a língua estrangeira para alimentar a criação, desenvolvendo-se neste espaço

⁴⁰² [“présence à toutes les langues du monde”] GLISSANT apud GAUVIN, 1997: 11

⁴⁰³ Cf. GLISSANT, 1995: 91

⁴⁰⁴ [“Aujourd’hui, même quand un écrivain ne connaît aucune autre langue, il tient compte, qu’il le sache ou non, de l’existence de ces langues autour de lui dans son processus d’écriture. On ne peut plus écrire une langue de manière monolingue. On est obligé de tenir compte des imaginaires des langues”.] GAUVIN, 1997: 11

⁴⁰⁵ Além dos textos analisados por Simon, em seu estudo, podemos citar, a título de ilustração, os contos “Gratok. Langue de vie, langue de mort”, de Régine Robin (1996) e “Oui or no”, de Monique Proulx (2005), que põem em cena a questão da tradução. O primeiro, no contexto da França ocupada pelos alemães, durante a Segunda Guerra Mundial, o segundo, por ocasião do último plebiscito organizado pelo Quebec com o objetivo de redefinir sua situação política no interior da federação canadense.

fronteiriço no qual criação e transferência, originalidade e imitação, autoridade e submissão se confundem. [...] ⁴⁰⁶

O tradutor e crítico francês Henri Meschonnic prefere falar em “poética do traduzir”, ao invés de “tradutologia”, por duas razões. Em primeiro lugar, ele insiste no fato de que “a poética implica a literatura”, opondo-se, deste modo, à visão das teorias atuais de base lingüística, que tendem a pensar a linguagem em termos descritivos, por meio de uma visada empirista que acaba isolando-a do fenômeno literário. Em segundo lugar, escreve ele,

A poética [...] permite situar a tradução numa teoria de conjunto do sujeito e do social, suposta e empregada pela literatura e que cabe à poética reconhecer. Daí que a poética, estudo das obras literárias, torna-se, por esta razão, permanecendo ou, antes, tornando-se o que ela é, uma poética do sujeito, uma poética da sociedade. Uma solidariedade do poema, da ética, da história. A poética da tradução faz, aí, o estudo do traduzir, na sua história, como exercício da alteridade, além de pôr à prova [*mise à l'épreuve*] a lógica da identidade. Reconhecimento de que o advento da identidade só sucede pela alteridade. [...] ⁴⁰⁷

Atuando como um dos diversos mecanismos do repertório das figuras pós-modernas da repetição, mecanismos que põem em movimento uma série de procedimentos de reciclagem de produtos culturais de “segunda mão” nos quais se coloca a problemática e, no limite, impossível relação com a origem (e a originalidade), a tradução convoca um conjunto de saberes e técnicas que produzem novas leituras a partir de fontes conhecidas, sendo, como diz

⁴⁰⁶ [“Il s’agit d’un procédé de création interlinguale qui a pour résultat la manifestation “d’effets de traduction” dans le texte, d’éléments d’interférence qui créent une certaine ouverture ou “faiblesse” sur le plan de la maîtrise linguistique et du tissu de références auxquelles s’affilie le texte. [...] [§] La poétique de la traduction utilise donc le rapport à la langue étrangère pour nourrir la création, se déployant dans cette zone frontière où création et transfert, originalité et imitation, autorité et soumission se confondent. [...]” SIMON, 1994: 19/20. Atente-se para a irrupção, nos anos 70, no Quebec, de uma prática tradutória que, no contexto de afirmação nacional da identidade quebequense, busca inscrever a “québécoise” no texto de origem estrangeira. A chamada “tradução identitária”, que floresceu no meio teatral, foi objeto de um notável estudo de Annie Brisset intitulado *Sociocritique de la Traduction: théâtre et altérité au Québec* (1968-1988), BRISSET, 1990 (Cf. capítulo IV, p. 259-309). V. ainda SIMON, 1994: 22; ROBIN, 1989b: 111/112; MESCHONNIC, 1999: 192.

⁴⁰⁷ [“la poétique [...] permet de situer la traduction dans une théorie d’ensemble du sujet et du social, que suppose et met en oeuvre la littérature, et qu’il appartient à la poétique de reconnaître. Par quoi la poétique, étude des oeuvres littéraires, devient, par là même, en restant ou plutôt en devenant ce qu’elle est, une poétique du sujet, une poétique de la société. Une solidarité du poème, de l’éthique et de l’histoire. La poétique de la traduction y fait l’étude du traduire, dans son histoire, comme exercice de l’altérité, et mise à l’épreuve de la logique de l’identité. Reconnaissance que l’identité n’advient que par l’altérité. [...]” (MESCHONNIC, 1999: 61/62) Como veremos mais adiante, a reflexão de Meschonnic, mesmo incluindo a tradução na teoria da literatura, orienta-se por uma recusa da sacralização da literatura. Em *Pour la Poétique II*, Meschonnic critica a opinião corrente segundo a qual “uma tradução não deve dar a impressão de ser uma tradução”. [...] “une traduction ne doit pas donner l’impression d’être une traduction...” (MESCHONNIC, 1973: 309, grifo do autor)] Para ele, trata-se de uma visão ideológica baseada numa lingüística da palavra e não do sistema, que se apóia na ilusão da transparência do texto traduzido e parte de noções equivocadas sobre as relações entre linguagem e pensamento, tais como “gênio da língua” e “mistério da arte”. A sacralização da literatura termina por opor texto e tradução, além de cristalizar a noção metafísica e a-histórica de intraduzível. Cf. MESCHONNIC, 1973: 308/309

Simon, ao mesmo tempo, “repetição e novidade”.⁴⁰⁸ Neste contexto, os autores marcados por situações de liminaridade lingüística e/ou cultural, seriam, em princípio, mais sensíveis a uma tal poética tradutória.

Simon busca demonstrar como a “recusa” da tradução, no interior das literaturas nacionais, baseia-se numa noção fechada de cultura. A partir do momento em que esta última é vista como “um jogo de diferenças”, pode-se “conceber a passagem lingüística e cultural como um elemento essencial de criação coletiva, portanto, da identidade coletiva.”⁴⁰⁹

A ensaísta se interessa, pois, em compreender e analisar os desafios colocados pelo que ela chama de “literatura das fronteiras”. Segundo ela,

é na literatura que surge nas fronteiras das identidades nacionais que a “contribuição” da tradução se manifesta de modo particularmente transparente. As narrativas da imigração e do exílio, as obras que relatam as experiências de deslocamento e de re-localização próprias ao contexto pós-colonial estão repletas do imaginário de diversas línguas. [...] Com efeito, os questionamentos identitários dos escritores “transfronteiriços” expressam as preocupações comuns a todo projeto de escrita, acentuadas pela aceleração dos fenômenos de cruzamentos no mundo contemporâneo.⁴¹⁰

Escrevendo sobre o processo “inacabado” de tradução presente em diversos textos híbridos, Simon diz o seguinte:

Como dar conta destas realidades plurais? Como classificar um texto cujas marcas lingüísticos-culturais são incertas? Pode-se traduzir um texto tornando visível seu pertencimento a vários códigos lingüísticos? Quando o texto faz referência a uma multiplicidade de códigos, falaremos de *um processo “inacabado” de tradução*. Esta não logra a totalidade de seu trajeto naturalizante, criando, antes, um espaço que demonstra a interdependência do aqui e do alhures.⁴¹¹

⁴⁰⁸ SIMON, 1994: 75/76 (grifo da autora).

⁴⁰⁹ [“concevoir le passage linguistique et culturel comme un élément essentiel de création collective, donc de l’identité culturelle”.] SIMON, 1994: 47

⁴¹⁰ [“là où la “part” de la traduction se manifeste de façon particulièrement transparente, c’est dans la littérature qui se crée aux frontières des identités nationales. Les récits de l’immigration et de l’exil, les oeuvres qui racontent les expériences de déplacement et de re-localisation propres au contexte post-colonial, sont peuplés de l’imaginaire de diverses langues. [...] En effet, les questionnements identitaires des écrivains “transfrontaliers” expriment les préoccupations communes à toute entreprise d’écriture, accentuées par l’accélération des phénomènes de croisements dans le monde contemporain”.] SIMON, 1994: 25

⁴¹¹ [“Comment rendre compte de ces réalités plurielles? Comment classer un texte dont les repères linguistico-culturels sont incertains? Peut-on traduire un texte affichant son appartenance à plusieurs codes linguistiques? Quand le texte fait référence à une multiplicité de codes, on parlera d’un processus “inachevé” de traduction. Celle-ci n’accomplissant pas la totalité de son trajet naturalisant, créant plutôt un espace qui témoigne de l’interdépendance de l’ici et de l’ailleurs”.] SIMON, 1994: 28/29 (grifo nosso). Na página 181, Simon escreve o seguinte: “Estamos habituados a conceber a tradução como uma operação de transmissão de *um* texto, escrito em

A estudiosa aproxima-se aqui da reflexão de Jacques Derrida, que numa passagem de *Torres de Babel* aponta os limites das teorias da tradução no que diz respeito à economia do texto plurilíngüe. Para Derrida, tais teorias “tratam bem freqüentemente das passagens de uma língua a outra e não consideram suficientemente a possibilidade para as línguas, *a mais de duas*, de estarem implicadas em um texto”. Tal como Simon, Derrida faz três perguntas, a saber: “Como traduzir um texto escrito em diversas línguas ao mesmo tempo? Como ‘devolver’ o efeito de pluralidade? E se se traduz para diversas línguas ao mesmo tempo, chamar-se-á a isso traduzir?”⁴¹² Podemos notar que tanto o processo de tradução “inacabada” de que fala Simon, quanto as interrogações derridianas sobre a tradução do texto plurilíngüe, remetem, igualmente, aos complexos mecanismos que atravessam as línguas enquanto códigos marcados internamente pela *reflexidade da linguagem humana*.⁴¹³

A noção de “double bind” usada por Derrida para expressar uma “decisão impossível” de ser tomada pelo indivíduo diante de duas mensagens conflitantes entre si tem sua origem na Psicanálise.⁴¹⁴ De acordo com Evando Nascimento, o pensador francês “esvazia a expressão de seu conteúdo psicológico, enfatizando apenas seu valor ‘dilemático’, no ponto em que ela impõe uma decisão impossível entre duas solicitações que aparentemente se excluem.”⁴¹⁵ Entendendo que cada língua é atravessada por uma pluralidade de línguas que nela inscrevem sua diferença, Derrida consegue pensar a questão da tradução para além da dicotomia entre dois idiomas e da idéia de pureza lingüística. No contexto da desconstrução,

uma língua, pertencendo a *uma* cultura, para uma nova residência lingüístico-cultural. O que acontece quando as próprias línguas e as culturas ‘de partida’ revelam-se plurais? Então é necessário reconceptualizar a tradução para poder considerá-la uma operação que não chega sempre a um resultado homogêneo, mas que – a exemplo das identidades culturais do mundo contemporâneo – confronta-se permanentemente com o inacabado.” (grifo da autora) [“Nous sommes habitués à concevoir la traduction comme une opération de transmission d’un texte, écrit dans *une* langue, appartenant à *une* culture, vers une nouvelle demeure lingüístico-culturelle. Que se passe-t-il si les langues et les cultures “de départ” se révèlent déjà plurielles? Alors il faut reconceptualiser la traduction pour y voir une opération qui n’aboutit pas toujours à un résultat homogène mais qui – à l’instar des identités culturelles du monde contemporain – se confronte en permanence à l’inachevé.”]

⁴¹² DERRIDA, 2002, 20 (grifo do autor). A propósito de uma passagem do célebre *Finnegans Wake*, de James Joyce, Derrida comenta o seguinte: “‘And he war’ [...]. O *he war* não ata apenas, nesse lugar, um número incalculável de fios fônicos e semânticos no contexto imediato e em todo esse livro babélico; ele diz a declaração de *guerra* (em inglês) daquele que diz: “Eu sou aquele que sou” e que assim foi (*war*), *terá sido* intraduzível na sua performance mesma, *ao menos nesse fato* que se enuncia em mais de uma língua ao mesmo tempo, ao menos no inglês e no alemão. Se mesmo a tradução infinita de si esgotasse o fundo semântico, ela traduziria ainda *uma língua* e perderia a multiplicidade do *he war*.” DERRIDA, 2002: 19/20 (grifo do autor)

⁴¹³ Cf. RICOEUR, 2004: 25 (grifo nosso).

⁴¹⁴ “A expressão *double bind* foi criada por Gregory Bateson em 1956, para designar o dilema (impasse duplo, coerção dupla ou duplo vínculo) em que fica encerrado o sujeito afetado pela esquizofrenia, quando não consegue dar uma resposta coerente a duas ordens de mensagens contraditórias e emitidas simultaneamente, quer por dois membros de sua família, quer pela família, de um lado, e a sociedade, de outro. A coerção vinda de fora acarreta desse modo uma resposta psicótica por parte do sujeito, porquanto ele não sabe decifrar a mensagem que lhe é dirigida.” ROUDINESCO & PLON, 1998: 162

⁴¹⁵ NASCIMENTO, 1999: 98.

“a tradução é um acontecimento que deflagra a língua, está entre as línguas e faz parte das línguas. O tradutor é aquele que vai transformar e produzir significados, produzir outras *impurezas* na língua para a qual traduz”.⁴¹⁶

Evando Nascimento propõe algumas traduções provisórias para o conceito, ele próprio um empréstimo do inglês, que Derrida “enxerta” no francês. São elas: “duplo elo, dupla ligação, dupla obrigação, dois gumes, duplo bando, dupla ereção, dupla banda, dupla borda ou beira”.⁴¹⁷ Estas traduções realizam o que o próprio conceito anuncia: desvinculado de seu lastro psicanalítico, ele convoca e *liga* (o verbo *to bind* significa unir, ligar, atar) os diversos sentidos embutidos nas palavras, sentidos esses que são potencializados pelas combinações semânticas nascidas de aproximações e associações motivadas, no interior de um mesmo sistema lingüístico, ou na confluência de várias línguas. A partir das traduções propostas pelo próprio Derrida, a saber, “double contrainte, double bande, double lien, double tranchant”,⁴¹⁸ Nascimento vai realizar o transbordamento de uma língua na outra, graças ao jogo de semelhanças e diferenças que se estabelece entre as palavras. Daí a ocorrência, por exemplo, de “gume”, motivado por “tranchant” e de “ereção”, por “bande”: estes deslizamentos de sentido tornam-se possíveis somente a partir das traduções francesas.

No ensaio intitulado “Tradução recíproca e *double bind*: transbordamento e multiplicidade de línguas”, Paulo Ottoni nota que as traduções que suportam o *double bind* fazem surgir a mistura de línguas que o texto original, mesmo escrito num único idioma, carrega. “Nessas traduções”, escreve ele, “há um jogo de implante e de enxerto entre as línguas que evidencia o fato de que há línguas, há uma permissão para que as línguas se misturem como já estão misturadas num único sistema lingüístico”.⁴¹⁹ Partindo da análise de excertos de textos que encenam a multiplicidade dos códigos lingüísticos, como *Finnegans Wake*, de James Joyce, o ensaio intitulado *Glas*, de Jacques Derrida, e *Grande sertão: veredas*, de Guimarães Rosa, Ottoni os confronta com as traduções, respectivamente, portuguesa, inglesa e alemã. Nelas, ressalta-se o “movimento da tradução recíproca”, que permite ao tradutor interferir no original a partir do paradoxo do *double bind*, que oscilando entre “o traduzível e o intraduzível”, permite fazer refluir as “fronteiras imaginárias entre as línguas”.

⁴¹⁶ OTTONI, 2005: 51 (grifo do autor).

⁴¹⁷ NASCIMENTO, 1999: 98. Junia Barreto, tradutora de *Torres de Babel*, opta pelo termo híbrido “duplo bind” (DERRIDA, 2002: 41), que é explicado em nota de pé de página. Como se pode perceber, o *double bind* na tradução aparece como uma “liga” que instaura pactos semânticos das mais variadas procedências, ao sabor da criatividade e da sensibilidade infinita dos tradutores.

⁴¹⁸ NASCIMENTO, 1999: 98

⁴¹⁹ OTTONI, 2005: 63

Passemos à análise de algumas passagens de nosso *corpus*, nas quais podemos perceber a ocorrência de processos “inacabados” de tradução, no sentido evocado por Simon, que, juntamente com Derrida, aponta para o estatuto liminar do texto híbrido, que, como vimos acima, vacila entre espaços limítrofes nunca fixados.

A presença de nomes próprios de origem portuguesa, referidos a lugares, pessoas e elementos da cultura brasileira, ao produzirem efeitos de opacidade no texto kokisiano, remete-nos à complexidade das relações entre a onomástica e a tradução. De acordo com uma certa prática tradutória, “o nome próprio seria [...] uma espécie de grau zero da representação cultural, um traço formal que se preservaria como meio de identificação”⁴²⁰ na passagem de uma língua para outra. Assim, antropônimos e topônimos seriam, em princípio, intraduzíveis, uma vez que tenderiam a ser considerados como puros significantes, desprovidos de significação.

O teórico Michel Ballard, tratando da questão da tradução do nome próprio, chama a atenção para o fato de que este último

se distingue do nome comum por sua diferença de extensão. Por sua natureza, o nome próprio serve, em princípio, para designar um *referente único*, que não possui equivalentes. Ora, considerando que a tradução, por natureza, é busca de equivalência, é evidente que há uma contradição teórica entre os termos. Deste ponto de vista, a não-tradução do nome próprio aparenta-se ao processo de empréstimo diante de termos (em geral referentes culturais) cuja contrapartida não existe [na língua de chegada]. O problema será de saber se se pratica uma política de empréstimo ou de explicitação do referente. Esta explicitação faz intervir o sentido do nome próprio [...].⁴²¹

A partir da noção de equivalência, fundamental em tradução, Ballard propõe a de *negociação*, que seria coextensiva, na tentativa de se opor à tradição de não-tradução do nome próprio. Segundo ele, “contrariamente à opinião de alguns, o nome próprio significa e essa significância aparece claramente no campo dos referentes culturais. O nome próprio torna-se,

⁴²⁰ [Cf. original: “Le nom propre serait-il alors une sorte de degré zéro de la représentation culturelle, une trace formelle que l’on préserverait comme moyen d’identification?”] BALLARD; PALIMPSESTES, 11, 1998: 199

⁴²¹ [“... se distingue du nom commun par sa différence d’extension. Par sa nature le nom propre sert, en principe, à designer un *référént unique*, qui n’a pas d’équivalents. Or, la traduction étant par nature recherche d’équivalence, il est évident qu’il y a contradiction théorique entre les termes. De ce point de vue, la non-traduction du nom propre s’apparente au processus de l’emprunt face à des termes (généralement des référents culturels) dont la contrepartie n’existe pas. Le problème sera donc de savoir si l’on pratique une politique d’emprunt ou d’explicitation du référent. Cette explicitation fait intervenir le sens du nom propre...”] BALLARD; PALIMPSESTES, 11, 1998: 201/202 (grifo do autor).

então, o foco dinâmico [*l'enjeu*] de estratégias de transferência do sentido que se opõem ao uso da não-tradução”.⁴²²

Vejamos alguns exemplos de nomes próprios no *corpus* analisado. Em *PM*, há uma interferência do português na designação “le Gros et le Maigre”,⁴²³ como são conhecidos, em nosso país, os personagens Laurel e Hardy. Como assinala Figueiredo, trata-se da “tradução literal dos nomes que eles receberam no Brasil”.⁴²⁴ *ND* oferece, provavelmente, o conjunto mais expressivo de patronímicos criados por Kokis. Figueiredo ressalta a opacidade de nomes como “Tanajura”, “Justinha Chochota”, Gesualdo Piroca” e “Jaco Chapeleta”, entre outros.⁴²⁵ Notamos que o efeito de comicidade ligado à origem chula dos três sobrenomes citados acima se perde totalmente no texto da “língua-cultura de chegada”, pois, “para um leitor brasileiro, está claro o processo de tradução nesses procedimentos, enquanto tudo isso passa totalmente despercebido para o leitor quebequense.”⁴²⁶ Caberia uma última ocorrência, tributária do mesmo registro cômico; trata-se de “l'école de samba Porretas da Baixada”⁴²⁷, que acumula uma referência cultural (escola de samba), um regionalismo (o adjetivo “porreta”: “palavra-ônibus” designando um amplo espectro de qualidades positivas – leal, bonito, bom – aqui substantivado) e um topônimo (Baixada fluminense).

Vamos nos deter, finalmente, em apenas dois exemplos de patronímicos em *E*, colhidos num episódio representativo da “estética da abjeção” tão apreciada pelo autor. Durante o período em que se hospeda num hotel barato da Lapa, Boris Nikto recebe a visita de uma prostituta de cerca de dez anos, enviada pelo proprietário, velho conhecido do protagonista. Depois de trocarem algumas palavras, Boris, indagado pela menina sobre se a achara bela, responde-lhe: “Oui, *Linda*, je te trouve comme ton nom, *très jolie*”.⁴²⁸ Encontramos aqui um procedimento de explicitação que esclarece o leitor francófono acerca do sentido do nome próprio que, de outro modo, não seria compreendido. Kokis procede a uma “transferência de sentido”, como sugere Ballard, indo na contramão da tendência a ser tomar o nome próprio como uma unidade lingüística destituída de sentido. Ao fim do encontro em que os personagens apenas conversam, a menina, antes de sair, oferece os serviços de seu irmão mais

⁴²² [“contrairement à ce que certains prétendent, le nom propre signifie et cette signification apparaît clairement dans le domaine des référents culturels. Le nom propre, alors, devient l'enjeu de stratégies de transfert du sens qui s'opposent à l'usage de la non-traduction”.] BALLARD; PALIMPSESTES, 11, 1998: 219

⁴²³ KOKIS, 1994: 99

⁴²⁴ FIGUEIREDO; BERTRAND, GAUVIN & DEMOULIN, 2003: 104

⁴²⁵ FIGUEIREDO; FIGUEIREDO & SANTOS, 1997: 61. KOKIS, 1995: respectivamente 36 e 38 para cada par de patronímicos.

⁴²⁶ FIGUEIREDO; PORTO, 2000b, 89

⁴²⁷ KOKIS, 1995: 58

⁴²⁸ KOKIS, 1996: 304 (grifo nosso).

novo. Diante da surpresa de Boris em saber que Linda tinha um irmão caçula, aquela lhe informa: “— Oui, il est petit et très propre. Il s’appelle *Cassula*. [...]”⁴²⁹ Embora possamos estranhar que o nome comum “caçula” seja utilizado como patronímico (atente-se para a mudança da grafia) e que talvez fosse melhor considerá-lo, neste contexto, como um apelido carinhoso; nós, leitores de língua portuguesa, encontramos no nome do irmão menor de Linda um eco da pergunta de Boris: “— Tu as un petit frère?” Pouco importa se, para o leitor francófono, “Cassula” mantenha seu coeficiente de intraduzibilidade, o fato é que o leitor brasileiro de francês suporta, aqui, o *double bind*, a tradução recíproca, do francês para o português (“petit frère” ? “irmão menor” ? “Cassula” ? “caçula”), a partir do vínculo estabelecido pela escrita tradutória de Kokis no interior do francês (“petit frère ? “Cassula”).

Jacques Derrida, referindo-se ao mito de Babel em seu ensaio sobre o prefácio de Walter Benjamin, alude à ambigüidade presente no episódio da construção da torre, que culmina com a separação das línguas, além de apontar para o deslizamento de sentido ocorrido com o topônimo. O teórico francês reflete sobre a “performace babélica” nos seguintes termos:

em qual língua a torre de Babel foi construída e desconstruída? Numa língua no interior da qual o nome próprio Babel podia, por confusão, ser traduzido também por “confusão”. O nome próprio Babel, enquanto nome próprio, deveria permanecer intraduzível mas, por uma espécie de confusão associativa que uma única língua tornara possível, pôde-se acreditar traduzi-lo, nessa mesma língua, por um nome comum significando o que *nós* traduzimos por confusão.⁴³⁰

A maldição de Babel aparece na “confusão das línguas”, motivada pelo ciúme de Deus contra aqueles que teriam querido “se fazer um nome”, reunindo-se numa cidade que lhes asseguraria uma unidade identitária “inexpugnável” (como a torre que crescia em direção aos céus). A punição divina contra a língua universal “impõe e interdiz [*interdit*] ao mesmo tempo a tradução”.⁴³¹ Tradução essa que *diz entre* (as palavras e as línguas-culturas em contato) e que *interdita* a compreensibilidade total dos dizeres humanos desde que o mundo é mundo... Derrida chama a atenção para a evolução semântica que fez com que o vocábulo Babel, inicialmente um nome comum, tenha chegado até nós como um nome próprio. Esta confusão com a palavra que designava (na língua da Gênese) “confusão” remete a uma longa história que “conta, entre outras coisas, a origem da confusão das línguas, a multiplicidade dos

⁴²⁹ KOKIS, 1996: 306 (grifo nosso).

⁴³⁰ DERRIDA, 2002: 12 (grifo do autor).

⁴³¹ DERRIDA, 2002: 18 (grifo do autor, interpolação nossa).

idiomas, a tarefa necessária e impossível da tradução, sua necessidade *como impossibilidade*”.⁴³²

A questão das línguas que trabalham a escrita no interior de um mesmo código lingüístico foi abordada por diversos autores. Alguns deles, citados neste estudo, trazem reflexões pertinentes para a compreensão deste fenômeno. Em *Le roman mémoriel*, Régine Robin assume a autoria da noção de “interlíngua” num contexto no qual a(s) língua(s) se espelha(m) num jogo de relações fantasmáticas. Deixemos que ela nos fale sobre isto:

De acordo com a minha hipótese, o heterogêneo linguageiro trabalha o texto literário numa bordura [*bordure*], numa fronteira, criando uma tensão que ocasiona opacidade, deslocamento, transformação, desvios [*écarts*], fissuras, fragmentação, nomadismo [...] e migração na escrita, todos processos que são a condição mesma de toda escrita literária: dito de outro modo, o heterogêneo linguageiro é a figura metatextual do “literário”. Daí a importância de minha noção de *interlíngua*, relação imaginária, relação de bordura, de fronteira, que o enunciador ou o narrador ou, ainda, num outro sentido, o escritor – mantém com sua língua (relação de amor, de fixação, de ódio, de rejeição, de ambivalência ou relação de transparência ilusória) e com as outras línguas ou registros sociais que constituem seu universo linguageiro, relação imaginária de *Unheimliche*.⁴³³

Ressalte-se que a interlíngua põe em xeque os diversos projetos de reterritorialização e suas promessas de retorno utópico à homogeneização, como é o caso da criação de línguas artificiais “universais”, das quais o esperanto talvez seja o exemplo mais conhecido, ou de dominação, como se vê com a expansão do inglês, verdadeira *língua franca* na atualidade. Outra “ameaça” que paira sobre a interlíngua, segundo Robin, seria a retotalização operada pela escrita “mimética”, percebida como porta-voz de valores coletivos ou como veículo

⁴³² DERRIDA, 2002: 20/21 (grifo do autor).

⁴³³ [“Mon hypothèse est que l’hétérogène langagier travaille le texte littéraire sur une bordure, une frontière, qu’il crée une tension occasionnant de l’opacité, du déplacement, de la transformation, des écarts, des fissures, de la fragmentation, du nomadisme [...] et de la migration dans l’écriture, tous processus qui sont la condition même de toute écriture littéraire: autrement dit, que l’hétérogène langagier est la figure métatextuelle du “littéraire”. D’où l’importance de ma notion d’*interlangue*, rapport imaginaire, rapport de bordure, de frontière que l’énonciateur ou le narrateur ou encore, dans un autre sens, que l’écrivain – entretient avec sa langue (rapport d’amour, de fixation, de haine, de rejet, d’ambivalence ou rapport de transparence illusoire) et avec les autres langues ou registres sociaux qui constituent son univers langagier, rapport imaginaire d’inquiétante étrangeté.”] ROBIN, 1989: 170/171 (grifo da autora). Sherry Simon fala de “língua plural”, noção que aproxima do conceito de “interlíngua” utilizado por Régine Robin, para referir-se à pluralidade e à fragmentação dos códigos lingüísticos que são convocados pela escrita, sendo índice de uma poética do desvio e da disjunção que sugere o inevitável “exílio interior” do escritor com relação à sua língua e à comunidade a que pertence, tornando problemática qualquer possibilidade de enraizamento identitário. (Cf. SIMON, 1994: 27/28.)

privilegiado de bens culturais e simbólicos produzidos pela indústria cultural voltada para o consumo das massas.⁴³⁴

Dominique Maingueneau, que nos ajudou a pensar a paratopia do escritor, também reflete sobre o conceito de interlíngua. Para ele,

o escritor não é confrontado com a língua, mas com uma interação de línguas e de usos, com aquilo que se poderia chamar de uma *interlíngua*. Por esse termo entenderemos as relações, numa determinada conjuntura, entre as variedades da mesma língua, mas também entre essa língua e as outras, passadas ou contemporâneas. Essa noção de interlíngua visa à heteroglossia extrema, ao “dialogismo” (M. Bakhtin), através dos quais se institui a enunciação singular das obras.

Em função do estado do campo literário e da posição que ele aí ocupa, o escritor negocia através da interlíngua, um *código de linguagem* que lhe é próprio. Escreve portanto sobre as fronteiras: não tanto *em* francês, *em* italiano, etc., quanto na junção instável de diversos espaços de linguagem. Aqui a noção de “código” associa estreitamente a acepção de *código* como sistema de regras e de signos que permitem uma comunicação à de *código* como conjunto de prescrições; por definição, o uso da língua que a obra implica se mostra como a maneira em que é *necessário* enunciar, pois é a única conforme ao universo que ela instaura. Quando Giono faz o francês “rural” chocar-se com a narração literária, mostra por aí que só esse código de linguagem é legítimo, à medida do mundo enraizado que sua narrativa apresenta.⁴³⁵

Se Robin coloca em perspectiva os complexos afetos implicados na relação com a(s) língua(s), tanto no que diz respeito à sua representação literária quanto na própria experiência do escritor na lida com o(s) idioma(s) que ele fantasia ou convoca em sua escrita, Maingueneau, por seu turno, destaca a dimensão propriamente dialógica da língua, remetendo às diversas negociações de que os autores lançam mão em sua criação, assim como às injunções próprias ao estatuto genérico e lingüístico de seus textos. Em todo caso, trata-se, para o escritor, de evoluir no interior de fronteiras languageiras sempre provisórias, ora tomando liberdades em relação aos códigos em presença, ora submetendo-se aos imperativos

⁴³⁴ Cf. ROBIN, 1989: 171

⁴³⁵ MAINGUENEAU, 1995: 104 (grifo do autor). Note-se que, ao falar da condição paratópica do escritor em relação à língua materna em termos de fronteira e de hiato, Maingueneau faz a seguinte citação de Robin: “Quer se escreva numa única língua ou numa língua estrangeira, o trabalho de escrita sempre consiste em transformar sua língua em língua estrangeira, e convocar uma outra língua para sua língua, língua diferente, língua do outro, outra língua. Maneja-se sempre o hiato, a não-coincidência, a clivagem.” (ROBIN apud MAINGUENEAU, 1995: 105, grifo nosso.) Cf. “Um posicionamento na interlíngua”, MAINGUENEAU, 2006: 180/195.

estéticos de uma dada tradição literária.⁴³⁶ Em última análise, como bem o disse Robin, ele deve imprimir um coeficiente de estranheza em sua própria língua, criando um idioma próprio a partir ‘das palavras da tribo’.

No caso de Kokis, a interlíngua atua basicamente em dois níveis, que remetem às abordagens dos autores acima citados. De um lado, encontramos inúmeras referências às línguas no *corpus* analisado: português, francês, alemão, letão, inglês, espanhol, italiano, russo, entre outras, que trabalham o imaginário em torno da errância sem fim dos estrangeiros, exilados e vagabundos kokisianos. Devemos destacar as línguas “eleitas” pelos protagonistas de *PM* e *E*, a saber: francês para o primeiro e alemão para o segundo. O português aparece como a língua “imposta”, objeto de rejeição (cf. Robin), mas que solapa a ilusão de uma boda eterna com as línguas/culturas de adoção. O idioma materno murmura nos sulcos de um palimpsesto inúmeras vezes apagado: ele é música ou ruído para os ouvidos do leitor de expressão francesa. De outro lado, há a questão da escrita em língua estrangeira. Escrevendo em francês no contexto da escrita migrante, Kokis sofre as “prescrições” do código alheio com seu conjunto de referências lingüísticas e culturais próprios. Para atingir o público leitor, assim como para figurar na literatura como um artista digno de atenção, ele deve negociar entre vários códigos, revelando, no corpo da língua que adotou, as marcas de sua condição de estrangeiro.⁴³⁷

No último parágrafo da Introdução de seu instigante ensaio, Sherry Simon explicita sua visão do que entende pelo “tráfico das línguas”: a um só tempo *comércio* de bens culturais e lingüísticos clandestinos ou que circulam nos limites da legalidade e *trânsito* de formas de origem estrangeira de um código para outro, irrompendo por entre as fissuras das normas aceitas pelas coletividades culturais. Segundo a autora,

o “tráfico” das línguas toma, pois, a forma de um movimento de idiomas e de idéias, que demonstra a busca contínua de novas fontes de abastecimento intelectual e estético. Inevitavelmente, este comércio irá ultrapassar o campo [*cadre*] do lícito e do normativo. *O texto é submetido a manipulações, alterado pela introdução de substâncias estrangeiras que perturbam a sua identidade. Atravessados por tensões entre códigos de valores diversos, entre o vernáculo*

⁴³⁶ Cf. “Em vez de viver *sua* língua em termos imediatos, o escritor teria o destino de se reapropriar dela mediante o trabalho criador. Não obstante, em muitas outras configurações da literatura, o escritor não fabrica *seu* estilo a partir de *sua* língua, mas antes impõe a si, quando deseja produzir literatura, uma língua e códigos coletivos apropriados a gêneros de texto determinados.” (MAINGUENEAU, 2006: 181, grifo do autor.)

⁴³⁷ Esta presença errática e algo “selvagem”, no entanto, busca inscrever-se numa filiação paratópica que encontra raízes profundas na civilização quebequense. Esta última forjou, entre seus mitos fundadores, a figura dos pioneiros e *coureurs de bois*, que ecoam, no presente, na deambulação sem fim dos imigrantes pela província francófona.

*identitário e a linguagem veicular, entre os códigos cúmplices do grupo e as gramáticas de comunicação globais, estes textos põem em relevo os estados de clivagem internos da cultura. Eles definem a identidade cultural como um processo de negociação sempre em curso.*⁴³⁸

4.2 DESVIOS DE LÍNGUA E DE IDENTIDADE: ENTRE DESCENTRAMENTOS E DESTERRITORIALIZAÇÕES

Nosso trabalho articula-se em torno de uma visão de tradução como um amplo processo de leitura e ressignificação de enunciados e códigos, atualizados nos mais diversos níveis discursivos, atravessados por um conjunto de referências culturais e de marcadores discursivos (no sentido das *embreagens* de Maingueneau) das posições sócio-econômicas e ideológicas (conscientes ou não) dos enunciadores em contato, assim como de suas afiliações identitárias. Pode-se falar, portanto, de *embreagem paratópica*, isto é, “de elementos de ordens variadas *que participam ao mesmo tempo do mundo representado pela obra e da situação paratópica através da qual se define o autor que constrói esse mundo.*”⁴³⁹

Ao abordarmos textos de Sergio Kokis, encontramos-nos, de partida, diante de uma situação que se afigura complexa do ponto de vista de sua inscrição no campo de uma dada literatura. Considerando seus três primeiros romances, que se passam parcial ou totalmente no Brasil, somos levados a repensar certas noções que se cristalizaram a partir do nascimento das literaturas ditas nacionais, escritas numa língua percebida como veículo da identidade de um dado povo. Língua esta que se construiu na ruptura com usos não oficiais, regionais, dialetais ou ainda em detrimento de outras línguas, geralmente, minoritárias.

O plurilingüismo na literatura é, talvez, um fenômeno tão antigo quanto a própria instituição literária. Não foram poucos os autores que transitaram entre várias línguas e culturas, tendo deixado uma obra que parece oscilar entre mais de uma literatura. O *corpus* kokisiano que nos ocupa, instaura, por sua natureza híbrida, novos contratos de leitura,

⁴³⁸ [“le “trafic” des langues prend donc la forme d’un mouvement d’idiomes et d’idées, qui témoigne de la recherche continue de nouvelles sources d’approvisionnement intellectuel et esthétique. Inévitablement, ce commerce débordera du cadre du licite et du normatif. *Le texte est soumis à des manipulations, altéré par l’introduction de substances étrangères qui troublent son identité. Traversés par des tensions entre des codes de valeurs diverses, entre le vernaculaire identitaire et le langage véhiculaire, entre les codes complices du groupe et les grammaires de communication globales, ces textes mettent en relief les états de clivage internes de la culture. Ils définissent l’identité culturelle comme un processus de négociation toujours en cours*”.] SIMON, 1994: 33 (grifo nosso).

⁴³⁹ MAINGUENEAU, 1995: 174 (grifo do autor). Sobre a condição paratópica de Kokis, v. 1.2.2.

jogando, em inúmeras ocasiões, especialmente em *PM*, com uma visada autobiográfica, que mistura dados ficcionais com fatos conhecidos da vida do autor. Ao falar do Brasil, Kokis por vezes se esforça em “traduzir” a cultura e mesmo a língua do país de origem para o seu destinatário: o leitor quebequense/franco-canadense, e, num espectro mais amplo, o leitor francófono. Em certos momentos, o autor tenta diminuir a distância que separa o universo retratado no livro do leitor de língua francesa, ao mesmo tempo em que multiplica as referências históricas, culturais e lingüísticas desconhecidas para o “leitor não-iniciado”. Em outros, no entanto, ele opta por não explicitar o sentido de vocábulos e nomes próprios contendo alusões que estão longe de serem percebidas pelo leitor. Em alguns casos, encontramos expressões farsescas ou licenciosas, que acentuam ainda mais os diversos graus de opacidade do texto. Como já foi dito, tal escrita cria um efeito que poderíamos qualificar de “estrábico”, uma vez que dirige seu foco para o leitor francófono, enquanto as referências estrangeiras desfilam pelos cantos, sendo captados pela visão periférica. Ao falar da realidade brasileira num romance escrito em francês, Kokis vai provocar uma desterritorialização da língua, posto que o leitor francófono não está familiarizado com as realidades referidas muito menos com certas palavras e expressões de origem portuguesa utilizadas pelo autor em seus textos.

No contexto da produção ficcional da chamada escrita migrante do Quebec, vemos surgir um espaço marcado pela *poética da tradução*, na qual escritores vindos das mais variadas latitudes e que têm o francês como língua de acolha literária, se podemos nos expressar assim, transportam para seus textos um conjunto de vivências e de elementos ligados às suas culturas de origem, com frequência vazados numa língua mestiça, crivada de termos estrangeiros. Uma tal urgência em relatar suas histórias, que tomam por vezes a forma de romances autobiográficos, demonstra, em muitos casos, o desejo de tais autores de “acertar as contas com o passado”, zerando temporariamente sua “dívida” para com o país de origem. Aliás, o “registro de dívida” se faz presente igualmente em relação ao país de acolha e à língua de escrita, tornando-se uma espécie de *leitmotif* que expressa a própria condição migrante em sua precariedade.

A presença destes autores traz para a literatura quebequense uma constelação de materiais ficcionais, referências históricas e culturais, além de imaginários desconhecidos, enquanto provoca minúsculos abalos sísmicos na língua identitária. Os “efeitos de tradução” que caracterizam os textos híbridos da escrita migrante, resultantes da situação fronteiriça em que se encontra o escritor, aproximam o trabalho de criação literária da atividade tradutória. A produção dos escritores migrantes do Quebec tem demonstrado ser um terreno privilegiado

para estes efeitos estéticos obtidos a partir do contato entre línguas e culturas diferentes. Ela evoca, em certa medida, a distinção que Henri Meschonnic estabelece entre a relação [*rapport*] e o transporte [*transport*], no âmbito das traduções literárias:

A história e o funcionamento das traduções de literatura são, portanto, tensos, de acordo com os momentos, as situações, entre a *relação* e o *transporte*. O transporte para a língua de partida é a imitação [*calque*], do lexical ao sintático. O transporte para a língua de chegada é a adaptação, na qual o natural é uma das formas da ilusão. [...]

A tradução não põe somente literaturas em contato. Ela não põe línguas em contato. Quando se trata de literatura. É o trabalho das obras junto às línguas, e das línguas junto às obras, que a tradução traduz quando se inventa como relação.

A relação permite situar a tradução como *anexação*, ou como *descentramento*. No qual as traduções são, ao mesmo tempo, portadoras [*porteuses*] e portadas [*portées*], numa história das relações de identidade e de alteridade que as ultrapassa. [...] ⁴⁴⁰

Ao privilegiar a *relação*, a atividade tradutória aparece como uma operação de descentramento e de deslocamento, da mesma forma que a escrita em relação à língua e seus usos correntes. Em outro momento de sua teorização, Meschonnic diz o seguinte:

A historicidade do traduzir opõe o transporte à relação. A tradução não como apagamento das diferenças, mas a exposição das diferenças. Nem para transformar as línguas. Eventualmente, de resto. Pois, é muito por aí que elas passam. Mas para situar a mestiçagem, a alteridade infinita dos discursos, que estão sempre *entre*. [...] ⁴⁴¹

A partir das implicações teórico-práticas da operação de descentramento resultante de uma poética tradutória centrada na relação, percebe-se que as teorias da tradução que seguem

⁴⁴⁰ [“L’histoire et le fonctionnement des traductions de littérature sont donc tendus, selon les moments, les situations, entre le *rapport* et le *transport*. Le transport vers la langue de départ est le calque, du lexical au syntaxique. Le transport vers la langue d’arrivée est l’adaptation, où le naturel est une des formes de l’illusion. [...] [§] La traduction ne fait pas que mettre des littératures en contact. Elle ne met pas des langues en contact. Quand il est question de littérature. C’est le travail des oeuvres sur les langues, et des langues sur les oeuvres, que la traduction traduit quand elle s’invente comme rapport. [§] Le rapport permet de situer la traduction comme *annexion*, ou comme *décentrement*. Où les traductions sont à la fois porteuses et portées, dans une histoire des relations d’identité et d’altérité qui les dépasse. [...]” MESCHONNIC, 1999: 95/96, (grifo do autor).

⁴⁴¹ [“L’historicité du traduire oppose, au transport, le rapport. La traduction non comme effacement des différences, mais l’exposition des différences. Non pour transformer les langues. Éventuellement, d’ailleurs. Car c’est bien par là qu’elles passent. Mais pour situer le métissage, l’altérité infinie des discours, qui sont toujours *entre*. [...]” MESCHONNIC, 1999: 166 (grifo nosso). “O sujeito, ao traduzir” – escreve Paulo Ottoni em *Tradução manifesta: double bind & acontecimento* – “está ‘entre’ a diferença de dois sistemas lingüísticos e no ‘meio’ das várias línguas que compõem as línguas envolvidas na tradução”. (OTTONI, 2005: 53, grifo do autor.)

uma abordagem pós-estruturalista tendem a insistir na dimensão desconstrutora da atividade traduzinte de modo a preservar e a enfatizar as marcas de estrangeiridade do texto de partida. Nem tradução etnocêntrica (Berman), nem invisível ou eliminadora [*effaçante*], muito menos “anexação” (Meschonnic⁴⁴²) pura e simples de materiais e imaginários alheios, tal poética é, antes, um processo de leitura e recriação que inscreve, na cultura-língua de chegada, os traços da alteridade do idioma e da cultura do Outro, graças à visada relacional que um tal contrato implica. Em contrapartida, como veremos adiante, a ética da diferença da tradução “minorizante”, proposta pelo teórico e tradutor Lawrence Venuti, busca explicitar os índices de heterogeneidade presentes na própria língua materna. Daí poder-se afirmar com Paulo Ottoni (partindo da dimensão desconstrutivista derridiana) que “a tradução inevitavelmente promove a língua e a faz transbordar; é o momento mais explícito do confronto de línguas, das diferenças e semelhanças entre elas e das *diferentes línguas existentes numa mesma língua*”.⁴⁴³

Para Meschonnic, a tradução deve pretender alcançar a escrita [*écriture*],⁴⁴⁴ com todos os riscos que isto implica. Indo a contrapelo da *doxa* em matéria de teoria da tradução, ele afirma, com seu estilo contundente e por vezes sarcástico, que tudo aquilo que a história da tradução ocidental consagrou como modelo, com base na tradição hermenêutica, faz abstração de aspectos fundamentais como o ritmo, a prosódia e a oralidade⁴⁴⁵, sendo, além disso, o oposto de uma verdadeira *poética do traduzir*. Resta saber, como o estudioso, levando em conta seus princípios teóricos, distingue a boa tradução da má tradução, Deixemos que ele nos fale a respeito:

Para a poética, é *ruim* a tradução que substitui uma poética (a do texto) por uma ausência de poética. [...]; é ruim a tradução que

⁴⁴² De acordo com este “programa”, “a tradução reduz o outro ao mesmo. A tradução acaba sendo, então, o que ela é mais freqüentemente, o etnocentrismo e a lógica da identidade – o apagamento da alteridade”. (MESCHONNIC, 1999: 89) [“la traduction ramène l’autre au même. La traduction est alors, c’est qu’elle est le plus souvent, l’ethnocentrisme et la logique de l’identité – l’effacement de l’altérité”].

⁴⁴³ OTTONI, 2005: 53 (grifo nosso).

⁴⁴⁴ Cf. “Revalorizar a tradução implica que ela seja uma escrita. Sem isso, ela é uma impostura.” (MESCHONNIC, 1999: 28) [“Revaloriser la traduction implique qu’elle soit une écriture. Sans quoi, c’est une imposture.”]

⁴⁴⁵ Cf. “A partir do ritmo como organização subjetiva de uma historicidade, pode-se distinguir o falado e o oral. Não há mais, portanto, o modelo binário do signo, o oral e o escrito, segundo o padrão da voz e da representação pela escrita. Mas um modelo triplo: o falado, o escrito e o oral. O oral é entendido como uma prioridade do ritmo e da prosódia, na enunciação, sendo [...], pois, uma propriedade possível tanto do escrito quanto do falado. A imitação do falado não é mais necessariamente oral.” (MESCHONNIC, 1999: 117) [“À partir du rythme comme organisation subjective d’une historicité, on peut distinguer le parlé et l’oral. Il n’y a donc plus le modèle binaire du signe, l’oral et l’écrit, sur le patron de la voix et de la mise par l’écrit. Mais un modèle triple: le parlé, l’écrit et l’oral. L’oral est compris comme un primat du rythme et de la prosodie, dans l’énonciation. Il [...] est alors une propriété possible de l’écrit comme du parlé. L’imitation du parlé n’est plus nécessairement orale.”]

substitui o risco do discurso, o risco de uma subjetivação máxima da linguagem, sua historicização máxima, a única capaz de fazer com que haja um texto, pelas autoridades, as garantias da língua e do gosto ambiente; uma tradução que substitui a alteridade pela identidade, a historicidade pelo historicismo [...] ou pela desistoricização. [...] É *boa*, isto é, tanto literatura ou poesia, quanto o é a obra a ser traduzida, a tradução que, em relação à poética do texto, inventa sua própria poética, e que substitui as soluções da língua pelos problemas do discurso, até inventar um problema novo, como a obra o inventa; uma tradução que, considerando o texto como unidade, conserva a alteridade como alteridade. Ela é, com os meios que lhe são próprios, historicidade por historicidade.⁴⁴⁶

Trata-se, portanto, para o autor de *Poétique do traduire*, de trazer para a prática tradutória justamente aquela liberdade que fecunda o discurso literário, uma vez que este se caracteriza pela invenção constante *nas* e *contra* as tradições. A tradução, por sua vez, avança a passos lentos e hesitantes, curvada que está sob o peso da tradição, o que acaba por sufocar sua vocação mais legítima, isto é, tornar-se uma escrita realmente artística.⁴⁴⁷ Reagindo contra a impostura de uma tradução que faz ouvidos moucos à rítmica do discurso literário, Meschonnic acrescenta:

traduzir é uma prática particular da linguagem, que não se confundirá nunca com a escrita, tampouco a tradução com o original [*avec son texte*], *mas que dever fazer o que o texto faz*. Os tradutores bucam, legitimamente, obter o reconhecimento deste trabalho.⁴⁴⁸

A construção da verdadeira identidade, no âmbito da poética do traduzir, se dá pelo acolhimento interior da alteridade e pela renovação constante da identidade pela alteridade. Considerando que a identidade é um processo marcado pelo inacabamento e pela constante negociação entre diversas variáveis, a tradução baseada na relação não pode senão recusar a

⁴⁴⁶ [Pour la poétique, est *mauvaise*, la traduction qui remplace une poétique (celle du texte) par une absence de poétique [...]; est mauvaise la traduction qui remplace le risque du discours, le risque d'une subjectivation maximale du langage, son historicisation maximale, qui seule fait qu'il y a un texte, par les autorités, les garanties de la langue et du goût ambiant; une traduction qui remplace l'altérité par l'identité, l'historicité par l'historicisme [...] ou par la déshistoricisation [...]. [§] *Bonne*, c'est-à-dire, autant littérature ou poésie que l'est l'oeuvre à traduire, la traduction qui, en rapport avec la poétique du texte invente sa propre poétique, et qui remplace les solutions de la langue par les problèmes du discours, jusqu'à inventer un problème nouveau, comme l'oeuvre l'invente; une traduction qui, ayant le texte pour unité, garde l'altérité comme altérité. Elle est, avec ses moyens à elle, historicité pour historicité. MESCHONNIC, 1999: 130 (grifo do autor).

⁴⁴⁷ Cf. MESCHONNIC, 1999: 86/87. O autor fala, neste sentido, em "traduções-obras" (p. 121).

⁴⁴⁸ ["traduire est une pratique du langage particulière, qui ne se confondra jamais avec l'écriture, pas plus que la traduction avec son texte, *mais qui doit faire ce que fait le texte*. Les traducteurs cherchent, légitimement, à faire reconnaître ce travail".] MESCHONNIC, 1999: 161 (grifo nosso).

ilusão da transparência assim como as práticas anexionistas que vêm sendo eternizadas pela tradição hermenêutica ocidental. Neste contexto,

:

*a tradução é esta atividade totalmente feita de relação, permitindo melhor do que nenhuma outra, já que seu lugar não é um termo, mas a própria relação, que se reconheça uma alteridade numa identidade. [...] o que a tradução mostra, mais que tudo, é o traduzir. Um modo de relação entre uma identidade e uma alteridade.*⁴⁴⁹

Lawrence Venuti, num ensaio sobre os “escândalos da tradução”, escreve sobre seu projeto tradutório *minorizante* baseado no que ele denomina uma “ética da diferença”, aproximando-se, neste sentido, das considerações de Meschonnic citadas anteriormente:

[...] A questão, na verdade, é que um tradutor pode optar por redirecionar o movimento etnocêntrico da tradução a fim de *descentralizar* os termos domésticos que um projeto tradutório tem de, inevitavelmente, utilizar. Essa é *uma ética da diferença* que pode mudar a cultura doméstica.⁴⁵⁰

Partindo da concepção de Antoine Berman sobre a ética da tradução, Venuti alude à atitude etnocêntrica com relação à cultura estrangeira como sendo constitutiva da tradução de má qualidade.⁴⁵¹ Em contrapartida, a tradução de boa qualidade se caracterizaria por uma limitação da negação etnocêntrica. Ao elaborar sua teoria da tradução como um discurso que opera a domesticação dos textos estrangeiros, uma vez que inscreve “neles valores lingüísticos e culturais inteligíveis para comunidades domésticas específicas”⁴⁵², Venuti tenta ir a contrapelo da tendência observada desde a Segunda Guerra Mundial no mundo anglo-saxão, segundo a qual “o inglês tem sido a língua mais traduzida em termos mundiais, mas uma das línguas para a qual menos se traduz.”⁴⁵³

Consciente do papel do tradutor na redefinição de políticas tradutórias que se opõem tanto a uma visão ideológica da cultura quanto à construção de identidades domésticas,

⁴⁴⁹ [“la traduction est cette activité toute de relation qui permet mieux qu’aucune autre, puisque son lieu n’est pas un terme mais la relation elle-même, de reconnaître une altérité dans une identité. [...] ce que montre avant tout la traduction, c’est le traduire. Un mode de relation entre une identité et une altérité.”] MESCHONNIC, 1999: 190 (grifo nosso).

⁴⁵⁰ VENUTI, 2002: 157 (grifo nosso). Cf. p. 17, onde se lê: “Uma tradução sempre comunica uma interpretação, um texto estrangeiro que é parcial e alterado, suplementado com características peculiares à língua de chegada, não mais inescrutavelmente estrangeiro, mas tornado compreensível num estilo claramente doméstico. As traduções, em outras palavras, inevitavelmente realizam um trabalho de domesticação.” (grifo nosso)

⁴⁵¹ Ou, nas palavras do próprio Berman: “Chamo de *má tradução* a tradução que, geralmente sob pretexto de transmissibilidade, opera uma negação sistemática da estranheza da obra estrangeira.” BERMAN, 2002: 18 (grifo nosso).

⁴⁵² VENUTI, 2002: 129.

⁴⁵³ VENUTI, 2002: 169 (cf. p. 26).

Venuti busca, em sua prática tradutória, trabalhar com textos que permitam deslegitimar a língua literária, graças a uma heterogeneidade radical que a força a desterritorializar-se e a alienar-se. Inspirando-se conceito de “literatura menor” criado por Gilles Deleuze e Félix Guattari, que abordamos no primeiro capítulo, Venuti constrói as bases teóricas de seu projeto tradutório que expõe as tensões e as relações de poder no interior dos usos sociais da língua. Neste contexto, ele procura dar visibilidade às *variáveis menores* ou socioletos marcados de modo negativo em contraste com a língua padrão, veículo privilegiado do cânone literário, por meio da qual se expressam os valores e os símbolos da cultura dominante. Também chamadas de “resíduo”, tais variáveis liberadas pelo funcionamento heteroglóssico – no sentido da noção de dialogismo elaborada por Bakhtin em sua teoria do romance – do texto literário, apontam para a estranheza presente na própria língua:

[...] Ao liberar o resíduo, uma literatura menor indica onde a língua maior é estrangeira a si mesma.

É essa evocação do estrangeiro que me atrai para as literaturas menores nos meus projetos de tradução. Prefiro traduzir textos estrangeiros que possuam *status* de minoridade em suas culturas, uma posição marginal em seus cânones nativos – ou que, em tradução, possam ser úteis na minorização do dialeto padrão e das formas culturais dominantes no inglês americano.⁴⁵⁴

Trata-se, portanto, para Venuti, de uma estratégia plenamente consciente, de um lado, do poder subversivo do trabalho do tradutor que opta por não mascarar as diferenças lingüísticas no interior da sociedade da língua-cultura alvo, de outro, dos limites de toda prática traduzinte que não pode ignorar sua função assimiladora tanto no âmbito da língua quanto no da cultura. Deixemos que o autor nos fale mais a este respeito:

O objetivo da tradução minorizante [para o tradutor de língua inglesa] é “nunca conquistar a maioria”, nunca erguer um novo padrão ou estabelecer um novo cânone, mas, ao contrário, promover inovação cultural ao proliferar as variáveis dentro da língua inglesa [...].

Minha preferência pela tradução minorizante também se dá a partir de uma postura ética que reconhece as relações assimétricas em qualquer projeto de tradução. *A tradução nunca pode ser simplesmente a comunicação entre similares, porque ela é fundamentalmente etnocêntrica.* [...] E a função mesma da tradução é a assimilação, a inscrição de um texto estrangeiro com inteligibilidade e interesses domésticos.⁴⁵⁵

⁴⁵⁴ VENUTI, 2002: 26

⁴⁵⁵ VENUTI, 2002: 27 (grifo nosso).

Cabe ao tradutor minorizante fundamentar suas escolhas dentro de um amplo quadro de referências discursivas e culturais capazes de atingir os públicos-leitores domésticos sem perder de vista a inteligibilidade do produto final. Considerando-se a ambivalência de um tal tradutor, preocupado com a produção de “um texto que seja uma fonte potencial de mudança cultural”⁴⁵⁶, chegamos, com Venuti, a esboçar o lugar de uma identidade marcada pela indeterminação e pela ambigüidade: “*identidade* [...] verdadeiramente *intercultural*, não meramente no sentido de assentar-se em duas culturas, a doméstica e a estrangeira, mas no de cruzar as fronteiras culturais entre os vários públicos domésticos”.⁴⁵⁷

Dentro de uma perspectiva que privilegia a irrupção de uma tal identidade, podemos considerar a escrita kokisiana como uma empresa extemamente ambígua, uma vez que tenta conciliar tendências opostas, no que se aproxima do projeto tradutório de Venuti. Apesar da importância do aporte de elementos culturais e lexicais estrangeiros à literatura quebequense, que é encarado de forma positiva por uma parte da crítica, o fato é que tal escrita opera como um rolo compressor capaz de “aplainar” as asperezas do texto, que são mais ou menos neutralizadas pelo recurso a uma língua que se quer, as mais das vezes, “correta”, ainda que crivada de estrangeirismos de toda sorte e de inúmeros desvios e deslizos em relação à norma culta.

Neste sentido, o texto kokisiano acaba funcionando como uma operação de assimilação, em sentido amplo, das marcas do Outro, que se vê projetado numa série literária cuja visada etnocêntrica (subliminar?), como se deu com o romantismo alemão, se apropria da cultura alheia para melhor afirmar sua diferença e especificidade. (No entanto, de modo *ao mesmo tempo* diverso e semelhante ao que ocorreu na Alemanha à época de Goethe, a instituição literária do Quebec parece, por vezes, ceder aos reflexos e complexos inerentes às “pequenas literaturas”, o que dá lugar a discursos nos quais o registro da dívida é moeda corrente.) Através de descentramentos e pequenos “abalos sísmicos”, às vezes quase imperceptíveis, é a própria identidade literária quebequense que se amplia graças às inovações e contribuições da produção da escrita migrante.

Vejamos agora como Eurídice Figueiredo, em sua leitura pertinente da obra kokisiana, elenca alguns procedimentos de descentramento e de desterritorialização da língua utilizados pelo escritor. São eles:

⁴⁵⁶ VENUTI, 2002: 167

⁴⁵⁷ VENUTI, 2002: 160 (grifo nosso).

1. a nomeação de um espaço urbano, com suas ruas e praças (Largo da Carioca, Praça Quinze, Avenida Presidente Vargas, Praça da República, Praça Tiradentes) bares e tipos humanos que os freqüentam, enfim, uma geografia da cidade do Rio de Janeiro.
2. a descrição de outras cidades brasileiras, sobretudo quando narra uma viagem ao Nordeste, passando por Caratinga, Governador Valadares, Vitória da Conquista, Feira de Santana, Jeremoabo, Recife e João Pessoa.
3. a criação de nomes próprios engraçados, que só um leitor brasileiro pode perceber, tais como: Sirigaito, Justinha Chochota, Pindoca, Jaco Chapeleta, Tanajura, ou ainda nomes próprios que têm referências implícitas com pessoas reais, como por exemplo, o médico-legista Chibata, numa alusão ao homônimo verdadeiro, Harry Shibata.
4. a emergência de uma cultura popular com a descrição de cenas de macumba, festa de Iemanjá, carnaval, o que provoca o aparecimento de palavras em português (tapioca, favela, macumba, feijoada completa) ou em tradução literal, criando palavras significantes em francês (*lance-parfum, dépêche, fil dentaire, jambon*).
5. a tradução de ditados e clichês que exprimem preconceitos, crenças populares. “O negro, quando não suja na entrada, suja na saída” (KOKIS, 1995a, p. 37); “Todo mundo sabe que é churrasquinho de gato; o vendedor o anuncia miando” (KOKIS, 1995a, p. 52); “Dizem que quem chuta um despacho de macumba morre naquele ano” (KOKIS, 1995a, p. 56); “De noite, não virão puxar os meus pés” (KOKIS, 1995a, p. 80).⁴⁵⁸

Com base nos aspectos relacionados por Eurídice Figueiredo, vamos primeiramente nos deter em alguns procedimentos utilizados por Kokis em seus três livros, no âmbito de sua “poética da tradução”. Pretendemos analisar algumas passagens nas quais o autor lança mão de efeitos de tradução como um recurso estilístico visando incorporar ao texto a “estranheza” de outra língua e de outro imaginário cultural.

Antes, porém, caberia fazer um pequeno comentário sobre o emprego de notas de pé de página no *corpus* analisado. Conforme pudemos perceber em nossa leitura, o uso de notas explicativas por Kokis não se dá de modo sistemático. Se há momentos em que se faz necessário utilizá-las para explicar o sentido de uma palavra ou expressão⁴⁵⁹, de algum elemento da cultura brasileira⁴⁶⁰, ou ainda para situar ou prestar informações sobre determinado topônimo⁴⁶¹, de modo geral, o escritor procura explicitar, por meio de perífrases,

⁴⁵⁸ FIGUEIREDO; FIGUEIREDO & SANTOS, 1997: 61 (grifo da autora).

⁴⁵⁹ ND: “cachaça”: “Eau-de-vie de canne à sucre”; “ces fameux Nagan”: “Pistolet automatique d’origine soviétique”. KOKIS, 1995: respectivamente 16, 114

⁴⁶⁰ PM: “la macumba”: “culte animiste afro-brésilien (rituel nago ou yoruba)”, KOKIS, 1994: 28 (grifo do autor); ND: “Sarava, ma Nega Ofelia”: Salutation rituelle de la macumba”. KOKIS, 1995: 83 (grifo do autor).

⁴⁶¹ ND: “Niteroi”: “Ville voisine de Rio de Janeiro, de l’autre côté de la baie Guanabara”. KOKIS, 1994: 91

o sentido de termos que, de outro modo, permaneceriam obscuros para o leitor francófono.⁴⁶² Não deixa de ser interessante notar que o volumoso *E* (486 páginas) não contenha sequer uma única nota, o que nos permite levantar duas hipóteses: 1) ou o autor considera que seus dois romances anteriores já fornecem um “estoque” suficiente de palavras e expressões do português, possibilitando um entendimento básico de um conjunto de referentes culturais brasileiros, bastando ao “neófito” se reportar a tais obras, ou que 2) ele tenha decidido incorporar ao texto uma gama de recursos tradutórios que resultam na supressão das notas de pé de página. Pode ser, ainda, que Kokis, simplesmente, não se preocupe mais tanto com a ‘compreensão fina’ de seus romances, considerando que as opacidades neles presentes falam de uma alteridade que se aloja, de forma mais ou menos gritante, nas dobras de uma língua e de um texto marcados pela estraneidade irredutível de seu autor.

Vamos começar pelo uso mais ou menos freqüente de palavras e expressões do português, que são ora traduzidas, ora adaptadas para o francês, ou ainda empregadas tal qual na língua original. Como exemplo do primeiro caso, temos em *PM*: “des dépêches (de macumba)” por “despachos”, “zone” por “zona” (de meretrício), “pourprine” por “purpurina”, “preneurs de paris” por “bicheiros”, “cubicule” por “cubículo” (referido a uma moradia de dimensões reduzidas) e “perchoir de perroquet” por “pau-de-arara”⁴⁶³; em *ND*: “docteur” por “maître” (referido a advogado), “des coins de paris” por “pontos de bicho” (i. é, de jogo do bicho) e “prêtresse de la macumba” por “mãe de santo”⁴⁶⁴; em *E*: “jambon” por “presunto” (significando “vítima de assassinato, abandonada em local ermo”), “fil dentaire” por “fio dental” (com o sentido de “biquíni minúsculo”) e “elle [la prêtresse de la macumba] te fermera le corps” (alusão ao rito de proteção contra os males físicos, morais ou espirituais; daí dizer-se de alguém que tem o “corpo fechado”).⁴⁶⁵

No que diz respeito aos empréstimos do português, podemos citar, em *PM*: “pirusão” (máscara de carnaval), saivas (“les fourmis rouges”, explicita o autor), “lança-perfume” (que aparece, na maioria das vezes, traduzido como “lance-parfum”)⁴⁶⁶; em *ND*: “cachaça”, “Sarava (ma Nega Ofelia)”, “sambistas” e “les Egoums et les Orixas”⁴⁶⁷; finalmente, em

⁴⁶² *ND*: “Et c’était *Le Jour*, un journal populaire agréable à lire, plein de photos et de faits divers de nature à captiver l’homme de la rue: tout ce qui a trait au crime et aux affaires scabreuses y est décrit en mots et en phrases bien simples.” KOKIS, 1995: 83 (grifo do autor). Em *E*, Kokis descreve com riqueza de detalhes os ingredientes de uma *feijoada completa*, que ele traduz para o francês. KOKIS, 1996: 482/483

⁴⁶³ KOKIS, 1994: respectivamente 59, 65, 111, 163, 165, 258

⁴⁶⁴ KOKIS, 1995: respectivamente 88 e 91 (*Docteur* Salles), 98, 154

⁴⁶⁵ KOKIS, 1995, respectivamente 383, 436, 481

⁴⁶⁶ KOKIS, 1994: respectivamente 112, 260, 295

⁴⁶⁷ KOKIS, 1995: respectivamente 16, 83, 101, 155

E: “feijoadada completa” e “cruzeiros” (moeda do país à época).⁴⁶⁸ Note-se a adaptação da grafia para o francês de “saúvas” e “Eguns”, de modo a tornar a pronúncia mais próxima dos termos portugueses. A supressão do acento agudo em “Sarava” e “Orixas” explica-se pela característica da língua francesa em pronunciar com mais intensidade a última sílaba das palavras. Em tais ocorrências, podemos falar em enxertos do português no francês, logo em transbordamento de línguas promovido pelo *double bind*.⁴⁶⁹

É interessante notar que de *PM* a *E*, houve uma diminuição bastante acentuada do emprego de palavras e expressões do português. O primeiro, ao relatar a partida do protagonista e o processo de rememoração do passado durante os anos de exílio, abre espaço, de forma generosa, para a irrupção da língua e da cultura maternas. *E*, que relata o retorno do personagem principal ao Brasil, depois de duas décadas de exílio, é bem mais econômico no emprego de vocábulos e expressões do português, quer traduzidos/adaptados para o francês, quer na qualidade de empréstimos. *ND*, pelo fato de se passar inteiramente no Brasil e ter um “conteúdo” mais “nacional”, diríamos, faz uso em maior escala de procedimentos tradutórios, sendo, provavelmente, o romance que mais utiliza as notas de pé de página para explicar o sentido de vocábulos e expressões do português, assim como de aspectos culturais e históricos desconhecidos dos leitores francófonos.

A questão da identidade intercultural abordada por Venuti acima nos leva a refletir sobre a situação de todos aqueles que se dedicam ao aprendizado de línguas estrangeiras, quer o façam em instituições de ensino, quer como autodidatas. Os estudiosos de idiomas, ratos de biblioteca e colecionadores de dicionários são uma “espécie rara”, como o são, em muitos casos, “raras” as línguas que constituem o objeto de sua paixão. As línguas estrangeiras nos expõem, em realidade, à insegurança e à instabilidade. Elas nos impõem o exercício da humildade. Quando começamos a aprender uma outra língua, precisamos nos habituar à incerteza, à imperfeição, a uma compreensão cheia de lacunas, enfim à incompletude.

O domínio da língua materna (falsamente “natural” como a própria figura da mãe: cultura transformada em natureza, em Mãe-natureza – pois não há mulheres que logram aceder ao *status* de Mãe, como as mães de criação, entre outras figuras maternas/maternais postíças, tais como tias, professoras, etc?) nos dá a falsa impressão de que vivemos num mundo que podemos controlar. Mundo de sons e de palavras familiares que tecem ao nosso

⁴⁶⁸ KOKIS, 1996: respectivamente, 482, 485

⁴⁶⁹ O jogo de implante de uma língua sobre a outra, assim como os efeitos criados pela mistura de línguas nos levam a uma interrogação sobre os limites entre os idiomas. Diante do sintagma “hors focus”, que traduz a expressão “(estar) fora de foco” (KOKIS, 1994: 324), podemos perguntar: de que língua se trata afinal?

redor uma teia de ressonâncias que se esgarça no choque, por vezes ruidoso, com as *línguas menores*, revelando as diferenças lingüísticas por trás da clivagem social.

A literatura pode servir para abalar muitas de nossas supostas certezas. Tomando como exemplo o romance *Grande sertão: veredas* de Guimarães Rosa, poderíamos nos perguntar: Que língua é esta? Que outra língua é esta escrita na minha própria? Aqui dizemos adeus às paisagens conhecidas, aos rostos e nomes familiares. Precisamos nos habituar com as inflexões que tornam estranha essa língua que nos materna desde nossos primeiros vagidos. Súbito, nas dobras do texto, encontramos palavras que nos falam da infância: o termo “Cramulhão”⁴⁷⁰, por exemplo, uma das incontáveis denominações do Diabo, nos remete muito particularmente à língua de nosso círculo familiar, espécie de *lalangue* ampliada ou recomposta (como se diz a respeito de uma dada família) que ressurge em meio ao caos linguageiro do presente. O que no texto roseano aparece como um elemento antes de tudo negativo, apresenta-se-nos como o eco benfazejo de um instante do passado resgatado pela memória – instante tornado *mágico*, positivado por obra da evocação saudosa – funcionando como um concentrado do riquíssimo repertório de xingamentos paternos...

A crispação identitária nos condena a escolhas reducionistas, como diz Amin Maalouf, que nos alerta para os perigos de elegermos um único aspecto de nossa identidade, que é, antes, multifacetada, compósita. A insegurança identitária, as ameaças à unidade de uma identidade pretensamente “genuína” fornecem o fermento para os choques violentos de civilizações e de culturas. No campo das línguas, preferimos, de modo semelhante, as certezas traçadas pelas fronteiras entre idiomas oficiais, nacionais. Do lado de lá das linhas divisórias, encontramos os falares não legitimados pela norma culta, assim como as línguas estrangeiras, sejam elas representantes de uma grande civilização ou dialetos ameaçados de extinção.

De todo modo, na raiz de tantas tentativas de se fixar a fluidez da linguagem, encontramos a evitação da instabilidade, que é própria do humano, e que a tradução torna evidente quando é levada a escolhas que “reduzem” e imobilizam o que, na língua de partida, é polissemia, jogo de palavras e trocadilhos que brincam com referências culturais e lingüísticas. Os dicionários, tal como as gramáticas, são um empreendimento paradoxal, pois tentam fixar o que é, por natureza, móvel, ambulante, cambiante. Neste sentido, os verbetes estão condenados a acumular falhas e lacunas em meio às listas de vocábulos e de acepções que brincam de esconde-esconde e de cabra-cega, enquanto tentam conciliar uma lógica dupla ligada aos dois eixos do sistema lingüístico – sintagmático, de um lado, paradigmático, de

⁴⁷⁰ ROSA, 2006: 39

outro, – uma lógica feita de substituições e permutas que se constrói a partir de modelos discursivos.

4.3 ESCRITA EM LÍNGUA ESTRANGEIRA: A ERRÂNCIA IDENTITÁRIA DOS HOMENS “TRADUZIDOS”

A ambigüidade da condição do escritor que escreve numa outra língua que a materna nos faz pensar no trabalho do tradutor e, por que não, no do professor de língua e de literatura estrangeira. Considerado muitas vezes “alienado” em relação à realidade do país de origem, “fascinado” pela língua e cultura que ensina, este último não precisa negociar constantemente entre o vernáculo e “a língua do coração”, de que fala Maalouf, aquela que ele pôde escolher? (Ou que o escolheu?) Naturalmente que nós, professores, não corremos os riscos daqueles que optaram por viver em outra língua como Nancy Huston, escritora canadense de expressão francesa radicada na França. No ensaio intitulado “Por um patriotismo da ambigüidade: notas em torno de uma viagem às origens”, ela escreve o seguinte sobre sua língua materna, o inglês:

É uma língua que eu abandonei quase tão radicalmente como deixei a Alberta, por razões pessoais e não políticas; uma língua à qual voltei, enriquecida por uma longa e amorosa prática de uma língua estrangeira, uma língua que agora falo, dizem, do mesmo jeito que falo o francês, quer dizer, imperfeitamente, com pequenos erros e um leve sotaque.⁴⁷¹

Sem conseguir coincidir verdadeiramente com nenhuma identidade, Nancy Huston acaba, por ocasião de uma viagem à província natal, se descobrindo profundamente canadense graças ao súbito retorno às origens. A vivência da autora de *Instruments des ténèbres* remete à de tantos outros escritores que pertencem a dois mundos ao mesmo tempo, *homens traduzidos*, segundo Stuart Hall citando Salman Rushdie, autor dos *Versos satânicos*.⁴⁷² Como representantes de um novo tipo de identidade, híbrida, formados no contato entre diversas culturas, os escritores migrantes ecoam um movimento irreversível da modernidade: o aumento exponencial de casos de multilingüismo mundo afora.

⁴⁷¹ HUSTON, 2001: 233

⁴⁷² HALL, 2000: 89

No século passado, tanto a tradução quanto o ensino de línguas estrangeiras (especialmente o ensino da língua francesa) no Brasil deveram muito a Paulo Rónai, professor, tradutor e literato nascido na Hungria. Fundador da ABRATES, primeiro presidente da Associação de Professores de Francês do Rio de Janeiro, Rónai, que lecionou no Colégio Pedro II, foi responsável por iniciativas memoráveis envolvendo a tradução: a mais conhecida delas foi a coordenação da tradução da obra monumental de Balzac para o português.⁴⁷³ No livro *Como aprendi português e outras aventuras*, ele conta como deu os primeiros passos no aprendizado de nossa língua, ainda em seu país natal. Profundo conhecedor do latim, Rónai se surpreende com a ausência de consoantes no português escrito, o que lhe dá a “impressão de um latim falado por crianças e velhos, de qualquer maneira gente que não tivesse dentes. Se os tivesse, como haveria perdido tantas consoantes?”⁴⁷⁴

Rónai escreveu dois livros preciosos nos quais nos legou sua imensa experiência como tradutor e estudioso de idiomas: trata-se de *Escola de tradutores* (1989a) e *A tradução vivida* (1990). No primeiro, encontramos uma história deliciosa sobre um personagem que tem muito do próprio Rónai: trata-se de Alexandre Lénárd – aliás “Alexander Ille Lenardus” (título do capítulo 16) –, médico húngaro estabelecido em São Paulo. O Dr. Lénárd, além de poeta e escritor plurilíngüe, obteve reconhecimento internacional ao traduzir para o latim *Winnie-the-Pooh*, de A. A. Milne. Depois de relatar a surpreendente carreira desta tradução de Lénárd, desde sua primeira edição no Brasil, Rónai informa que “o primeiro *best-seller* estadunidense de 1961 foi um livrinho infantil em latim”!⁴⁷⁵ O sucesso editorial deste empreendimento teria motivado o médico a arriscar-se a traduzir para o grego clássico o famoso romance juvenil de Ferenc Molnár *Os meninos da Rua Paulo*, que o próprio Rónai vertera para o português. O que poderíamos ainda ressaltar nesta história é o fato de Rónai e o doutor Lénárd pertencerem à geração de intelectuais europeus exilados, geração essa marcada pelo sacrifício e pela dor diante do destino de seus países dominados por regimes totalitários.⁴⁷⁶

Vilém Flusser, filósofo tcheco de origem judaica, foi outra figura singular dentre os estrangeiros que emigraram para o Brasil fugindo da ascensão do nazismo na Europa. Ao

⁴⁷³ V. “A Operação Balzac”, RÓNAI, 1990: 178/199

⁴⁷⁴ RÓNAI, 1975: 10

⁴⁷⁵ RÓNAI, 1989: 126

⁴⁷⁶ No texto intitulado “Em Paris”, que fecha o ensaio *O homem desenraizado*, Todorov faz referência a Karata, um amigo advogado que falava várias línguas, espécie de “exilado do interior” que nutria um grande amor por Paris. Embora nunca tivesse deixado a Bulgária, Karata, que possuía um mapa de Paris em seu escritório, “era capaz de falar durante horas sobre as características de cada bairro parisiense: quem o havia habitado, quem o frequentava; citava até a publicidade vista nos túneis do metrô.” (TODOROV, 1999: 246) O texto, escrito pelo conhecido intelectual búlgaro que mais tarde viria a se exilar na capital francesa, é também uma belíssima declaração de amor a Paris.

longo das três décadas em que viveu em nosso país, ficou conhecido no meio acadêmico de São Paulo, onde lecionou filosofia. Interessa-nos destacar, no trabalho deste pensador poliglota, sua escrita marcada pela tradução e retradução constantes, numa tentativa de mobilizar as tensões e fricções da “interlíngua”, escrita que suporta a condição dilemática do *double bind*.

Sua prática multilingüe consistia em escrever um texto primeiro em alemão para em seguida traduzi-lo em português, daí para o inglês, depois para o francês, e finalmente, para o alemão. Esta técnica de auto-tradução permitia a Flusser testar as diferentes possibilidades de cada língua, além de “introduzir o princípio da pluralidade dentro da unidade do assunto tratado, descentrando dessa maneira, a posição do autor”⁴⁷⁷. Escrever para ele significa, portanto, traduzir(-se) e retraduzir(-se), o que coloca questões bastante pertinentes sobre a “estabilidade” dos significados dos conceitos abordados, saltando de uma língua para outra, para retornar à uma língua de partida totalmente alterada, lastreada pelas sucessivas camadas de línguas-culturas em contato.⁴⁷⁸ Tal estratégia, segundo Guldin, visaria a

acumular tantos pontos de vista quantos forem possíveis. A cada momento em que um texto é traduzido para outra língua, um novo ponto de vista é alcançado. A partir desse novo ponto de vista, o pensamento original pode ser visto sob ângulo completamente diferente.⁴⁷⁹

Escrever *entre* as línguas seria, para Flusser, uma maneira de transformar “a impossibilidade da tradução, isto é, a intraduzibilidade fundamental das línguas, na verdadeira pré-condição de sua própria escrita”.⁴⁸⁰ Enquanto que a tradução de um texto, em geral, deve-se ao trabalho de terceiros, aqui Flusser tem o controle sobre todos os processos, o que lhe permite tirar partido das discrepâncias existentes entre as línguas de modo criativo. Podemos dizer que ele escreve sempre *sobre* as línguas em presença, como num palimpsesto, imagem que o autor utiliza para sugerir

que, no espaço vazio entre as linhas e as palavras isoladas, no intervalo entre as letras da nova versão em português, e no próprio

⁴⁷⁷ GULDIN; BERNARDO, 2002: 22

⁴⁷⁸ A operação tradutória de Flusser (alemão ? português ? inglês ? francês ? alemão) apresenta uma configuração circular (alemão ? alemão), remetendo ao conhecido “jogo do telefone sem fio”. Revela-se aí, “o caráter de duplo vínculo (*double bind*) de todos os processos de tradução: a (im)possibilidade de reconciliar fidelidade ao original com a necessidade de adaptá-lo ao contexto da nova língua.” (GULDIN; BERNARDO, 2002: 19, grifo do autor.)

⁴⁷⁹ GULDIN; BERNARDO, 2002: 22

⁴⁸⁰ GULDIN; BERNARDO, 2002: 20

arranjo textual do novo texto, a versão alemã, de alguma forma, ainda se encontra viva. [...] O leitor terá que procurar pelo conteúdo plurilíngüe invisível, escondido *sobre* [sic] o texto multilíngüe da última versão – as diferentes camadas do palimpsesto multilíngüe final estarão espelhando a múltipla complexidade do pensamento original.⁴⁸¹

O escritor-tradutor busca, com seus deslocamentos tradutórios, aguçar no leitor, ele mesmo poliglota, uma sensibilidade para a escuta dos ecos das línguas que se chocam e produzem ressonâncias de sentido a partir das convivências acústicas: daí, segundo Guldin, poder-se saltar do abismo de uma língua para outra pelo jogo sonoro que permite escutar, “no fundo do texto”, “o português *esgotar*, aludindo às muitas gotas que gotejam, uma depois da outra, com o francês *épuiser* sugerindo ainda a idéia de um poço completamente seco.”⁴⁸²

Georges Steiner, em *Gramáticas da criação*, alude a cinco categorias de “solidão criativa”, das quais a segunda corresponde ao exílio por motivos políticos. “Há muito tempo”, escreve Steiner,

que o exílio tem sido um instrumento para se impor a solidão. O artista é banido num isolamento hermético e separado de seu próprio trabalho e de qualquer pessoa que possa reagir à sua obra. [...] Para um escritor, entretanto, o isolamento de sua própria língua nativa é o mais cruel de todos esses isolamentos de caráter punitivo. [...] Praticamente até o presente, o escritor desalojado de sua linguagem tem sido como um pintor vendado.⁴⁸³

O caso de Kokis, que escreve numa língua estrangeira, merece algumas considerações levando-se em conta a citação de Steiner. A obsessão do autor de *Negão et Doralice* pelas línguas e pelas culturas estrangeiras fica evidente nos textos em questão. Sua identificação com Joseph Conrad, escritor inglês de origem polonesa, aparece em *Errances*, onde o narrador confessa sua admiração pelo autor de *No coração das trevas* que o pai, meio russo, meio alemão, lhe ensinara a amar. (Tal identificação aparece, inclusive, na escolha do nome do protagonista, já que Conrad teve um filho chamado Borys.) Quando decide voltar à Europa, desiludido com os rumos do país e perseguido como traidor por um tribunal militar, Boris Nikto, ao embarcar num cargo polonês, descobre que o mesmo se chama “Konrad

⁴⁸¹ GULDIN; BERNARDO, 2002: 34

⁴⁸² GULDIN; BERNARDO, 2002: 39. Cf. a nota do tradutor, remetendo à *puits*, poço em francês e átimo do verbo *épuiser*, citado acima.

⁴⁸³ STEINER, 2003: 241/242

Korzeniowski.”⁴⁸⁴ Na parte final do ensaio de Kokis intitulado *Les langages de la création*, encontramos, mais uma vez, uma referência a Conrad. Lemos aí que, embora jamais tivesse conseguido dominar com perfeição o inglês falado, Conrad, que era também francófilo, decidiu, aos 35 anos, escrever em inglês, tornando-se um grande romancista.⁴⁸⁵ Percebemos como as questões relativas à tradução de uma língua, linguagem e cultura à outra, atravessam a obra de Kokis, dublê de pintor e escritor, que, tendo aprendido línguas estrangeiras na idade adulta, mostra-se sensível como ninguém ao “caráter equívoco das tentativas de tradução tanto quanto [às] armadilhas totalitárias de todo empreendimento hermenêutico.”⁴⁸⁶

No ensaio intitulado “Paisagens brasileiras na literatura do Quebec”, Eurídice Figueiredo analisa um conjunto de textos de autores quebequenses ambientados no Brasil. Kokis aparece aí ao lado de autores como Pierre Samson, Daniel Pigeon, Claire Varin, Noel Audet e Pierre Neveu. Em sua leitura dos três romances que nos interessam, Figueiredo constata com certa perplexidade que o autor de *Le maître de jeu*, paradoxalmente, é o que menos cita escritores brasileiros. Em *Le pavillon des miroirs*, encontramos uma epígrafe de Manuel Bandeira, além de uma referência ao poeta no desenrolar do romance, onde aparece embutida uma paráfrase do poema “Lua nova”.⁴⁸⁷ Em *Errances*, Carlos Drummond Andrade é citado numa epígrafe ao lado de Umberto Eco. Figueiredo nota que “Kokis não cita outros autores brasileiros em *Le pavillon des miroirs* nem em seus dois romances subseqüentes”, comentário que deve ser relativizado a partir da referência a Drummond. Logo a seguir, acrescenta que

em uma conferência apresentada na UQAM (Université du Québec à Montréal) em novembro de 1998, convidado pela professora Eva Le Grand, Kokis falou durante duas horas sobre os romancistas que ele havia lido ao longo de sua vida, a começar, durante seus anos no colégio interno. Não colocou nenhum escritor brasileiro ou latino-americano entre os que considera que foram fundamentais em sua formação.⁴⁸⁸

O que acabamos de ler é confirmado por Frédérique Izaute, na introdução ao *Dossier d'accompagnement de L'art du maquillage*, onde são mencionadas as afinidades literárias que o próprio Kokis admite ter, quais sejam, Joseph Conrad, Jack London, Knut Hamsun,

⁴⁸⁴ KOKIS, 1996a: 160/486

⁴⁸⁵ KOKIS, 1996b: 72/74

⁴⁸⁶ KOKIS, 1996b: 20

⁴⁸⁷ Cf. FIGUEIREDO; PORTO, 2000: 95

⁴⁸⁸ FIGUEIREDO; PORTO, 2000: 95/96

Dostoievski, John Le Carré, além de Cervantes, de Melville e, finalmente, a Bíblia.⁴⁸⁹ Se atentarmos para o universo cultural e lingüístico dos escritores mencionados, teremos: quatro de língua inglesa (ainda que Conrad seja de origem polonesa), um norueguês, um russo e um único autor de língua românica, Cervantes. Não encontramos nenhum escritor da área francófona, nem tampouco um único representante da América Latina.

Se levarmos em conta que Kokis se sente espiritualmente falando muito mais próximo de autores não-francófonos, e com isso temos em mente não somente sua atração pela cultura germânica, mas também a influência do expressionismo tanto em seus escritos quanto em sua pintura, chegamos a um quadro no qual sua inscrição no “mundo latino” parece ser, de certo modo, “acidental”. Além disso, ele reivindica, de forma altissonante, sua ascendência letã, portanto seu pertencimento a uma cultura balto-eslava. Não há dúvida de que Kokis parece à vontade no contexto transcultural da literatura migrante do Quebec, no qual, paradoxalmente, sua “origem” acaba tendo uma função diferencial. Tendo se tornado primeiro um escritor migrante do Quebec, mas aspirando ser tão-somente, o que é natural, um escritor de língua francesa, ou um escritor *tout court*, ele fez, num primeiro momento, de seu passado brasileiro seu *fundo de comércio* e com ele conquistou um lugar ao sol no frio solo canadense.

Perguntado numa entrevista sobre se ele se sentia um escritor quebequense, Kokis se mostra extremamente crítico com relação a este “rótulo”, além de falar de sua relação com a língua francesa e de como o meio em que vive é marcadamente multicultural e plurilingüístico:

Não, sou um escritor. Tenho a impressão de que quem se diz um escritor quebequense seria alguém que faria um romance de tipo nacionalista, que é um romance ridículo [*cucul*]. Considero um insulto ser tratado de romancista quebequense. Um romancista brasileiro, se fizer um bom romance, é um romancista. Mesmo pertencendo à literatura brasileira, seu romance é internacional. Se for somente um romance brasileiro, é porque deve ser um romance ruim. Quando se fala em literatura brasileira, fala-se, de preferência, em literatura de língua portuguesa. Ora, existe um problema aqui. Existe a literatura francesa, que é a verdadeira literatura, e a literatura quebequense. Acho que isso vai de par com o nacionalismo quebequense, que é a maior praga que existe e que vai desaparecer quando todos esses sacerdotes [*bonzes*] que vivem do nacionalismo desaparecerem. [...] Prefiro falar em literatura de língua francesa. Sou um escritor de língua francesa. E escolhi ser um escritor de língua francesa e trabalhar esta língua. Que não é uma língua falada para mim. No meu meio, fala-se inglês, alemão, espanhol, português e também francês.

⁴⁸⁹ KOKIS, 2002b: 339

Mas escolhi o francês porque era minha língua de escrita. No início, eu falava melhor o inglês. Mas no hospital, tinha que escrever meus relatórios em francês, o que me permitiu praticar muito, eram meus exercícios.⁴⁹⁰

Literariamente falando, diríamos que Kokis, depois de tantos anos no Canadá, parece ter elegido domicílio, de modo definitivo, na língua que o revelou como escritor. De qualquer modo, Kokis tornou-se, como integrante da instituição literária que o consagrou, “oficialmente habilitado” para falar acerca do exílio, como podemos perceber nos textos que publicou em obras coletivas e periódicos.⁴⁹¹

Michaël Oustinoff, no ensaio intitulado *Bilinguisme d'écriture et autotraduction*, ao abordar o dilema dos escritores bilíngües, fala do esforço desses autores em dominar uma língua estrangeira, ousadia que será “punida” com uma leitura crítica muito mais preocupada em fazer o balanço dos erros e acertos de suas produções, como se tratasse de composições de colegiais, do que em analisar-lhes o valor literário. Mais adiante, Oustinoff acrescenta: “parece mais interessante situar em que [medida] a impressão de uma outra língua pode *modelar a escrita*, e até mesmo o estilo de um autor. Ao erro puro e simples deve-se opor o efeito de estilo (voluntário ou involuntário) e invocar, se for necessário, a licença poética”.⁴⁹²

O caso de Kokis, evidentemente, não é o mesmo de escritores que se esforçam em produzir suas obras em duas línguas, como Beckett, no passado e Nancy Huston, na atualidade. Todavia, podemos considerá-lo, pelo menos no que diz respeito ao *corpus* analisado, um escritor “bicultural”, habitado pelo fantasma da interlíngua e pelo *double bind*: acontecimento deflagrador da multiplicidade das línguas e, ao mesmo tempo, da necessidade e da impossibilidade da tradução. Se, ao invés de entregar a tarefa de traduzir seu primeiro

⁴⁹⁰ [“Non, je suis un écrivain. J’ai l’impression que quelqu’un qui est un écrivain québécois serait quelqu’un qui ferait du roman nationaliste, ce qui est du roman cucul. Pour moi, être traité de romancier québécois, c’est une insulte. Un romancier brésilien, si son roman est bon, il est romancier. Son roman est de la littérature brésilienne, mais c’est un roman international. Si c’est un roman seulement brésilien, c’est que ce doit être un mauvais roman. Quand on dit littérature brésilienne, on veut dire littérature de langue portugaise. Or ici, il y a un problème. Il y a la littérature française, qui est la vraie littérature, et la littérature québécoise. Je pense que ça va de pair avec le nationalisme québécois qui est la plus grande plaie qui existe et qui va disparaître quand tous ces bonzes qui vivent du nationalisme vont disparaître. [...] Moi, je préfère parler de littérature de langue française. Je suis un écrivain de langue française. Et j’ai choisi d’être un écrivain de langue française et de travailler cette langue française. Par ce que ce n’est pas une langue parlée pour moi, le français. Dans mon entourage, on parle anglais, allemand, espagnol, portugais et aussi français. Mais moi, j’ai choisi le français parce que c’était ma langue d’écriture. Au début, je parlais mieux l’anglais. Mais à l’hôpital, j’écrivais mes rapports en français, ce qui m’a permis de beaucoup m’entraîner, c’étaient mes exercices.”] KOKIS, 2002b: 355

⁴⁹¹ Cf. “Jason et Ulysse”; “Jason (sic) e Ulisses” (KOKIS, 1995b: 145/148; 157/160) e “Solitude entre deux rives” (KOKIS; GREIF, 1999c: 133/137)

⁴⁹² [“il semble plus intéressant de situer en quoi l’empreinte d’une autre langue peut *façonner l’écriture*, voire le style d’un auteur. À la faute pure et simple il faut opposer l’effet de style (volontaire ou involontaire) et invoquer si besoin est la licence poétique.”] OUSTINOFF, 2001: 44 (grifo do autor).

romance para o português a um terceiro, ele próprio o tivesse transposto para sua língua materna, então, naturalmente, poderíamos situá-lo entre os autores citados acima.⁴⁹³

A dificuldade em se trabalhar com parâmetros bem definidos no que diz respeito à prática dos autores bilíngües se mostra, de modo inequívoco, na polêmica que se seguiu à premiação do romance *Cantique des plaines*, de Nancy Huston, autora citada no início desta seção. Como se soube depois, esta obra, que recebeu, em 1993, o *Prix du Gouverneur général*, o mais prestigioso prêmio literário de língua francesa do Canadá, era nada menos do que a tradução francesa de um texto escrito originalmente em inglês. A celeuma criada a partir desta premiação dá a medida da complexidade da escrita em língua estrangeira no âmbito da instituição literária e de suas fixações identitárias em torno da língua e da cultura ditas nacionais. Além disso, uma tal controvérsia aponta para uma confusão de categorias, uma vez que o texto de Huston poderia, igualmente, obter o prêmio de melhor tradução do inglês. O que nos leva com Anne-Rosine Delbart a fazer duas perguntas: 1) ‘Poder-se-ia atribuir à obra premiada o *status* de originalidade que, com todo o direito, se espera de uma obra laureada?’ 2) ‘Seria Huston uma escritora de língua francesa, língua na qual publicou toda a sua obra até o romance *Cantique des plaines*, ou, então, uma escritora de língua inglesa?’⁴⁹⁴

Como podemos perceber, o *status* incerto destes “exilados da linguagem”⁴⁹⁵, a ambigüidade da escrita em língua estrangeira, nos levam a pensar nos “perigos” de não se pertencer exclusivamente a uma dada cultura-língua, já que, em casos extremos, vemos surgir o espectro da indecisão (ou da indecidibilidade) e da “traição” como a conotar a precariedade identitária destes autores. Não é por acaso que Anne-Rosine Delbart se refere à tentativa de Jean Royer em reterritorializar a escrita de Huston, cujo retorno à língua materna na composição de *Plainsong* é percebido como uma afirmação de sua profunda identidade inglesa (ou anglófona).⁴⁹⁶ Colocando-se numa posição oposta à de Royer, para quem um escritor pertenceria à sua língua (materna), Delbart considera que “desterritorializada, já que estabelecida na França desde os anos setenta, e escrevendo em língua francesa, Huston

⁴⁹³ Notemos que seu artigo “Jason (sic) e Ulisses”, publicado na revista quadrilíngüe *Ruptures*, aparece com a menção “Tradução do autor” (p. 157). (V. nota 491)

⁴⁹⁴ [“1) ‘Pouvait-on accorder à l’ouvrage primé le statut d’originalité que l’on est en droit d’attendre d’une oeuvre couronnée?’ 2) ‘Huston est-elle une (sic) écrivain de langue française, langue dans laquelle elle a tout publié jusqu’au *Cantique des plaines*, ou bien une (sic) écrivain de langue anglaise?’] DELBART; DION, LÜSEBRINK & RIESZ, 2002: 47/48, respectivamente.

⁴⁹⁵ [“exilés du langage”] DELBART; DION, LÜSEBRINK & RIESZ, 2002: 43

⁴⁹⁶ Cf. DELBART; DION, LÜSEBRINK & RIESZ, 2002: 48

aparece, doravante, como uma escritora francesa, não importa o que faça, e mesmo se lhe ocorre escrever em inglês, o original parecerá [ser] sempre o texto francês.”⁴⁹⁷

Gostaríamos de discordar de Delbart, em parte por estabelecer um critério lingüístico, no caso a escolha do francês como língua literária *até então* exclusiva de Huston (em que pese a referência à desterritorialização), para situá-la no quadro da literatura francesa contemporânea, sem levar em conta que a autora de *Les variations Goldberg* existe, literariamente falando, *entre* as línguas-culturas nas quais vive e viveu (tendo ainda deixado marcas indeléveis em sua formação, como é o caso do alemão, que aprendeu na infância) e que participam de seu universo ficcional. Na hipótese de a escritora passar a escrever, a partir de agora, sistematicamente, *primeiro* em inglês e *depois* em francês, via processo de autotradução, não deveríamos ressitua-la segundo o critério estabelecido por Delbart, sem no entanto concordar com a posição de Royer? O fato é que, ao se tentar enquadrar tais autores “exilados da linguagem”, precisamos reconfigurar um conjunto de noções que há muito definem as relações entre os escritores, seus pertencimentos lingüístico-identitários e os de seus leitores. De maneira que não se pode tentar compreender os desafios que implica a leitura de autores como Huston e, em certa medida, Kokis, sem ter em conta de que se trata de “anomalias territoriais” dificilmente classificáveis.⁴⁹⁸

O exílio constitui para Kokis tanto um fato sócio-histórico quanto um fenômeno cultural e literário. A história da literatura está cheia de exemplos de autores que foram forçados ao exílio e que refletiram sobre a condição daqueles que devem aprender a viver com a dor da perda e o luto da pátria perdida enquanto estabelecem uma série de contratos identitários com a terra e a cultura de acolha. Dentro das estratégias de sobrevivência de que se precisa lançar mão, o aprendizado da(s) língua(s) do novo país aparece como um elemento essencial para a integração do expatriado. Se quiser ser bem-sucedido, ele terá que negociar entre diversos

⁴⁹⁷ [“déterritorialisée, puisque établie en France depuis les années 1970 et écrivain en langue française, Huston apparaît désormais comme une (sic) écrivain française quoi qu'elle fasse et même s'il lui arrive d'écrire en anglais, l'original semblera toujours le texte français.”] DELBART; DION, LÛSEBRINK & RIESZ, 2002: 49

⁴⁹⁸ Cf. citação de Nancy Huston, DELBART; DION, LÛSEBRINK & RIESZ, 2002: 48. Não deixa de ser interessante notar que tanto Kokis quanto Huston são marcados pela versatilidade artística. Enquanto o primeiro exerce a atividade de pintor paralelamente à de escritor, a música atravessa, de modo recorrente, a carreira de Nancy Huston. A propósito das ligações de Huston com a música, gostaríamos de nos reportar às palavras da Prof. Cláudia Almeida, estudiosa da obra da autora canadense: “Nancy Huston toca cravo. Ela declara que pratica regularmente a música, mesmo sem fazer disso uma profissão. O primeiro romance dela, *Variations Goldberg*, tem inscrito na capa o gênero “romance” (em francês). Trata-se de uma “aplicação literária” da obra de Bach (que tem o mesmo título). Há um outro livro, *Prodige*, em que a personagem principal é uma menina-prodígio no piano. [...] Quando assisti à conferência de Nancy Huston no Canadá, ela cantou um trecho de uma música de Piaf.” ALMEIDA, 2006 [e-mail]. Parece-nos que os desafios e as dificuldades ligados à criação de obras bilíngües podem, em certa medida, ser aproximados do virtuosismo na arte.

códigos, tradições e costumes, além de dominar uma ou mais línguas estrangeiras, o que, em se tratando de um indivíduo adulto, não é empresa fácil.

Christine Revuz, no artigo intitulado “A língua estrangeira entre o desejo de um outro lugar e o risco do exílio”, refere-se aos complexos mecanismos que intervêm no aprendizado de uma língua estrangeira. Segundo a autora,

toda tentativa para aprender uma outra língua vem perturbar, questionar, modificar aquilo que está inscrito em nós com as palavras dessa primeira língua [a língua materna]. Muito antes de ser objeto de conhecimento, a língua é o material fundador de nosso psiquismo e de nossa vida relacional. Se não se escamoteia essa dimensão, é claro que não se pode conceber a língua como um simples “instrumento de comunicação”. É justamente porque a língua não é em princípio e nunca, só um “instrumento”, que o encontro com uma outra língua é tão problemático, e que ela suscita reações tão vivas, diversificadas e enigmáticas.⁴⁹⁹

Ao falar sobre o processo de aquisição da língua materna pela criança (processo que muitas metodologias de ensino de língua estrangeira visam reproduzir de modo redutor e caricatural), Revuz afirma que a “descoberta das palavras, das significações lingüísticas é indissociável da experiência da relação com o outro e das significações libidinais que se inserem nela.”⁵⁰⁰ Neste contexto, as palavras da mãe possuem um papel fundamental na construção das percepções da criança, seja como fonte de prazer ou de desprazer em reação às experiências e sensações desta, funcionando ora como reforço ora como interdição. Daí ser possível dizer que “muito tempo antes de poder falar, a criança é falada intensamente pelo seu ambiente”.⁵⁰¹

Segundo Revuz, quando se começa a estudar uma língua estrangeira, abre-se “um novo espaço potencial para a expressão do sujeito”, visto que “a língua estrangeira vem questionar a relação que está instaurada entre o sujeito e sua língua.”⁵⁰² Principalmente para o indivíduo adulto, trata-se de uma operação de deslocamento, na qual este “deve se colocar em uma situação de não saber absoluto”, retornando “ao estágio do *infans*, do neném que não fala ainda”, e (re)fazendo “a experiência da impotência de se fazer entender”.⁵⁰³ Esta experiência, marcada muitas vezes pelo sentimento de regressão, resulta, em muitos casos, na impossibilidade, para o aluno, de articular determinados fonemas e de reproduzir certos sons da língua estrangeira.

⁴⁹⁹ REVUZ; SIGNORINI, 1998: 217

⁵⁰⁰ REVUZ; SIGNORINI, 1998: 219

⁵⁰¹ REVUZ; SIGNORINI, 1998: 219

⁵⁰² REVUZ; SIGNORINI, 1998: 220

⁵⁰³ REVUZ; SIGNORINI, 1998: 221

A tarefa de nomeação da realidade empreendida pelo aprendiz de um idioma estrangeiro é correlata da “operação de predicação”, quando do aprendizado do idioma materno pela criança. No entanto, enquanto a aprendizagem da língua materna é marcada pela dimensão afetiva, que investe a psique do sujeito, tal não ocorre durante a aquisição da língua estrangeira. Revuz afirma que

a operação de nomeação em língua estrangeira, mais do que uma regressão, vai provocar *um deslocamento das marcas anteriores*. A língua estrangeira vai confrontar o aprendiz com um outro recorte do real, mas sobretudo com um recorte em unidades de significação desprovidas de sua carga afetiva.

[...] O que se estilhaça ao contato com a língua estrangeira é a ilusão de que existe um ponto de vista único sobre as coisas, é a ilusão de uma possível tradução termo a termo, de uma adequação da palavra à coisa. Pela intermediação da língua estrangeira se esboça o descolamento do real e da língua. O arbitrário do signo lingüístico torna-se uma realidade tangível, vivida pelos aprendizes na exultação... ou no desânimo.⁵⁰⁴

Sabemos que se precisa de um certo tempo até que possamos adquirir uma alta competência na língua segunda, exceção feita, naturalmente, às pessoas que têm um “dom” excepcional para aprender línguas estrangeiras. Quantos de nós não erramos no tom por desconhecimento das nuances de sentido de uma expressão ou vocábulo empregado de modo inadequado num idioma estrangeiro? Por um lado, como avaliar o “peso” de certos xingamentos, ou o grau de desvio em relação à norma culta de um termo “caipira” ou popular numa língua estrangeira?⁵⁰⁵ Por outro lado, como medir a percepção que um parisiense escolarizado tem de certos usos do francês regional ou do sotaque de um falante quebequense, que pode provocar risos, principalmente em se tratando de um registro marcadamente rural?

“Aprender uma língua estrangeira”, escreve Revuz, “é, efetivamente, utilizar uma língua estranha na qual as palavras são muito parcialmente ‘contaminadas’ pelos valores da língua materna na medida, precisamente, em que não há correspondência termo a termo.” Logo a seguir, ela acrescenta: “Esse estranhamento do dito na outra língua pode tanto ser vivido como uma perda (até mesmo como uma perda de identidade), como uma operação salutar de renovação e de relativização da língua materna, ou ainda como a descoberta

⁵⁰⁴ REVUZ; SIGNORINI, 1998: 223 (grifo da autora).

⁵⁰⁵ Na verdade, “*sabe-se*, mas não *se sente*”, que uma palavra estrangeira é grosseira ou obscena.” REVUZ; SIGNORINI, 1998: 224 (grifo da autora).

embriagadora de um espaço de liberdade.”⁵⁰⁶ Entre a perda de identidade e a assunção de uma nova identidade, Revuz enumera as diversas estratégias de que o aprendiz pode lançar mão em sua abordagem da língua estrangeira. De todo modo, para muitos, a resistência ao idioma alheio pode revelar uma impossibilidade de se distanciar da língua materna, impossibilidade essa que se liga, na opinião da ensaísta, sempre à ruptura e ao exílio. Para Revuz, “segundo a pessoa, essa ruptura pode ser temida e evitada, pode ser procurada por ser salvadora, ou pode ser tensão dolorosa entre dois universos”.⁵⁰⁷

No caso de um escritor como Kokis, a vivência paratópica do rompimento com a língua-cultura materna encontra-se tematizada em seus textos pelas referências constantes ao imaginário das línguas e das culturas estrangeiras, espaço fantasmático no qual a fascinação pelo Outro vai de par, em diversos momentos, com uma certa “folclorização” do Mesmo. Uma tal “folclorização” pode, entretanto, ser lida como um recurso tradutório visando aproximar o público leitor do universo retratado, graças à “translação” de elementos culturais pré-fabricados, que circulam como moeda de troca no mercado das relações interculturais. Utilizamos o conceito de translação no sentido desenvolvido por Antoine Berman e retomado por Jean-Louis Cordonnier no artigo intitulado “Aspects culturels de la traduction: quelques notions clés”:

[...] Trata-se de um espaço de troca entre as culturas em presença, no qual, ao lado do texto original, circulam, numa relação dialética, “as numerosas formas de transformações textuais (ou mesmo não-textuais) que não são tradutivas” [...]: críticas, análises, comentários, filmes, adaptações, etc., numa ou noutra cultura. As relações de alteridade manifestam-se neste lugar no qual se confrontam as concepções do tradutor e, também, as concepções de cada uma das culturas em presença no que concerne à literatura. Todas estas interações não podem deixar de influenciar a própria operação traduzinte.⁵⁰⁸

⁵⁰⁶ REVUZ; SIGNORINI, 1998: 224

⁵⁰⁷ REVUZ; SIGNORINI, 1998: 226. A propósito das estratégias citadas pela autora, v. p. 225. Nesta página, lemos que “O *eu* da língua estrangeira não é, jamais, o mesmo da língua estrangeira” (grifo da autora), frase que podemos aproximar de outra, na página 227, que diz o seguinte: “*aprender uma língua é sempre, um pouco, tornar-se um outro*” (grifo da autora).

⁵⁰⁸ “[...] Il s’agit d’un espace d’échange entre les cultures en présence, où à côté du texte original, circulent dans un rapport dialectique, ‘les nombreuses formes de transformations textuelles (ou même non textuelles) qui ne sont pas traductives’ [...]: critiques, analyses, commentaires, films, adaptations, etc., dans l’une ou l’autre des cultures. Les rapports d’altérité s’exercent en ce lieu dans lequel se confrontent les conceptions du traducteur et aussi celles de chacune des cultures en présence au sujet de la littérature. Toutes ces interactions ne peuvent rester sans influence sur l’opération traduisante elle-même.”] CORDONNIER, 2002: 42/43 (a citação do texto de Berman se encontra entre aspas).

Segundo Berman, a “translação de uma obra” constitui o conjunto de movimentos textuais que interagem no momento da tradução. Consideramos que a “escrita migrante” de Kokis pode ser aproximada do trabalho do tradutor, que deve, na medida do possível, procurar lançar mão de outros discursos e linguagens, na tentativa de se aproximar tanto do texto da língua-cultura fonte quanto do leitor ao qual a tradução se destina. Assim como o autor de *Errances* se apropria de estereótipos existentes em torno da realidade brasileira para criar sua ficção, um tradutor quebequense de um romance como *Cidade de Deus*, de Paulo Lins, pode valer-se da adaptação de Fernando Meirelles para o cinema para estabelecer estratégias tradutórias, a partir de referências textuais veiculadas no momento da exibição e recepção do filme. Este tradutor hipotético pode apropriar-se, por exemplo, de um conjunto de textos, em sentido amplo, que circularam por ocasião da exibição do filme no Canadá: críticas, reportagens, entrevistas, etc. Pode, inclusive, tentar “capitalizar” sua tradução a partir da apreciação de uma espécie de “subproduto” do filme: referimo-nos à série *Cidade dos Homens*, que contou com a participação de alguns atores do filme e foi exibida pela Rede Globo de Televisão. Esta operação de pesquisa e documentação visando apoiar o esforço tradutório, levaria o tradutor a construir uma série de “filtros” com o objetivo de ajudá-lo a melhor interpretar o texto a ser traduzido. Em contrapartida, seu trabalho ganharia em legibilidade pela incorporação de elementos e “achados” da tradução para o cinema, entre outras fontes. Note-se que a translação no sentido bermaniano vai além da concepção comumente atribuída à atividade traduzinte. Por esta razão, Cordonnier afirma que uma tal noção “amplia a noção de tradução, que sofria de estreiteza, a todo seu espaço literário natural”.⁵⁰⁹

Voltando a Kokis, torna-se evidente que a escolha do francês como língua literária deveu-se ao fato de o escritor ter tido um contato maior com este idioma, como se percebe pela sua biografia. Embora os autores de *Ces étrangers du dedans* afirmem que Kokis “tinha aprendido [o francês] durante uma estada em Estrasburgo, antes de vir para o Quebec”⁵¹⁰, sabemos que ele já tinha um conhecimento livresco da língua francesa, o que lhe permitiu, por exemplo, realizar seu estudo sobre Kafka publicado em português⁵¹¹ com base numa bibliografia constituída, em sua maioria, por livros escritos neste idioma (de um total de 14

⁵⁰⁹ CORDONNIER, 2002: 43. Em *Culture et Traduction*, Cordonnier, referindo-se à intertextualidade tecida em torno do texto traduzido, ao diálogo que se estabelece entre este e os demais textos que o circundam, tais como outras produções do mesmo autor, artigos, comentários, críticas, biografias, publicados sobre o autor e sobre o tema, obras de outros escritores, tanto em nível diacrônico quanto sincrônico, acrescenta, ainda, as mídias áudio-visuais. Cf. CORDONNIER, 1995: 184

⁵¹⁰ [“avait déjà appris [le français] lors d’un séjour à Strasbourg avant de venir au Québec”] MOISAN & HILDEBRAND, 2001: 259

⁵¹¹ KOKIS, 1967

títulos, contamos 11 em francês, dois em português e um em espanhol). Como vimos anteriormente, o autor de *Le magicien* declara que, mesmo falando melhor o inglês, possuía uma familiaridade maior com o francês escrito, daí redigir seus relatórios no hospital onde trabalhava nesta língua. O fato de ter se estabelecido no Quebec, naturalmente, pesou nesta escolha. No entanto, não há nenhuma garantia de que o(a) escritor(a) neo-quebequense recém-chegado(a) venha a adotar o idioma oficial da província, haja vista a variedade de práticas escriturais aí existentes.

Caberia acrescentar que a inserção de Kokis no território da escrita migrante, espaço intermediário já amplamente recuperado pela instituição literária quebequense, garante-lhe um passaporte vitalício para deslocar-se pelas fronteiras moventes da Literatura Francófona, da qual se tornou legítimo representante.⁵¹² Como já tivemos a oportunidade de observar, a paratopia kokisiana permite ao autor negociar um espaço identitário de presença/ausência que se inscreve de modo problemático no interior da “literatura de acolha”. Por outro lado, é justamente a “identidade de estrangeiro” de Kokis que lhe confere uma autenticidade e uma autoridade capazes de traduzir a realidade brasileira, além de seduzir um público leitor ávido pelo exotismo dos “tristes trópicos”. Pois, como bem o diz, Eurídice Figueiredo,

todo escritor escreve para um leitor ideal, que, no caso de Kokis, é o quebequense. Se os seus romances fossem traduzidos para o português, destinando-se dessa maneira a um leitor brasileiro, o efeito de estranhamento e de desterritorialização se perderia. A identidade de estrangeiro, que evoca um país exótico e tropical, ganharia um outro contorno, lido aqui no Brasil.⁵¹³

As questões aqui abordadas a respeito da escrita em língua estrangeira e da tradução nos levam a pensar em Salman Rushdie, escritor britânico de origem hindu, que exprimiu numa fórmula extremamente feliz a condição dos seres da migrância, vivendo entre múltiplos pertencimentos identitários e realizando negociações com imaginários ligados a culturas diferentes:

[...] A palavra “traduzir” vem do latim *traducere*, que significa “conduzir além”. *Tendo sido conduzidos para além do lugar em que*

⁵¹² Cf. Revuz: “Quanto melhor se fala uma língua, mais se desenvolve o sentimento de pertencer à cultura, à comunidade de acolhida, e mais se experimenta um sentimento de deslocamento em relação à cultura de origem”. REVUZ; SIGNORINI, 1998: 227

⁵¹³ FIGUEIREDO; FIGUEIREDO & SANTOS, 1997: 61/62

nascemos, somos homens “traduzidos”. Admite-se, geralmente, que se perde alguma coisa na tradução: aferro-me à idéia de que se possa aí também ganhar alguma coisa.⁵¹⁴

Gostaríamos de concluir esta seção dizendo que os homens “traduzidos” tais como Sergio Kokis, Salman Rushdie, Émile Ollivier, Amin Maalouf, entre outros, aparecem como pontes vivas lançadas sobre os precipícios que separam a variedade de línguas e culturas.⁵¹⁵ Como intérpretes privilegiados, eles estabelecem um diálogo constante entre povos e civilizações, levando de um lado para o outro a palavra em perpétuo movimento.

4.4 O “FRANCÊS ESTRANGEIRO” DE SERGIO KOKIS

Nesta última seção, pretendemos investigar um conjunto de referências às línguas — especialmente às situações de fronteira entre elas — e à tradução, levando em conta a condição de estrangeiro do autor, o que acaba por refletir-se em sua escrita. É natural que nos detenhamos mais na análise do primeiro e do último romance da trilogia, na medida em que, em tais textos, a questão do exílio e do confronto com as línguas e as culturas estrangeiras constitui um tema central e estruturante.

Antes, porém, gostaríamos de trazer à lembrança do leitor a denominação “francês estrangeiro” empregada por Berman, a que aludimos na introdução, para designar a língua utilizada por autores de origem estrangeira. Como tivemos a oportunidade de observar, “esse francês estrangeiro mantém uma estreita relação com o francês de tradução”.⁵¹⁶ Poderíamos aproximar esta referência a Berman a uma passagem do ensaio do escritor e psicanalista Jacques Hassoun intitulado *L'exil de la langue: fragments de langue maternelle*, na qual se fala da “língua de contrabando” como um patrimônio ou um refúgio de todos quantos nasceram no exílio ou sentem-se exilados em qualquer parte. Escrevendo sobre os usos literários desta “língua de contrabando”, Hassoun acrescenta:

⁵¹⁴ “[...] Étymologiquement le mot “traduire” vient du latin *traducere*, “mener au-delà”. *Ayant été menés au-delà du lieu de notre naissance, nous sommes des hommes “traduits”*. Il est généralement admis qu’on perd quelque chose dans la traduction: je m’accroche obstinément à l’idée qu’on peut aussi y gagner quelque chose.”] RUSHDIE, 1993: 28 (grifo nosso).

⁵¹⁵ Cf. PAZ, 1991: 18

⁵¹⁶ BERMAN, 2002: 19

Por isso, esta literatura, deve-se dizer toda literatura, vai carregar em suas páginas mais sublimes ou mais banais, mais preciosas ou mais clássicas, paisagens e perfumes, barbarismos e arcaísmos, que demonstram que palpita, sempre viva, esta coisa escondida no mais profundo de nossa subjetividade: a língua de contrabando.

Por isso, devo, para dizer a verdade, declarar: não temamos ser contrabandistas. É por esta razão que conseguiremos transmitir. Aceitando que o purismo da língua, sua imutabilidade, é um engodo. Somos todos exilados, tais transumantes que cortaram as amarras. Nunca mais encontraremos intacto nosso passado [...]. Somos daqui e de lá. Incontestavelmente. [...].⁵¹⁷

Seria interessante termos em mente estas reflexões pertinentes de Hassoun, que podem nortear nossa leitura do texto kokisiano naquilo que ele tem de subversivo e oblíquo, no que diz respeito à língua: mercadoria contrabandeada e “maquilada” com o objetivo de passar despercebida e de ganhar uma sobrevida, conservando-se longe de olhares comprometedores.

Em *PM*, o narrador o narrador estuda francês, inglês e latim no internato.⁵¹⁸ No curso secundário, ele continua a estudar inglês e francês: “Les livres de français et d’anglais sont importés de l’étranger et coûtent une fortune”.⁵¹⁹ Durante o exílio parisiense, ele diz o seguinte sobre os progressos na aprendizagem da língua francesa: “Malgré ma compréhension du français, je me rendais sans cesse compte de mon incapacité à dire les mêmes choses que les autres”.⁵²⁰ Já integrado no Quebec, onde vive há 25 anos, ele faz o seguinte comentário: “Depuis que je me suis fondu avec ceux de *Babel*, où tout est plus ou moins métèque, je sais que le monde est constitué de tièdes. Le tiède est plus confortable, plus facile à vivre, moins emmerdant.”⁵²¹ De certa forma, o narrador ocupa a posição de tradutor-intérprete de sua própria língua, como podemos notar no trecho a seguir:

⁵¹⁷ [“Aussi, cette littérature, doit-on dire toute littérature, va-t-elle charrier dans ses pages les plus sublimes ou les plus banales, les plus précieuses ou les plus classiques, des paysages et des parfums, des barbarismes et des désuétudes qui témoignent que palpète toujours vivante cette chose tapie au plus profond de notre subjectivité: la langue de contrebande. [§] Aussi, je dois à la vérité de déclarer: ne craignons point d’être des contrebandiers. C’est à ce titre que nous arriverons à transmettre. En acceptant que le purisme de la langue, son immuabilité, est un leurre. Exilés, nous le sommes tous tels des transhumants qui ont brûlé leurs vaisseaux. Nous ne trouverons plus jamais intact notre passé [...]. Nous sommes d’ici et de là-bas. Indéfectiblement. [...]” HASSOUN, 1993: 66. Cf. todo o Capítulo IV (“Naître en Exil”): 61-73

⁵¹⁸ KOKIS, 1994: 308. Cf. o episódio do roubo de questões das provas, no fim do primeiro trimestre. “Ils [les profs] me soupçonnent surtout en anglais et français, parce qu’il me fallait améliorer de beaucoup ma moyenne dans ces matières et que les profs savent très bien que je ne comprends rien à leur charabia.” KOKIS, 1994: 307/308

⁵¹⁹ KOKIS, 1994: 335

⁵²⁰ KOKIS, 1994: 203

⁵²¹ KOKIS, 1994: 280 (grifo nosso).

*Cette position déracinée m'est très familière, et la question du langage n'en est qu'une des facettes. En présence des misérables de mon enfance, je sentais déjà une distance, à la façon du spectateur d'un film; et leur discours m'arrivait comme une langue étrangère que je m'amusais à traduire. [...] C'était leur langue à eux, leur monde à eux, leur misère. Et bien avant ces expériences, je m'étais déjà étonné d'entendre les vieux oncles de mon père, séniles, ravagés par l'alcool. Ils avaient perdu leur langue d'adoption, et ne parlaient désormais qu'un mélange de letton et d'allemand parsemé d'injures ou d'obscénités bien tropicales. Leur détachement de la réalité me fascinait comme le symbole d'un projet existentiel. Même les clochards et les vagabonds me paraissaient plus vivants que les gens de bonne famille, pour qui la langue portugaise était une donnée éternelle. Je visais toujours le large.*⁵²²

Nesta passagem, percebe-se que o protagonista tem consciência da distância cultural existente entre ele, jovem escolarizado, e os miseráveis, que utilizam uma língua própria, à imagem de sua condição de excluídos, língua da margem, quase um dialeto. Da mesma forma, ele se coloca como o herdeiro do desenraizamento lingüístico inscrito em seus genes, e que ele observa no “sabir” empregado pelos tios de origem estrangeira. Neste contexto, miséria, ignorância, velhice e vício se combinam para formar um panorama da decadência, do qual o narrador tira uma lição: a língua materna, percebida como um dado natural e imutável pelas “pessoas de boa família”, já se encontra afetada pelos usos menores dos despossuídos, que imprimem nela uma estranheza suspeita, que se pode aproximar do sentimento experimentado diante do que é estrangeiro e distante.

Durante a viagem ao Nordeste, o narrador de *PM*, por ocasião de uma parada num vilarejo, faz referência aos nomes populares usados para designar certas enfermidades. Kokis prefere, aqui, traduzir para o francês algumas expressões da língua popular. Pelo menos, é o que se pode inferir graças às aspas e ao uso de palavras vulgares (“pisse”, “verge”, “couilles”, “chiasse”). Deixemos, pois, que o narrador nos fale:

ici les bars font office de pharmacie, la cachaça étant la liqueur de base de la pharmacopée populaire la plus fantastique qui soit. Même les noms des maladies que ces potions sont censées guérir nous sont inconnus: “bile sale”, “rate jaune”, “chauffe pissé”, “verge molle”, “couilles lourdes”, “rein tombé”, “chiasse noire”, “sang lourd”. Il y a aussi les “poumons rauques” et les *cathares* (sic) [...]. Même celles

⁵²² KOKIS, 1994: 278/279 (grifo nosso). É interessante notar que o pai do narrador de *PM* é conhecido como “Alemão” e possui uma Bíblia escrita neste idioma. Os tios deste falavam igualmente, na velhice, uma mistura de letão e alemão.

qui contiennent des serpents trouvent preneur, pour “durcir la bite des vieux” ou pour la “vessie paresseuse”.⁵²³

Nesta passagem, trata-se da tradução de termos que já são/estão desterritorializados na língua original. Ainda que não tenha havido, de nossa parte, a intenção de empreender uma pesquisa para determinar, com exatidão, a quais patologias se faz alusão e a que termos (equivalentes), de um lado, na linguagem popular, de outro, na linguagem médica e científica, as expressões acima traduzidas remetem, podemos saborear o resultado de uma operação tradutória extremamente feliz. Considerando que nosso (des)conhecimento da medicina popular se limita a uma espécie de “arqui-enfermidade”, da qual “espinhela caída” é a mais justa tradução (já que conota as noções de debilidade, fadiga e desnutrição), aparentemente vertida por Kokis por “rein tombé”, o fato é que o autor realiza, nesta passagem, um *tour de force* da escrita-tradução, no qual parece ecoar um pouco do “françois” rabelaisien (perdão pelo trocadilho involuntário...). Infelizmente, em outros momentos, Kokis traduz com menos felicidade, como no exemplo já citado “perchoir-de-perroquet” (sem nota de pé de página, diga-se de passagem).

O texto de *PM* encontra-se, de ponta a ponta, atravessado por reflexões sobre as línguas estrangeiras, que povoam a imaginação do narrador. Citamos abaixo uma meditação sobre o francês associado ao *double bind* do protagonista (e, por que não, de Kokis, *paratopicamente* falando):

*Maintenant je pense toujours dans une langue étrangère. Parce qu’avec le temps elles se sont toutes mêlées. Ça devient une sorte de traduction, parfois fiction ou tricherie. Souvent le mot juste ne me vient pas à l’esprit, ou il me vient dans une autre langue. Les phrases surtout exigent sans cesse un remaniement à haute voix, pour voir si c’est bien comme ça qu’on dit. Toujours le “on”, qui veut dire “ils”; ou encore “ça”, pour “ça se dit”. Si je me laisse aller, les phrases sont logiques, mais elles sortent dans un dialecte bâtard qui passe partout sans physionomie propre. Certaines tournures ou l’usage de l’argot dans un contexte inadéquat peuvent parfois choquer mes interlocuteurs; ils ne réagissent pas, cependant, à cause du naturel de mes propos. Ou bien si je veux accentuer une expression, je le fais d’une manière peu usitée, et je rate mon effet.*⁵²⁴

⁵²³ KOKIS, 1994: 264, (grifo nosso). Gostaríamos de observar que “Cathares” ou “Albigois” designa uma seita medieval, de origem maniqueísta, que se implantou no Sul da França. “Catarrhe” é a palavra correta para “catarro”. A ocorrência de um tal barbarismo não deve ser estranha para muitos falantes do francês, língua cuja ortografia, reconhecidamente complexa, apresenta “armadilhas” semelhantes a todos quantos dela se servem.

⁵²⁴ KOKIS, 1994: 277 (grifo nosso). Mais adiante, ele faz dois comentários sobre o francês do Quebec. Primeiramente, alude à ambigüidade dos quebequenses em relação à língua materna (“Ils s’attachent à une

Vivendo e pensando numa língua estrangeira, o narrador faz referência à mistura babélica em que se encontra imerso, de modo que deve fazer um esforço de tradução para compreender as nuances de sentido e estabelecer correspondências entre o idioma nativo e o francês. Sua “pulsão tradutória”, entretanto, pode resvalar para a ficção e a trapaça, tornando-se traição, de que dão mostras o emprego de um “dialeto bastardo”, a inadequação no emprego de certas expressões e gírias, entre outros “desvios” de linguagem.

Em *PM*, Kokis freqüentemente tira partido de sua dupla vinculação lingüística. Pode-se afirmar que há uma constante intenção de se exprimir a partir de uma escrita tradutória, já que escrever equivale a traduzir e a deslocar sentidos que se situam num entre-lugar lingüístico e identitário. No capítulo 9, o jovem narrador relata os preparativos para a primeira comunhão. Ao referir-se às aulas de catecismo, ele fala dos ensinamentos dispensados por um padre italiano e sua ajudante e que solicitam bastante sua memória:

Pour ne pas me tromper ni rien oublier, je répète simplement la liste entière de péchés qu'on m'a fait apprendre par coeur y compris *le péché de la chair*. Parce que dans notre langue on utilise le même mot pour nommer ce péché et la viande, et que mon père insiste pour qu'on ne mange pas de poisson le vendredi, rien que pour montrer qu'il n'aime pas les curés.⁵²⁵

ND traz diversas referências aos deuses e práticas dos cultos afro-brasileiros. Na apresentação do personagem de Nega Ofélia, protetora e madrinha de Negão, Kokis lança mão de notas de pé de página e de traduções na tentativa de tornar o texto menos opaco ao leitor de língua francesa. Moradora da Rocinha, “la pretrêsse de la macumba” [mãe de santo] preside à cerimônia durante a qual Negão, “le descendant de Xango” [filho de Xangô] é iniciado no candomblé.⁵²⁶ Nas páginas 154 a 156, há notas explicativas relativas à Rocinha, a Iemanjá, aos Eguns e Orixás, além de Xangô.

langue qu'ils méprisent...”, KOKIS, 1994: 302); depois refere-se à criação de palavras no gênero feminino a partir daquelas que designavam atividades e profissões tradicionalmente exercidas por homens.

⁵²⁵ KOKIS, 1994: 96/97 (grifo nosso). Vejamos a tradução deste trecho: “Para não *se* [sic] enganar nem esquecer nada, simplesmente repito a lista inteira de pecados que me fazem aprender de cor, nela incluído o *pecado da carne*. Porque na nossa língua usa-se a mesma palavra para nomear o pecado da carne e a carne como alimento, e meu pai insiste para que a gente não coma peixe, só para mostrar que não gosta dos padres. KOKIS, 2000a: 73/74, (grifo nosso). Aqui é o tradutor brasileiro de Kokis que deverá esclarecer o leitor informando-lhe que, enquanto em português a palavra “carne” designa tanto o pecado da sensualidade quanto a carne como alimento, o francês utiliza “chair” para o primeiro sentido e “viande” para o segundo (KOKIS, 2000a: 73). Vale dizer que Kokis, em geral econômico no uso de notas explicativas, deixará, neste caso, ao leitor francófono mais curioso, o cuidado de consultar um dicionário francês-português...

⁵²⁶ Cf. KOKIS, 1995: 154/156, respectivamente.

A preta velha faz as vezes de mãe do órfão Zacarias da Costa, chegando a contar-lhe “des histoires bien anciennes que Nega Ofelia mélangeait parfois en dialectes bizarres, très confuses, où les sons des tambours faisaient danser les esprits des morts pour les reconduire au pays de leurs ancêtres.”⁵²⁷ Na véspera da capitulação de Negão, quando do cerco à Rocinha, ela lhe entoa uma cantiga de ninar de origem popular vertida numa língua aproximativa que, salvo, deslize de revisão, supressão ou erro tipográfico, resulta ridícula por sua sintaxe algo “primitiva”: “Dors mon bébé, / *la peste venir...* / papa est très loin, / et maman peut pas aider...”⁵²⁸ É verdade que “a mistura de dialetos bizarros” pode ter tido um efeito corrosivo no que diz respeito à clareza do verso em *itálico*, que pode ser facilmente *traduzido* pelo leitor como “la peste *va* venir/*viendra*”. No entanto, o que importa é que, depois de batida no *liquidificador transcultural* – mistura de elementos de culturas diferentes, distantes e porque não exóticas –, a mensagem passe. Em última instância, é preciso que o caldo de cultura tenha um gosto bom... No fim das contas, *lucramos* todos nós, amantes da escrita, quer seja migrante, quer não.⁵²⁹

Vamos tratar de alguns trechos de *E* nos quais a poética tradutória se faz presente. No capítulo 20, encontramos uma passagem bastante ilustrativa do que Eurídice Figueiredo aponta no parágrafo 4, a saber: a tradução literal de vocábulos do português, criando palavras assignificantes em francês. No entanto, no episódio de que trataremos a seguir, Kokis deixa a um personagem a missão de explicar o sentido de uma palavra utilizada num sentido novo, que o protagonista desconhece.

O capítulo relata a peregrinação de Boris pela Baixada para visitar o túmulo do pai, que fora enterrado num cemitério situado em Imbariê, distrito de Duque de Caxias. Na companhia de Pindoca, motorista de táxi, personagem que aparece também em *ND*, Boris segue as indicações do mapa feito por uma amiga. Antes de se dirigirem ao cemitério, eles passam pela Taquara, onde vive Julieta, a companheira do pai até seus momentos finais. Durante o trajeto, Pindoca faz as vezes de guia turístico, diante de um Boris cada vez mais atarantado com o espetáculo de degradação e miséria em que se transformou sua cidade natal. Depois de deixarem a Avenida Brasil e tomarem a direção de Duque de Caxias, eles divisam uma favela construída nas cercanias de um cemitério.

⁵²⁷ KOKIS, 1995: 156

⁵²⁸ KOKIS, 1995: 176 (grifo nosso).

⁵²⁹ No Capítulo 26 de *PM*, há uma referência à mistura de línguas e ao sincretismo da festa popular, durante a passagem do ano, em Copacabana: “...l’on distingue, ici et là, des morceaux chantés d’Avé Maria ou de Salve Regina, parmi les dialectes africains”. KOKIS, 1994: 349

O motorista informa ao carona que se trata de uma localidade extremamente perigosa principalmente à noite, quando os motoristas são obrigados a pagar pedágio a policiais corruptos, além de funcionar como um centro da prostituição de travestis. Não admira que os urubus se fartem, a cada manhã, da carne fresca dos cadáveres, ou “les *jambons*, comme les gens les appellent”.⁵³⁰ Como Boris desconhece o termo “presunto” referido ao corpo de pessoas assassinadas, abandonado em locais ermos, Pindoca explica-lhe detalhadamente nos seguintes termos: “— [...] L’appelation est ancienne, pour dire la viande froide. Sauf qu’autrefois il y en avait moins, les gens n’en parlaient pas avec autant de familiarité. Comme Rio de Janeiro détient maintenant le record mondial des assassinats, on préfère dire jambons, plutôt que cadavres.”⁵³¹

Note-se que, neste caso, a explicitação do termo desconhecido torna dispensável o uso da nota explicativa, como ocorre em outras passagens. Além disso, tal recurso confere mais verossimilhança ao episódio, uma vez que mostra que Boris, ausente do país há duas décadas, não conhece o sentido figurado de “presunto” atribuído a cadáver, de uso mais recente na língua portuguesa do Brasil.

Mais adiante, a descrição de Imbariê é a ocasião para Kokis mostrar sua veia cômica na designação burlesca de religiões e seitas evangélicas de extração nacional:

Embarié avait l’allure d’un village détruit par une catastrophe. Les bâtiments abîmés par le temps étaient entourés de baraques en boue séchée aux toits de chaume. [...] Une vieille église solitaire en stuc craquelé contrastait avec plusieurs longues cabanes en forme de hangar, décorées de drapeaux et d’inscriptions, qui abritaient les cultes reformés aux noms bizarres: *Baptistes de la Rédemption*, *Pentecôtistes de la fin du monde* et, plus prosaïquement, *Les fans de la Bible*, *La vraie parole vraie* et *Les gardiens du but de Christ*.⁵³²

Ressalte-se a referência aos “fãs” com o sentido de seguidores da Bíblia, alusão plausível às seitas evangélicas com seus cultos transmitidos pela televisão, de grande apelo popular, assim como aos *shows* de música *gospel*, que atraem multidões. Já “Os goleiros de Cristo” remetem ao universo do esporte mais popular do “país do futebol”, visão de uma apropriação do sagrado pelo profano, praticada pelas novas religiões, que visam atingir as massas de excluídos, privados de toda esperança na vida terrena e na justiça dos homens.

⁵³⁰ KOKIS, 1996: 383 (grifo do autor).

⁵³¹ KOKIS, 1996: 383

⁵³² KOKIS, 1996: 391 (grifo do autor). A propósito da grafia “Embarié”, note-se a troca do I pelo E, além da mudança do acento na sílaba tônica (de circunflexo para agudo), esta última visando talvez manter, em francês, a pronúncia do nome do vilarejo mais próxima do português.

No capítulo 21, Boris Nikto, de volta ao Brasil, encontra um ex-professor da faculdade de Matemática com quem conversa longamente. Num dado momento, o professor Mansour diz o seguinte: “En moins de deux, le souvenir du théorème de Gödel a repris le dessus et je n’ai plus jamais répété de *fallacies* historicistes.”⁵³³ Uma rápida consulta ao dicionário *Le Petit Robert* nos informa que a palavra *fallacie* não existe em francês, embora o adjetivo *fallacieux* e o advérbio *fallacieusement* estejam dicionarizados. Poderíamos pensar numa interferência do português *falácia*, que pode ter passado despercebida no momento da revisão. Ou então, pode ser que Kokis tenha querido “forçar” a *hospitalidade* do francês a receber um tal “neologismo”, além de marcar, desta forma o caráter estrangeiro do texto. De todo modo, o vocábulo *fallacie* existiria como virtualidade do léxico da língua francesa, uma vez que tanto *fallacieux* quanto *fallacieusement* são de uso corrente, bastando que se criasse um termo derivado, procedimento comum para a formação de novas palavras nas línguas naturais.⁵³⁴

Tal ocorrência nos faz pensar em Julien Green, autor francês de origem americana. Em *Le langage et son double, Language and its Shadow*, Green escreve um texto bilíngüe francês-inglês para nos falar sobre suas duas línguas de escrita. Em certa passagem escrita em francês, ele lamenta o fato desta língua não possuir o equivalente para o vocábulo inglês “unconquerable”, conforme lemos no ensaio de Michael Oustinoff intitulado “Le bilinguisme d’écriture”:

Enquanto o inglês possui tanto *invincible* quanto *unconquerable*, o francês só conhece *invincible*, apesar de *inconquérable* pertencer ao léxico potencial da língua francesa. Quer utilizemos ou não este termo, a questão de seu emprego, entretanto, só se colocou por causa de sua existência numa outra língua.⁵³⁵

Poderíamos afirmar que Kokis, de modo semelhante, propõe este “neologismo” a partir do que julga ser uma “lacuna” no léxico francês, o que só acontece por intermédio da

⁵³³ KOKIS, 1996a: 427 (grifo nosso).

⁵³⁴ Cf. a interpretação derrideana de uma passagem d’“A tarefa do Tradutor”, de Benjamin: “Dir-se-ia [...] que cada língua está como que atrofiada na sua solidão, magra, parada no seu crescimento, enferma. Graças à tradução, dito de outra forma, a essa suplementaridade lingüística pela qual uma língua dá a outra o que lhe falta, e lho dá harmoniosamente, esse cruzamento das línguas assegura o crescimento da línguas, e mesmo esse ‘santo crescimento das línguas’ ‘até o termo messiânico da história’. [...]” DERRIDA, 2002: 67/68

⁵³⁵ [“Alors que l’anglais dispose à la fois d’*invincible* et de *unconquerable*, le français ne connaît qu’*invincible*, alors qu’*inconquérable* appartient au lexique potentiel de la langue française. Que l’on utilise ou non ce terme, il n’empêche que la question de son emploi n’a pu se poser que du fait de son existence dans une autre langue.”] OUSTINOFF, 1992: 69 (grifo do autor).

contaminação estilística de sua escrita, na qual operam certos procedimentos tradutórios, conscientes ou não.

Paul Ricoeur, em *Sur la traduction*, propõe que se faça o luto do sonho impossível de se realizar a tradução perfeita, desejo de um ganho total, isento de perda. A partir deste luto da tradução absoluta, o tradutor extrairia a felicidade da tradução possível: tarefa recompensada “no reconhecimento do *status* inexcedível de dialogicidade do ato de traduzir como horizonte razoável do desejo de traduzir”.⁵³⁶ Ele encontraria uma tal felicidade naquilo que Ricoeur denomina *a hospitalidade languageira*, “na qual o prazer de habitar a língua do outro é compensado pelo prazer de receber na própria casa e de acolher a palavra do estrangeiro”.⁵³⁷

Podemos aproximar esta noção das palavras de Pascale Solon, quando se refere à aceitação por parte de Amin Maalouf, escritor francês de origem libanesa, da *‘hospitalidade da língua francesa* para a qual dirigiu-se muito cedo”.⁵³⁸ Segundo Solon, a escrita de Maalouf – que não renega a língua materna, o árabe – mesmo sem explorar de maneira radical ou subversiva as línguas em presença, “traduz, apesar de tudo, a especificidade libanesa de dupla cultura”.⁵³⁹ De maneira similar, a escrita kokisiana, a exemplo do que acontece com outros autores da escrita migrante do Quebec, traduz tanto a língua quanto a cultura do país de origem, graças à estetização do “imaginário das línguas” e à “pulsão do traduzir” de que seus textos estão impregnados.

A escrita de Kokis opera no registro da tradução com tanta frequência que seria penoso e excessivo elencar todas as passagens em que o autor “traduz” um vocábulo ou uma expressão para o francês ou quando introduz algum elemento da cultura brasileira. Por outro lado, há momentos em ele simplesmente transcreve tal termo ou referência cultural sem dar-se ao trabalho de explicá-lo ao leitor, por meio de nota ou outro procedimento tradutório (glosa, explicitação, por exemplo). Outro aspecto que cabe ressaltar é a alusão constante à temática tradutória, presente, sobretudo, em *E*. Longe de pretendemos esgotar um tema recorrente na narrativa deste romance, vamos mencionar uma passagem na qual se evidencia o *leitmotif* da “poética da tradução” kokisiana.

Encontramos em *E*, além das diversas alusões ao universo da tradução, a começar pelo fato de o protagonista ser um tradutor bissexto, tendo inclusive sido convidado a exercer esta

⁵³⁶ [“dans la reconnaissance du statut indépassable de dialogicité de l’acte de traduire comme horizon raisonnable du désir de traduire”.] RICOEUR, 2004: 19

⁵³⁷ [“où le plaisir d’habiter la langue de l’autre est compensé par le plaisir de recevoir chez soi, dans sa propre demeure d’accueil, la parole de l’étranger”.] RICOEUR, 2004: 20

⁵³⁸ [“hospitalité de la langue française vers laquelle il s’est tourné très tôt”.] SOLON; DION, LÜSEBRINK & RIESZ, 2002: 83 (grifo nosso).

⁵³⁹ [“traduit malgré tout la spécificité libanaise de double culture”.] SOLON; DION, LÜSEBRINK & RIESZ, 2002: 83

atividade, quando de seu retorno ao Brasil, um episódio especialmente relevante no que diz respeito ao motivo da tradução. Referimo-nos ao capítulo 13, que relata a estada de Boris em Bolonha, na Itália, na casa de dois amigos livreiros, Gaetano e Gina Vescovo. Como em outros momentos deste romance marcado por longos diálogos, que são a ocasião para o autor derramar sua extensa cultura sobre os mais variados assuntos, o interregno italiano apresenta algumas conversas sobre arte e cultura, nas quais se faz referência aos projetos de edição de obras traduzidas dos irmãos Vescovo, que possuem uma pequena editora especializada na reedição de livros voltados para um público seletivo. Poderíamos enumerar as seguintes informações:

1) traduções em curso:

- “extraits de Lautréamont” pelo professor Vanucci⁵⁴⁰;

- os simbolistas russos Akhmatova, Blok, Mandelstam e Iessenin pelo amigo Jacobbi⁵⁴¹;

2) referência a uma ode de Ezra Pound, intitulada “Usure”, traduzida por Gina: “*Je l’ai moi-même traduite, à nouveau, rien que pour moi et Gaetano. Ce poème nous fortifie tout en nous rappelant l’exil, la vraie patrie des poètes*”⁵⁴²;

3) menção de Gaetano a “une jolie traduction des *Carmina burana* dans une langue merveilleusement naïve et populaire. Ils l’ont sorti dans la pochette d’un microsillon de Carl Off”⁵⁴³;

4) sugestões de tradução e edição:

- poemas de Louise Labé, de Rutebeuf, Villon e Ronsard “que le professeur Vanucci se ferait un plaisir de [...] traduire”⁵⁴⁴;

- fragmentos de Safo e de Heráclito em torno do amor e da morte⁵⁴⁵;

- uma antologia de textos sobre “les amours profanes”, “les amours virils (sic)”, com obras de “Garcia Lorca, Miguel Hernandez, Verlaine, Rilke [...] Michelangelo et [...] Wilde”⁵⁴⁶.

Como podemos notar, a tradução, aqui relacionada a questões envolvendo a edição de livros raros, tendo como pano de fundo um interessante debate em torno da língua italiana e da poesia enquanto gênero, aparece como um motivo estruturante neste livro, que se apresenta como um diálogo e uma viagem incessante entre línguas e culturas.

⁵⁴⁰ KOKIS, 1996: 258

⁵⁴¹ KOKIS, 1996: 259

⁵⁴² KOKIS, 1996: 261/262 (grifo nosso).

⁵⁴³ KOKIS, 1996: 263

⁵⁴⁴ KOKIS, 1996: 263. Cf. 258 (primeira referência a Louise Labé).

⁵⁴⁵ KOKIS, 1996: 264

⁵⁴⁶ KOKIS, 1996: 264

À guisa de conclusão desta última seção, poderíamos afirmar que a escrita kokisiana põe em cena personagens que, pela vivência liminar, no caso de Negão, e intercultural, no caso do narrador de *PM* e de Boris Niko, aparecem como metáforas vivas da tradução como prática visando lançar pontes entre as lacunas encontradas nas línguas e culturas. Neste sentido, como tentamos mostrar ao longo deste trabalho, o efeito de estranhamento causado pela leitura de um texto escrito em francês por um autor de origem brasileira, que ainda por cima evoca a realidade de nosso país, revela a estranheza que nos habita e, porque não, o caráter “estrangeiro” de nossa própria cultura, traduzida e *transtornada* (no sentido de desfigurada) pelo prisma deformante das lentes de Kokis. Em contrapartida, não deixa de ser curioso pensarmos no mesmo efeito, desta vez percebido de outro ponto de vista, isto é, através da leitura feita por um leitor francófono, como o “reflexo” de uma escrita outra, estrangeira e estranha.

Em que pese o acúmulo de sucessivos “maus-tratos” à memória do país de origem, como podemos notar, sobretudo, na representação distorcida de sua cultura e de seu povo, mas, também, ainda que em grau menor, ao idioma do país de acolha, o fato é que texto o kokisiano, ao cabo de uma errância por entre línguas e identidades de fachada, parece querer pertencer, definitivamente, ao universo das letras francófonas, ou — quem sabe? — tão-somente ao universo das letras.

5. CONCLUSÃO

Ao longo de nosso trabalho, buscamos levantar uma série de questões que dão conta de alguns dos temas caros à obra kokisiana, obra essa que se encontra marcada por uma série de atravessamentos, de línguas e de culturas, mas também, igualmente, pela evocação da travessia, da passagem como elemento primordial da formação da identidade dos grupos humanos cada vez mais permeáveis aos contatos com o Outro. Com a modernização dos meios de transportes, os deslocamentos se tornam cada vez mais fáceis. O espaço planetário parece oferecer-se à avidez dos olhares de turistas e vagabundos. Na roda-viva dos fusos horários que se cruzam no descompasso das salas de espera dos aeroportos, uma ínfima parte da humanidade tem pressa. Entretanto, do outro lado das cercas que protegem as zonas por onde circulam as elites viajeras, existe uma multidão de despossuídos que peregrina sem descanso em direção às mecas do consumo.

Os textos kokisianos entoam um lamento, à maneira de Kerouac, pelo desaparecimento dos verdadeiros vagabundos, que sofreram com a incompreensão e com o preconceito por parte da comunidade de sedentários. Transitando por entre as fronteiras dos diversos grupos da sociedade laboriosa, as figuras do trânsito identitário de que tratamos neste trabalho, apontam, de certo modo, para uma tendência das sociedades ditas pós-modernas, com sua reticência com relação a afiliações e pertencimentos peremptórios. Por outro lado, como bem o assinala Maalouf, existe o risco de se criarem identidades de resistência, que se afirmam mediante uma visão que tende a reduzir seus múltiplos elementos constitutivos a um único aspecto. Quando não há esperanças para as novas gerações, privadas da possibilidade de

inserção social, onde a miséria se alia ao mais puro desespero, nascem os mais diversos tipos de fundamenalismos, cuja vocação maior consiste em negar o mosaico identitário. Portanto, não é de se admirar que as identidades, ao invés de “compostas”, isto é, conscientes de sua complexidade, se tornem assassinas.

Como vimos na primeira parte, a paratopia dos personagens kokisianos ecoa a condição paratópica do próprio escritor, que se inscreve de modo problemático na instituição literária quebequense. Por mais que os autores da escrita migrante sejam assimilados pelo público e pela crítica, resta, sempre, a percepção de que eles conservam uma identidade e um pertencimento “fora do prumo” em relação aos quebequenses “de souche”. No entanto, como podemos notar na produção de diversos escritores pertencentes a este último grupo, como Monique Proulx, que em *Les aurores montréalaises*⁵⁴⁷ põe em destaque a presença dos neo-quebequenses, é a própria literatura do Quebec que se vê interpelada por estas *minorias visíveis*, cuja alteridade mais ou menos gritante acaba revelando a estranheza de toda uma sociedade, que se torna consciente de ser menos homogênea do que pensava.

Em conformidade com a dialética dos deslocamentos presente no *corpus* analisado, há sempre, para além das imagens negativas do país natal, pintado com cores fortes e evocado por uma memória vindicativa, a possibilidade do escape, via aeroporto ou fronteira: Que o último a sair apague a luz... Porém, existem as delícias do exílio: “profecia autorealizada” que põe em cena outros tantos clichês acerca da pequenez da natureza humana. A Europa, com seus monumentos e suas grandes realizações no campo da alta cultura, não está a salvo do marasmo e do enfado de suas elites hiperintelectualizadas e *blasées*. Em contrapartida, no coração primitivo da América do Sul, tropeçamos a toda hora em despachos de macumba e em cadáveres nas ruas e logradouros públicos, onde vive uma multidão de mendigos e prostitutas que copulam a céu aberto...

Contudo, é preciso reconhecer em Kokis um talento genuíno para mostrar-nos o vazio por trás das máscaras, os desejos inconfessos por trás da boa consciência e das supostas boas intenções. Em *E*, Maio de 68 é evocado de forma implacável. Podemos ainda ressaltar o tom patético com que o autor se refere à capital francesa, tomada de assalto por um exército de exilados políticos latino-americanos e pelas famílias de seus algozes, que se pavoneiam pelos endereços e rituais da vida mundana parisiense. No Brasil, a anistia torna possível o retorno de expatriados desejosos de se reintegrarem ao país que se redemocratiza lentamente. Vemos, no entanto, os esforços de boa parte da elite intelectual e econômica em aliar-se ao Estado

⁵⁴⁷ PROULX, 2005

visando ocupar cargos na administração pública. Enquanto isso, como lemos em *PM*, no Canadá, os excessos de uma sociedade marcada pela busca incessante de segurança e conforto acabaram aniquilando as energias vivas de um povo que, no passado, conhecera os riscos de uma existência heróica e aventureira.

Tentamos desenvolver, na última parte de nossa tese, algumas reflexões que fornecem pistas para se estabelecer uma interface entre literatura e tradução. Pudemos perceber como certos teóricos concebem a língua literária como uma língua estrangeira, já que esta rompe com os automatismos e com a “naturalidade” das línguas naturais e maternas. Neste sentido, a escrita em língua estrangeira revela o caráter factício e artificial da linguagem e da língua, que não se reduz apenas à sua função comunicativa.⁵⁴⁸ Na “Babel feliz” em que se transformou Montreal, cidade de todas as **trans**gressões lingagueiras, na qual a escrita em língua estrangeira deitou suas raízes moventes, surge, sobretudo a partir dos anos oitenta, uma expressiva produção literária marcada pela poética da tradução.

Num cenário de relações comunitárias nem sempre pacificadas, brota, em meio ao cosmopolitismo ambiente, uma cultura da negociação e do desvio lingüístico e identitário. Neste contexto, a experiência da tradução, que é sorvida com o café da manhã, passa a ser uma segunda pele para uma grande quantidade de pessoas. Das tensões nascidas dos choques entre novos e antigos quebequenses, do afrontamento entre sotaques e visões de mundo diversos, instauram-se contratos discursivos nos quais as línguas e culturas em contato devem constantemente deslocar suas fronteiras. Tais fricções ocorrem, igualmente, na atividade da tradução, cuja especificidade se deve à sua capacidade de levar, de certa maneira, para a cultura do Mesmo, elementos que podem ser considerados “intrusos” pelo fato de a língua-cultura de chegada não ser, em princípio, concebida para importar e dizer o Outro, ainda que se encontre modelada e transformada pela prática traduzinte.⁵⁴⁹ Entre o Mesmo e Outro, entre o aqui, o lá e o lá longe, entre temporalidades diversas, as línguas transmitem saberes, semeiam impurezas, falam e calam, disseminam meias verdades, refundam a confusão de idiomas numa Babel, enfim, reconciliada. “Línguas de contrabando”, carregando suas tralhas e seus acentos *bárbaros* e revogando as certezas identitárias até segunda ordem.

No que tange à literatura, grande ou pequena, vimos como a questão da tradução e da escrita em língua estrangeira, com seus enxertos e transbordamentos lingüísticos, suscita um vivo debate entre a crítica, que aponta para a complexidade inerente à operação traduzinte,

⁵⁴⁸ Vimos, com C. Revuz, que a língua não pode ser concebida apenas como um simples “instrumento de comunicação”

⁵⁴⁹ Cf. CORDONNIER, 1995: 177

mais particularmente no âmbito do texto híbrido. Promovendo descentramentos e desterritorializações, este último convoca uma série de saberes ligados a cartografias imaginárias, línguas e culturas estrangeiras, que são, de certa forma, “traduzidas” para o público a que se destinam. Neste contexto, a língua literária tende a ser “ampliada”, a fim de melhor interpretar e expressar os elementos de alteridade das línguas-culturas fonte. Embora, em princípio, resistam a acolher os aportes estrangeiros, as línguas acabam modelando-se e afeiçoando-se aos termos que lhe pareciam antes “intrusos” e, acrescentamos, “impuros”. Uma tal “promiscuidade”, oriunda da mistura de imaginários em torno de línguas e culturas estrangeiras, permite a irrupção de uma produção literária das mais originais, totalmente sintonizada com uma certa tendência da pós-modernidade em utilizar a mescla de códigos e a reciclagem cultural, em sentido amplo.

Operando no limiar de registros e usos lingüísticos que oscilam ora entre a correção e a adequação, ora entre o barbarismo, o estrangeirismo e o neologismo, nem sempre de modo feliz, a escrita kokisiana diz, a seu modo, toda a perda e toda a melancolia embutidas no *gesto nomeador* que assinala o rompimento com o passado e as origens, ao mesmo tempo em que *nomeia a dor...* intraduzível. Escrita, ao mesmo tempo, excessiva e expressiva, que aponta um dedo para a lua, enquanto prolonga os prazeres da marcha, insensível e vagabunda, pelos mapas-múndi do sonho.

6. BIBLIOGRAFIA

AGUIAR, Ofir Bergemann de. *Abordagens teóricas da tradução*. Goiânia: Ed. da UFG, 2000.

ALAIN. *Propos sur le bonheur*. Paris: Gallimard, 1966.

ALMEIDA, Cláudia. *A propósito das ligações de Nancy Huston com a música*. [mensagem pessoal]. Mensagem recebida por: <rvhsousa@uol.com.br> em 27 dez. 2006.

ANDRÈS, Bernard & BERND, Zilá. *L'identitaire et le littéraire dans les Amériques*. [Montréal]: Éditions Nota bene, 1999.

ANGELOVICI, Marcos & DUPUIS-DÉRI, Francis. *L'archipel identitaire*. Montréal: Boréal, 1997, p. 169-185.

ARENDT, Hannah. *Homens em tempos sombrios*. São Paulo: Companhia da Letras, 1987.

ARROJO, Rosemary. "Tradução", in: JOBIM, José Luis. (org.). *Palavras da Crítica*. Rio de Janeiro: Imago, 1992a, p. 307-341. (Col. Pierre Menard)

_____. *Oficina de tradução: a teoria na prática*. São Paulo: Ática, 1992b. (Série Princípios, 74)

_____. "A tradução passada a limpo e a visibilidade do tradutor". In: _____. *Tradução, desconstrução e psicanálise*. Rio de Janeiro. Imago, 1993, p. 71-89.

BACHELARD, Gaston. *A poética do espaço*. São Paulo: Martins Fontes, 1989.

BANDEIRA, Manuel. *Poesia completa e prosa*: organizada pelo autor. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1996. (Biblioteca Luso-brasileira)

BAUMAN, Zygmunt. *O mal-estar da Pós-modernidade*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 1998.

_____. *Globalização: as conseqüências humanas*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 1999.

_____. *Em busca da política*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 2000.

_____. *Identidade: entrevista a Benedetto Vecchi*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 2005.

BÉLANGER, Alain, HANCIAU, Nubia & DION, Sylvie. *A América Francesa*: introdução à cultura quebequense. Rio Grande: Fundação Universidade Federal do Rio Grande, 1999.

BENJAMIN, Walter. “A tarefa do tradutor”, in: *Cadernos do Mestrado*, n.1, 2ª edição revista e ampliada. Rio de Janeiro: UERJ, 1994 (trad. Karlheinz Barck).

BERMAN, Antoine. *A prova do estrangeiro: cultura e tradução na Alemanha romântica*. Bauru, SP: EDUSC, 2002.

BERNARDO, Gustavo (org.) *As margens da tradução*. Rio de Janeiro: Caetés, 2002.

BERND, Zilá. “Identidades e nomadismos”, in: JOBIM, José Luís (org.). *Literatura e identidades*. Rio de Janeiro: J.L.J.S. Fonseca Editora/UERJ, 1999, 95-111.

_____. *Americanidade e transferências culturais*. Porto Alegre: Movimento, 2003. (Coleção Ensaaios, v. 54)

BHABHA, Homi. *O local da cultura*. Belo Horizonte: Ed. da UFMG, 2001.

BORGES, Jorge Luis. “Pierre Menard, autor do Quichote”, in: _____. *Ficções*. São Paulo: Círculo do Livro, 1973, p.41-52.

_____. “Música da palavra e tradução”. In: _____. *Esse ofício do verso*. São Paulo: Companhia das Letras, 2000, p.63-81.

BOXUS, Dominique. “Le réel et la fiction chez Sergio Kokis: une étude de *Le pavillon des miroirs*”, in: *Interfaces Brasil/Canadá* (Revista da Associação Brasileira de Estudos Canadenses), Porto Alegre, v. 4, n. 4, p. 57-78, jan./dez. 2004.

CAMPOS, Haroldo de, “Da tradução como criação e como crítica”. In: _____. *Metalinguagem: Ensaios de Teoria e Crítica Literária*, 2ª edição, Petrópolis, RJ: Vozes, 1970, p.21-38. (Col. Nosso tempo, 5)

CANDIDO, Antonio. “Dialética da malandragem”, in: _____. *O discurso e a cidade*. São Paulo: Duas Cidades, 1993, p. 19-54.

CARDOSO, Sérgio. “O olhar viajante (do etnólogo)”, in: NOVAES, Adauto (org.) *O olhar*. São Paulo: Companhia das Letras, 1988, p.347-360.

CARVALHAL, Tânia Franco. *O próprio e o alheio: Ensaio de literatura comparada*. São Leopoldo, RS: Editora Unisinos, 2003.

CASANOVA, Pascale. *La République Mondiale des Lettres*. Paris: Seuil, 1999.

CAVALCANTI, Cláudia. *A literatura expressionista alemã*. São Paulo: Ática, 1995. (Série Princípios, 244)

COELHO, Haydée Ribeiro. “A casa dos espelhos: o olhar, os espelhos e a gestão da memória no exílio”, in: DINIZ, Dilma Castelo Branco (org.). *Brasil – Canadá: confrontos literários e culturais*. Belo Horizonte: Faculdade de Letras /ABECAN/ UFMG, 2003, p.113-122.

COGEZ, Gérard. *Les écrivains voyageurs au XX^e siècle*. Paris: Seuil, 2004.

CORDONNIER, Jean-Louis. *Traduction et Culture*. Paris: Dider, 1995.

_____. “Aspects culturels de la traduction: quelques notions clés”. *META: Journal des Traducteurs*, Montréal, v. 47, n. 1, p. 38-50, mars 2002.

CUCCIOLETTA, Donald, CÔTÉ, Jean-François & LESEMAN, Frédéric (dir.). *Le grand récit des Amériques: Polyphonie des identités culturelles dans le contexte de la continentalisation*. Québec: Les Presses de l’Université Laval, 2001.

DA MATTA, Roberto da. *Carnavais, malandros e heróis: para uma sociologia do dilema brasileiro*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 1979.

_____. *A casa e a rua: espaço, cidadania, mulher e morte no Brasil*. São Paulo: Brasiliense, 1985.

DAMIÃO, Marcelo Marques. “O antropófago iludido ou a tradução impossível”. In: BIRMAN, Joel & _____ (coord.). *Psicanálise: ofício impossível?* Rio de Janeiro: Campus, 1991, p.179-203. (Teoria da prática psicanalítica, v.7)

DE BOTTON, Alain. *A arte de viajar*. Rio de Janeiro: Rocco, 2003.

DELBART, Anne-Rosine. "Changement de langue et polyphonie romanesque: le cas de Nancy Huston". In: DION, Robert, LÜSEBRINK, Hans-Jürden & RIESZ, János (dir.). *Écrire en langue étrangère: interférences de langues et de cultures dans le monde francophone*. Montréal: Nota Bene, 2002. (Les Cahiers du Centre de Recherche en Littérature Québécoise, n. 28), p. 43-63.

DELEUZE, Gilles & GUATTARI, Félix. "O que é uma literatura menor?" In: ____ & _____. *Kafka: por uma literatura menor*. Rio de Janeiro: Imago, 1977. p. 25-42. (Série Logoteca, dir. de Jayme Salomão)

DERRIDA, Jacques. *Torres de Babel*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2002.

DICIONÁRIO HOUAISS DA LÍNGUA PORTUGUESA. Rio de Janeiro: Objetiva, 2001.

DICTIONNAIRE LE PETIT ROBERT DE LA LANGUE FRANÇAISE. Paris: Le Robert, 1984.

DION, Robert, LÜSEBRINK, Hans-Jürden & RIESZ, János (dir.). *Écrire en langue étrangère: interférences de langues et de cultures dans le monde francophone*. Montréal: Nota Bene, 2002. (Les Cahiers du Centre de Recherche en Littérature Québécoise, n. 28)

DUCROT, Oswald & TODOROV, Tzvetan. *Dicionário Enciclopédico das Ciências da Linguagem*. São Paulo: Perspectiva, 2001.

FIGUEIREDO, Eurídice, "Pedro Malasarte et Ti Jan: Analyse comparative de contes antillais et brésiliens", in: LAROCHE, Maxilien, THOMAS, H. Nigel & _____. *Juan Bobo, Jan Sòt et Bad John: Figures littéraires de la Caraïbe*. Sainte-Foy (Québec): Université Laval/GRELCA, 1991, p. 61-86. (Collection Essais, n. 7)

_____. "Le pavillon des miroirs e Negão e Doralice", in: *Canadart* (Revista do Núcleo de Estudos Canadenses da Universidade do Estado da Bahia), Salvador, v.4, p.235-240, jan./dez. 1996.

_____. "Sérgio Kokis: imagens do Brasil na literatura canadense", in: ____ & SANTOS, Eloína Prati dos (orgs.). *Recortes transculturais*. Niterói: EdUFF/ABECAN, 1997, p. 47-63.

_____. *Letteratura e identità in Brasile, Antille e Canada*, in: *Caravela: studi di lingua e letteratura di espressione potoghese*. Napoli: Instituto Universitario Orientale, 2000a.

_____. "Paisagens brasileiras na literatura do Quebec", in: PORTO, Maria Bernadette Velloso. (org.). *Fronteiras, passagens, paisagens na literatura canadense*. Niterói: EDUFF/ABECAN, 2000b, p. 81-103.

_____. “Répéter les clichés?: Représentations d’Haïti et du Brésil dans la littérature migrante du Québec”, in: *Thamyris / Intersecting*, n. 8, p. 223-234, 2001.

_____. “Sergio Kokis: exil et nomadisme, violence et abjection”, in: GAUVIN, Lise & BERTRAND, Jean-Pierre (dir.). *Littératures mineures en langue majeure*: Québec/Wallonie-Bruxelles. Bruxelles: Presses Internationales Européennes; Montréal: Les Presses de l’Université de Montréal, 2003.

_____. (org.). *Conceitos de Literatura e Cultura*. Juiz de Fora: Editora UFJF, Niterói: EdUFF, 2005.

FLUSSER, Vilém. *Ficções filosóficas*. São Paulo: EdUSP, 1998.

GAGNEBIN, Jeanne Marie. *História e narração em Walter Benjamin*. São Paulo: Perspectiva, 1999. (Coleção Estudos, 142)

GAUTHIER, Louise. *La mémoire sans-frontières*: Émile Ollivier, Naïm Kattan et les écrivains migrants au Québec. Québec: Les Presses de l’Université Laval, 1997.

GAUVIN, Lise. *L’écrivain francophone à la croisée des langues*: Entretiens. Paris: Éditions Karthala, 1997.

GLISSANT, Édouard. *Poétique de la Relation*. Paris: Gallimard, 1990.

_____. *Introduction à une poétique du divers*. Montréal: Presses de l’Université de Montréal, 1995.

GOMBRICH, E. H. *História da Arte*. São Paulo: Círculo do livro, s.d.

GUMBRECHT, Hans Ulrich. “Minimizar identidades”, in: JOBIM, José Luís (org.). *Literatura e identidades*. Rio de Janeiro: J.L.J.S. Fonseca Editora/UERJ, 1999, 115-124.

GRAGOATÁ N. 13: *Lugares da tradução*. Niterói: Programa de Pós-Graduação em Letras da Universidade Federal Fluminense/EDUFF, 1996.

GRAVILI, Anne de Vaucher (dir.). *D’autres rêves*: Les écritures migrantes au Québec. Veneza: Supernova, 2000.

HALL, Stuart. *A identidade cultural na pós-modernidade*, Rio de Janeiro: DP&A, 2000.

_____. “Quem precisa de identidade?”, in: SILVA, Tomaz Tadeu da (org.), _____ & WOODWARD Kathryn. *Identidade e diferença: A perspectiva dos Estudos Culturais*. Petrópolis, RJ: Vozes, 2000, p. 103-133.

HANCIAU, Núbia Jacques. “Entre-lugar”, in: FIGUEIREDO, Eurídice (org.). *Conceitos de Literatura e Cultura*. Juiz de Fora: Editora UFJF, Niterói: EdUFF, 2005, 125-141.

_____. “O conceito de entre-lugar e as literaturas americanas no feminino”, in: BERND, Zilá (org.). *Americanidade e transferências culturais*. Porto Alegre: Movimento, 2003, 109-119. (Coleção Ensaios, 54)

_____. “Escrituras migrantes, novos paradigmas identitários.” In : *Lugares dos Discursos*. Rio de Janeiro : X Congresso Internacional da ABRALIC, 2006. CD-Rom.

HAREL, Simon. *Le voleur de parcours: identité et cosmopolitisme dans la littérature québécoise contemporaine*. Montréal: Préambule, 1989.

_____. (dir.) *L'étranger dans tous ses états: enjeux culturels et littéraires*. Montréal: XYZ, 1992.

_____. “Mémoires de l'identité, mémoires de l'oubli: formes subjectives de l'écriture migrante au Québec”. In: GRAVILL, Anne de Vaucher (dir.). *D'autres rêves: Les écritures migrantes au Québec*. Veneza: Supernova, 2000, p. 143-161.

HASSOUN, Jacques. *L'exil de la langue: fragments de langue maternelle*. Paris: Point Hors Ligne, 1993.

HUGO, Victor. *Les Misérables*. Paris: Robert Laffont, 1993.

_____. *Notre-Dame de Paris: 1482*. Paris: Nelson Éditeurs, [s.d], 2 tomes.

HUSTON, Nancy. “Por um patriotismo da ambigüidade: notas em torno de uma viagem às origens, tradução de Núbia Jacques Hanciau, in: HANCIAU, Núbia Jacques, CAMPELLO, Eliane T. A. & SANTOS, Eloína Prati dos (orgs.). *A voz da crítica canadense no feminino*. Rio Grande: Editora da FURG, 2001.

IANNI, Octavio. *Enigmas da modernidade mundo*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2000.

JOACHIN, Sébastien. “Québécois et transculture: Sérgio Kokis, une difficile traversée des frontières”. *Transculturalismos: VI Congresso Internacional da Associação Brasileira de Estudos Canadenses*, Curitiba: ABECAN/CD-CARD Latinoamerica, 2002. (CD-ROM)

JOBIM, José Luís (org.). *Literatura e identidades*. Rio de Janeiro: J.L.J.S. Fonseca Editora/UERJ, 1999.

JONASSAINT, Jean. *Le pouvoir des mots, les maux du pouvoir: des romanciers haïtiens de l'exil*. Paris: Éditions de l'Arcantère/Montréal: Les Presses de l'Université de Montréal, 1986, [Émile Ollivier] p.77-100.

KATTAN, Naïm. *L'écrivain migrant: essai sur des cités et des hommes*. Montréal: Hurtubise HMH, 2001.

KEROUAC, Jack. *Le vagabond américain en voie de disparition précédé de Le grand voyage en Europe*. Paris: Gallimard, 2003.

_____. *On the road/Pé na estrada*. Porto Alegre: L&PM, 2004a. (Coleção L&PM Pocket)

_____. *Os vagabundos iluminados*. Porto Alegre: L&PM, 2004b. (Coleção L&PM Pocket)

KOKIS, Sérgio. *Franz Kafka e a expressão da realidade*. Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro, 1967. (Coleção Temas de todo tempo, 7)

_____. *Le pavillon des miroirs*. Montréal: XYZ, 1994. (Romanichels)

_____. *Negão et Doralice*. Montréal: XYZ, 1995a.

_____. "Jason et Ulysse". *Ruptures*, Montréal, n. 8, p. 145-160, janv./mars 1995b.

_____. *Errances*. Montréal: XYZ, 1996a.

_____. *Les langages de la création*. Montréal: Nuit blanche/CEFAN, 1996b.

_____. "Solitude entre deux rives", in: GREIF, Hans Jürgen (dir.). *Tangence*, Écrivains d'ailleurs. Rimouski (Québec), n.59, p. 133-137, 1999.

_____. *A casa dos espelhos*, tradução de Marcos de Castro. Rio de Janeiro: Record, 2000a.

_____. *Salimbanques*. Montréal: XYZ, 2000b.

_____. *Kaléidoscope brisé*. Montréal: XYZ, 2001.

_____. *L'art du maquillage*. Montréal: XYZ, 2002.

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

_____. En deuil d'une langue? [Autrement:] *Deuils*: Vivre, c'est perdre. Paris: Éditions Autrement, n. 128, p. 27-36, mars 1992 [janv. 1997]. (Série Mutations, 128)

LAFOREST, Marty. *États d'âme, états de langue*: essai sur le français parlé au Québec: Montréal: Nuit blanche, 1997.

LAGES, Susana Kampff. *Walter Benjamin*: Tradução e Melancolia. São Paulo: Editora EDUSP, 2002.

LANDOWSKI, Eric, *Presenças do Outro*: Ensaios de Sociossemiótica. São Paulo: Perspectiva, 2002. (Coleção Estudos, 183)

LARUE, Monique. *L'arpenteur et le navigateur*. Montréal: FIDES/CETUQ, 1996.

LEBRUN, Monique. "Masques et miroirs: Sergio Kokis et l'expérience migrante", *Canadart* (Revista do Núcleo de Estudos Canadenses da Universidade do Estado da Bahia), Salvador, v. 5, p. 183-198, jan./dez. 1997.

LE FRANÇAIS DANS LE MONDE. Paris, n. 314, mars-avril 2001, p. 43-52.

LÉTOURNEAU, Jocélyn. "A questão regional no Canadá e a autodeterminação quebequense", in: BÉLANGER, Alain, HANCIAU, Nubia & DION, Sylvie. *A América Francesa*: introdução à cultura quebequense. Rio Grande: Fundação Universidade Federal do Rio Grande, 1999, p. 265-292.

MAALOUF, Amin. *Les identités meurtrières*. Paris: Bernard Grasset, 1999.

MAFFESOLI, Michel. *Du nomadisme*: Vagabondages initiatiques. Paris: Le Livre de Poche, 1997.

MAINGUENEAU, Dominique. *O contexto da obra literária*: Enunciação, escritor, sociedade. São Paulo: Martins Fontes, 1995. (Coleção Leitura e crítica)

_____. *Éléments de linguistique pour le texte littéraire*. Paris: Nathan, 2000.

_____. *Le discours littéraire*: Paratopie et scène d'énonciation. Paris: Armand Colin, 2004.

_____. *Discurso literário*. São Paulo: Contexto, 2006.

MARTINS, Márcia A. P. (org.). *Tradução e multidisciplinaridade*. Rio de Janeiro: Lucerna, 1999.

MESCHONNIC, Henri. *Pour la poétique II: Épistémologie de l'écriture poétique de la traduction*. Paris: Gallimard, 1973.

_____. *Poétique du traduire*. Paris: Verdier, 1999.

MILTON, John. *Tradução: teoria e prática*. São Paulo: Martins Fontes, 1998.

MOISAN, Clément & HILDEBRAND, Renate. *Ces étrangers du dedans: une histoire de l'écriture migrante au Québec (1937-1997)*. Montréal: Nota Bene, 2001.

MONETTE, Pierre. *L'immigrant Montréal*. Montréal: Tryptique, 1994.

MORAES, Vinicius de. *Antologia poética*. São Paulo: Companhia da Letras, 2002.

NASCIMENTO, Evando. *Derrida e a Literatura: "notas" de literatura e filosofia nos textos da Desconstrução*. Niterói: EdUFF, 1999. (Coleção Ensaios; 14)

NEPVEU, Pierre. "Écritures migrantes", in: _____. *L'écologie du réel: mort et naissance de la littérature québécoise contemporaine*. Essais. Montréal: Boréal, 1988.

_____. "Qu'est-ce que la transculture?" *Paragraphes, Autrement le Québec: Conférences 1988-1989*, Département d'Études Françaises [Université de Montréal], Montréal, n. 2, p. 15-31, 1989.

_____. & MARCOTTE, Gilles. *Montréal imaginaire: ville et littérature*. Québec: FIDES, 1992.

NEUE ROMANIA N. 18. "Québec – Canadá: Cultures et littératures immigrées", Berlin: Instituts für Romanische Philologie der Freien Universität, 1997.

OLLIVIER, Émile. *Repérages*. Montréal: Leméac, 2001. (Collection Écritoire)

OTTONI, Paulo. *Tradução: a prática da diferença*. (org.). Campinas: Ed. da UNICAMP, 1999.

_____. *Tradução manifesta: double bind & acontecimento*, seguido de *Fidelidade a Mais de Um*: merecer herdar onde a genealogia falta, de Jacques Derrida. Campinas, SP: Editora da UNICAMP; São Paulo: EDUSP, 2005.

OUSTINOFF, Michael. *Bilinguisme et auto-traduction: Julien Green, Samuel Beckett et Vladimir Nabokov*. Paris: L'Harmattan, 2001.

_____. "Le bilinguisme d'écriture". In: LACROIX, Jean-Michel & CACCIA, Fulvio (dir.). *Métamorphoses d'une utopie*. Paris: Presses de la Sorbonne Nouvelle, Montréal: Éditions Triptyque, 1992, p. 65-76.

PAES, José Paulo. *Tradução: a ponte necessária. Aspectos e problemas da arte de traduzir*. São Paulo: Ática, 1990.

PALIMPSESTES N. 11: *Traduire la Culture*. Revue du Centre de recherche en traduction et communication transculturelle anglais-français / français-anglais. Paris: Presses de la Sorbonne Nouvelle, 1998.

PATERSON, Janet M. *Figures de l'Autre dans le roman québécois*. Montréal: Nota Bene, 2004.

PAZ, Octávio. *Convergências: ensaios sobre arte e literatura*. Rio de Janeiro: Rocco, 1991.

PEREC, Georges. *Espèces d'espaces: journal d'un usager de l'espace*. Paris: Denoël/Gonthier, 1976.

PEIXOTO, Nelson Brissac. "O olhar do estrangeiro", in: NOVAES, Adauto (org.). *O olhar*. São Paulo: Companhia das Letras, 1988, p. 361-365.

POÉTIQUE N. 27: *Intertextualidades*. Coimbra: Livraria Almedina, 1979.

PONTALIS, J.-B. *A força de atração*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 1991.

PORTO, Maria Bernadette Velloso. "Trânsitos e lugares da extraterritorialidade na poética das migrações". In: *Gragoatá* N. 17. *Fronteiras e deslocamentos*. Niterói: EdUFF, 1996.

_____. (org.). *Fronteiras, passagens, paisagens na literatura canadense*. Niterói: EDUFF/ABECAN, 2000.

_____. "Babel revisitada nas Américas", in: *Interfaces Brasil/Canadá* (Revista da Associação Brasileira de Estudos Canadenses), Porto Alegre, v. 1, n. 1, p. 129-153, jan./dez. 2001.

_____. "Negociações identitárias e estratégias de sobrevivência em textos de migrações nas Américas", in: BERND, Zilá (org.). *Americanidade e transferências culturais*. Porto Alegre: Movimento, 2003, p. 47-63. (Coleção Ensaios, v. 54)

_____. (org.) *Identidades em trânsito*. Niterói: EdUFF / ABECAN, 2004.

PROULX, Monique. *Les aurores montréalaises*: nouvelles Montréal: Boréal, 2005.

RAJAGOPALAN, Kanavillil. *Por uma lingüística crítica*: linguagem, identidade e a questão ética. São Paulo: Parábola Editorial, 2003. (Linguagem, 4)

RAJOTTE, Pierre, CARLE, Anne-Marie & COUTURE, François. *Le récit de voyage au XIX^e siècle*: aux frontières du littéraire. Montréal: Tryptique, 1997.

REICHLER, Claude. *Récit de Voyage — Littérature de Voyage*: Proposition de définition par Claude Reichler. [Version au 18.08.2004]. Disponível em: <<http://www.viatica.sidosoft.com>>. Acesso em: 21 nov. 2005.

REUTER, Yves. *A análise da narrativa*: o texto, a ficção e a narração. Rio de Janeiro: Difel, 2002. (Coleção Enfoques, Letras)

RÉFUGIÉS. Genève: Service de l'information du Haut Commissariat des Nations Unies pour les réfugiés, n.111, 1998.

RICHARD, Lionel. “Énigme et lumière: Un entretien avec Heinz Wisman”. *Magazine Littéraire*, Paris, n. 408, p. 22-25, avril 2002.

RICOEUR, Paul. *Sur la traduction*. Paris: Bayard, 2004.

ROBIN, Régine. “A propos de la notion kafkaïenne de ‘littérature mineure’: quelques questions posées à la littérature québécoise.” *Paragraphes. Autrement le Québec: Conférences 1988-1989*, Département d’Études Françaises [Université de Montréal], Montréal, n. 2, p. 5-14, 1989a.

_____. *Le roman mémoriel*: de l’histoire à l’écriture du hors-lieu. Les Éditions du Préambule, 1989b. (Coll. L’Univers des Discours)

_____. *Le deuil de l’origine*: une langue en trop, une langue en moins. [s.l.]: Presses Universitaires de Vincennes, 1993.

_____. *L’immense fatigue des pierres*. Montréal: XYZ, 1996.

ROLLEMBERG, Denise. *Exílios*: entre raízes e radares. Rio de Janeiro: Record, 1999.

RÓNAI, Paulo. *Como aprendi o português, e outras aventuras*. Rio de Janeiro: Artenova, 1975.

_____. *Escola de tradutores*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1989a.

_____. *Guia prático da tradução francesa*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1989b.

_____. *A tradução vivida*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1990.

ROSA, João Guimarães. *Grande Sertão: Veredas*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2006. (Biblioteca do Estudante)

ROUDINESCO, Elizabeth & PLON, Michel (org.). *Dicionário de Psicanálise*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 1998.

RUSHDIE, Salman. *Patries imaginaires*. Paris: Christian Bourgois Éditeur, 1993.

SAID, Edward. *Reflexões sobre o exílio e outros ensaios*. São Paulo: Companhia das Letras, 2003.

_____. *Representações do intelectual: As Conferências de Reith de 1993; tradução de Milton Hatoum*. São Paulo: Companhia das Letras, 2005.

SIBONY, Daniel. *Entre-deux: l'origine en partage*. Paris: Seuil, 1991.

SIGNORINI, Inês. (org.) *Lingua(gem) e identidade: elementos para uma discussão no campo aplicado*. Campinas, SP: Mercado das Letras; São Paulo: FAPESP, 1998. (Letramento, Educação e sociedade)

SIMON, Sherry (org.). *Fictions de l'identitaire au Québec*. Montréal: XYZ, 1991.

_____. "La traduction inachevée". In: HAREL, Simon (org.). *L'étranger dans tous ses états. Enjeux culturels et littéraires*. Montréal: XYZ, 1992, p.26-38.

_____. *La trafic des langues: Traduction et culture dans la littérature québécoise*. Montréal: Boréal, 1994.

_____. "Hybridités culturelles, hybridités textuelles", in: LAPLANTINE, François *et al.* (org.). *Récit et connaissance*. Presses de l'Université de Lyon, 1998, p.233-243.

_____. *Hybridité culturelle*. Montréal: L'île de la tortue, 1999. (Collection Les Élémentaires – Une encyclopédie vivante)

SOLON, Pascale. “*Quand j’écris en arabe, je sens comme un poids sur ma main.*” — L’écriture d’Amin Maalouf: entre l’arabe et le français. In: DION, Robert, LÜSEBRINK, Hans-Jürden & RIESZ, János (dir.). *Écrire en langue étrangère: interférences de langues et de cultures dans le monde francophone*. Montréal: Nota Bene, 2002. (Les Cahiers du Centre de Recherche en Littérature Québécoise, n. 28), p. 65-86.

SOUSA, Renato Venancio Henriques de. “A escrita migrante de Sergio Kokis.» In: *Cadernos do CNFL*, Vol. VIII, N. 6 [Tradução e Língua Estrangeira]. Rio de Janeiro : VIII Congresso de Lingüística e Filologia, 2004, p. 20-30.

_____. “Tradução, língua e cultura : um diálogo na sala de aula.» In : *Linguagens : modos de dizer, modos de fazer*. Rio de Janeiro : XII Congresso da ASSEL-RIO, 2004. CD-Rom.

_____. “Passagers en transit : l’errance identitaire dans *Passages* d’Émile Ollivier.» In : *Le français en Amazonie, le français au Brésil : passé, présent, avenir – XIV^e Congrès Brésilien des Professeurs de Français*. Belém : APFP, 2005. CD-Rom.

_____. “Desvio de língua e de identidade : a escrita migrante de Sergio Kokis ». In : *Lugares dos Discursos*. Rio de Janeiro : X Congresso Internacional da ABRALIC, 2006. CD-Rom.

_____. “A dialética do espaço e dos deslocamentos em *Le pavillon des miroirs, Negão et Doralice e Errances*, de Sergio Kokis.» In: VIII Congresso Internacional da ABECAN, 2005, Gramado. *Anais*, Porto Alegre, 2006. CD-Rom.

STEINER, George. *Nenhuma paixão desperdiçada: ensaios*. Rio de Janeiro: Record, 2001.

_____. *Gramáticas da criação*. São Paulo: Globo, 2003.

TANGENCE, N. 59: *Écrivains d’ailleurs*. Rimouski (Québec): Conseil des Arts et des Cultures du Québec/Université du Québec à Rimouski, 1999.

TODOROV, Tzvetan. *O homem desenraizado*. Rio de Janeiro: Record, 1999.

VENUTI, Lawrence. *Escândalos da Tradução: por uma ética da diferença*. Bauru, SP: EDUSC, 2002.

