

CLÁUDIA BARROS LIMA

**UMA BREVE HISTÓRIA DO CÔMICO ATRAVÉS
DOS TEMPOS:
O CASO AMÉLIE NOTHOMB**



ARARAQUARA – SP
2010

CLÁUDIA BARROS LIMA

**UMA BREVE HISTÓRIA DO CÔMICO
ATRAVÉS DOS TEMPOS:
O CASO AMÉLIE NOTHOMB**

Dissertação de Mestrado apresentada ao Programa de Pós-graduação da Faculdade de Ciências e Letras – Unesp/Araraquara, como requisito para obtenção do título de Mestre em Estudos Literários.

Linha de pesquisa: História Literária e Crítica

Orientador: Profa. Dra. Silvana Vieira da Silva

Bolsa: Conselho Nacional de Desenvolvimento (CNPq)

ARARAQUARA – SP
2010

CLÁUDIA BARROS LIMA

UMA BREVE HISTÓRIA DO CÔMICO ATRAVÉS DOS TEMPOS: O CASO AMÉLIE NOTHOMB

Dissertação de Mestrado apresentada ao Programa de Pós em Estudos Literários da Faculdade de Ciências e Letras – UNESP/Araraquara, como requisito para obtenção do título de Mestre em Estudos Literários.

Linha de pesquisa: História Literária e Crítica
Orientador: Profa. Dra. Silvana Vieira da Silva
Bolsa: Conselho Nacional de Desenvolvimento (CNPq)

Data da aprovação: ___/___/___

MEMBROS COMPONENTES DA BANCA EXAMINADORA:

Presidente e Orientador: Silvana Vieira da Silva
Faculdade de Ciências e Letras UNESP/Araraquara

Membro Titular: Karen Volobuef
Faculdade de Ciências e Letras – UNESP/Araraquara

Membro Titular: Norma Domingos
Faculdade de Engenharia – UNESP/Bauru

Local: Universidade Estadual Paulista
Faculdade de Ciências e Letras
UNESP – Campus de Araraquara

Aos meus irmãos cujos risos e sorrisos sempre me inspiraram.
Aos meus pais, pela paciência e pelo apoio.
Ao Scalli, por tudo.

AGRADECIMENTOS

À Silvana, por acreditar em mim e pela paciência com que lidou com as minhas inseguranças.

À Karin e à Celeste, pela leitura atenta e pelas opiniões enriquecedoras durante o exame de qualificação.

Ao CNPq, pela bolsa.

Aos meus professores que fizeram de mim a professora que sou hoje.

À minha mãe, por ser um espelho cujo reflexo me ajuda a trilhar novos caminhos.

Ao meu pai, por me escutar sempre.

À Marina, pelo exemplo de paixão pelos livros e pelo autógrafo que conseguiu da Amélie (obrigada mesmo!).

À minha avó Teresa, por ser um exemplo.

À minha avó Dinah, por me ensinar, desde criança, o valor de um livro.

Ao meu marido, que me incentivou e me encorajou sempre que o cansaço e o desânimo abateram sobre mim.

Ao Ari, que cuidou das minhas neuroses e participou do início deste trabalho.

À Cris, pela correção e pela amizade.

A todos os amigos e familiares que me motivam a continuar sempre: obrigada!

RESUMO

Este estudo tem por objetivo analisar historicamente a evolução do conceito do cômico e de suas vertentes e o modo como a escritora belga Amélie Nothomb o utiliza, bem como emprega as suas formas. Para esta investigação, pretende-se considerá-la em um contexto “pós-moderno” paródico e irônico. A fim de alcançar o objetivo proposto, buscam-se, desde a Antiguidade, as fontes do cômico e a maneira como ele foi percebido através dos séculos: inicialmente, na oposição tragédia/comédia; depois, na diabolização do riso na Idade Média; em seguida, o surgimento do humor até a profusão de teorias da modernidade e da contemporaneidade. Partindo do princípio da existência de duas tendências do romance belga – uma de evocação paródica, humorística e irônica, que pretende criticar a realidade, e outra que busca a aproximação com o sonho, com o imaginário, com a análise da obra *Hygiène de l'assassin* (1992) –, procuramos analisar a primeira delas (paródica e crítica) na obra de Nothomb a qual, segundo a própria autora, é seu manifesto literário. Com o estudo de “*Stupeur et tremblemenst* (1999), romance vencedor de melhor prêmio da academia francesa, avaliamos de que forma esse romance, que contém traços autobiográficos, aproxima-se de características surrealistas sem deixar de aliar tais traços peculiares à crítica irônica e humorística da sociedade contemporânea.

Palavras-chave: Amélie Nothomb. História. Cômico. Humor. Ironia. Paródia.

RÉSUMÉ

Cette étude vise à analyser l'évolution historique du concept du comique et de ses composants et la façon dont l'écrivain belge Amélie Nothomb utilise et emploie ses formes. Pour cette enquête, nous avons l'intention de l'examiner dans un contexte «postmoderne», ironique et parodique. Pour atteindre l'objectif proposé, sont recherchés depuis l'antiquité, les sources du comique et la manière dont il a été perçu à travers les siècles, d'abord dans l'opposition tragédie/comédie, puis de la diabolisation du rire au Moyen Age, puis l'émergence de l'humour jusqu'à la profusion de théories de la modernité et la contemporanéité. En supposant l'existence de deux tendances du roman belge – une de évocation parodique, humoristique et ironique, qui veut critiquer la réalité, et une autre qui cherche à resserrer les liens avec le rêve, l'imaginaire, avec l'analyse L'hygiène de l'assassin (1992) -, nous analysons la première (la parodique et la critique) du travail de Nothomb qui, selon l'auteur, est son manifeste littéraire. Avec l'étude de "Stupeur et Tremblement (1999), lauréat du prix de meilleur roman de l'Académie française, nous évaluons la manière dont ce roman, qui contient traces autobiographiques, s'approche aux caractéristiques surréalistes tout en alliant les traits propres à la critique ironique et humoristique de la société contemporaine.

Mots-clés : Amélie Nothomb. Comique. Humour. Ironie. Parodie.

SUMÁRIO

APRESENTAÇÃO.....	7
INTRODUÇÃO.....	8
1 PANORAMA HISTÓRICO DAS TEORIAS DO CÔMICO.....	15
1.1 Antiguidade: primeiras teorias do riso	15
1.2 Da Idade Média ao Neoclassicismo: Jesus não riu, tampouco os neoclássicos...24	
1.3 Idade Contemporânea: do Romantismo à Modernidade.....	37
1.3.1 A essência do riso de Baudelaire.....	42
1.3.2 A mecanização do riso de Bérqson.....	43
1.3.3 O humorismo de Pirandello.....	45
1.3.4 Os surrealistas e o humor negro de André Breton.....	46
1.3.5 O cômico do absurdo de Eugène Ionesco.....	48
1.4 A pós-modernidade.....	49
1.5 A contemporaneidade: rir de tudo?	52
2 <i>HYGIÈNE DE L'ASSASSIN</i> : A PARÓDIA DO MUNDO LITERÁRIO.....	55
2.1 Amélie Nothomb no cenário pós-moderno e contemporâneo europeu.....	55
2.2 Apresentação do romance: os diálogos socráticos da obra-manifesto.....	57
2.3 A paródia do Romance Gótico em <i>Hygiène de l'assassin</i>	66
2.4 Nina x Tach: o duplo irônico.....	70
2.5 O humor negro e cômico do absurdo: tragicômico?.....	73
2.6 Linguagem nothombiana.....	77
3 <i>STUPEUR ET TREMBLEMENTS</i> : O TRAGICÔMICO.....	80
3.1 A estrutura do romance: um retorno às três unidades clássicas.....	81
3.2 As personagens.....	85
3.3 O Realismo <i>versus</i> o Surrealismo.....	89
3.4 O cômico.....	93
3.4.1 Inversão, paródia e absurdo: a derrisão total.....	93
3.4.2 Entre o humor e a ironia: “uma exilada perpétua”.....	97
3.4.3 A teatralização da obra: oscilação tragicômica.....	100
CONSIDERAÇÕES FINAIS.....	102

REFERÊNCIAS.....	104
ANEXOS.....	111

APRESENTAÇÃO

Este estudo tem por objetivo analisar a forma como a escritora belga Amélie Nothomb utiliza o cômico e suas formas. Para isso, pretendemos considerá-la em um contexto “pós-moderno” paródico e irônico.

Por outro lado, observamos a necessidade de analisarmos historicamente a evolução do conceito do cômico e de suas vertentes, visto que a autora apropria-se de temas e formas canônicas e reescreve-as, a fim de incorporar um conteúdo crítico às suas obras.

Em busca desses objetivos, na **Introdução**, procuramos estabelecer os principais traços que nortearam nossa pesquisa, incluindo a escolha do *corpus*, partindo do princípio da existência de duas tendências do romance belga: uma de evocação paródica, humorística e irônica, que pretende criticar a realidade, e outra que busca a aproximação com o sonho, com o imaginário, que a aproxima mais dos Surrealistas do início do século XX.

Tendo em vista essas questões, a parte intitulada **Panorama histórico das teorias do riso: limites e confusões** apresenta as fontes do cômico e a maneira como ele foi percebido, desde a Antiguidade através dos séculos, inicialmente na oposição tragédia/comédia, passando pela demonização do riso na Idade Média, pelo surgimento do humor, chegando até a profusão de teorias da modernidade e da contemporaneidade. Privilegiamos os estudos que se aproximam mais das características que ocorrem na obra nothombiana.

Em ***Hygiène de l'assassin: humor negro e ironia a serviço da literatura***, procuramos analisar a primeira tendência do romance belga (paródica e de crítica à realidade) na obra de Nothomb, principalmente em seu primeiro romance, *Hygiène de l'assassin* (1992), que, segundo a autora, é seu manifesto literário.

Na terceira parte, ***Stupeur et tremblements: a evasão cômica do real***, examinamos de que forma esse romance, que contém traços autobiográficos, aproxima-se de características surrealistas sem deixar de aliá-las à crítica irônica e humorística da sociedade contemporânea.

Na **Conclusão**, mostramos de que maneira a autora incorpora textos e características de diferentes períodos históricos e, juntamente com o uso do humor e da ironia, constrói uma obra peculiar e de grande expressão.

INTRODUÇÃO

O objetivo geral de nossa pesquisa é analisar criticamente alguns aspectos da escritora belga Amélie Nothomb (nascida em 1967), que hoje é uma das autoras de maior expressão na Europa. Com isso, pretendemos divulgar sua obra no Brasil, onde ainda é pouco conhecida.

A característica mais marcante da obra nothombiana é seu “humor”. Aqui, colocamos o termo entre aspas porque observamos, com o desenrolar da investigação, o fato de que a linguagem cotidiana chama de humor o que são manifestações do cômico e que o termo passa a se referir a uma característica particular do cômico, principalmente a partir do século XVIII. Por isso, achamos válido iniciar a busca com uma descrição histórica do conceito de cômico e de como surgiram suas formas reduzidas (BAKHTIN, 1996), como a ironia e o humor. Não pretendemos chegar a uma conclusão definitiva, visto que há discordância entre os próprios teóricos, no entanto procuramos estabelecer algumas importantes considerações sobre como os pesquisadores concebem o cômico, o humor e a ironia a partir do século XX e quais desses conceitos parecem se aproximar mais das características das obras apresentadas.

Aristóteles (1992) sistematizou um pensamento que serve de base para todos os estudos posteriores que tratam do riso: o homem é o único animal que ri. Diante dessa característica humana, percebe-se que inúmeras questões permeiam a questão do riso. Ele é, ao mesmo tempo, social, cultural e circunstancial: “o riso faz parte das respostas fundamentais do homem confrontando com sua existência”, segundo o historiador francês George Minois (2003, p. 19). Por essas razões, o que é cômico (ou não) muda constantemente através dos tempos: do quê se ri numa época pode não ser visto com bons olhos em outra.

Enquanto fenômeno social, preocupa-nos, principalmente, de que forma o riso tem sido concebido ao longo do tempo e os ecos desses pensamentos nas obras literárias. Por isso, traçamos um panorama histórico que ajuda a identificar de que maneira a segregação entre o (nobre) trágico e o (vulgar) cômico deixou de existir e essas formas passaram a ser vistas não mais como antagônicas, mas como modos de se apresentar uma determinada realidade.

Partimos, primeiramente, das concepções de riso, trágico e cômico na Antiguidade. Nos mitos gregos, o riso é associado à alegria e ao renascimento e está presente não só nesses relatos, como também nas festas. Com Aristóteles e os filósofos gregos, alarga-se a dicotomia entre o

trágico e o cômico: só se pode rir de uma deformidade se ela não for sinal de dor ou doença. Platão (2009) condena o riso, pois, para o filósofo, a derrisão vai contra a verdadeira filosofia, aspiração maior, em sua concepção do ser.

Na Idade Média, o riso é diabolizado: partindo de um pressuposto de que Jesus nunca riu, os teólogos condenam o riso que passa, nesse momento, a diferenciar os homens não só dos animais mas de Deus.

A transição para a Idade Moderna, o Renascimento, marca uma mudança capital, segundo Bakhtin (1996), na concepção do riso. É no Renascimento, portanto, que o riso deixa de ser confinado apenas aos gêneros populares, como a comédia e a farsa, para fazer parte da “alta literatura”.

Devido à consolidação do regime absolutista, nos séculos XVII, a seriedade passou a ser vista como forma plena e verdadeira. Nesse momento, na Inglaterra, surge a noção de humor. Na França, aparece um novo gênero, a tragicomédia, que desaparecerá rapidamente.

No século XVIII, o Classicismo impõe rígidas regras à literatura: nesse período, observa-se a tentativa dos filósofos de se fazer uma comédia moralizante. No entanto, com a consolidação da burguesia como classe dominante e a conseqüente ascensão do romance como forma literária expressiva dessa classe, observamos outra mudança na concepção do cômico e suas manifestações: a ironia deixa de ser vista como estratégia retórica para ser uma atitude filosófica que demonstra a cisão do eu com o mundo; o humor passa a ser separado mais incisivamente do cômico, pois tem um tom mais sério, e o objeto do riso, muitas vezes, é o próprio humorista.

Precursor da modernidade, no século XIX, Baudelaire (2008) estuda o cômico enquanto especificidade humana e separa o riso da alegria: o riso é a expressão de um fenômeno contraditório. Por outro lado, o poeta separa o cômico significativo do cômico absoluto (grotesco): enquanto este é apreendido pela intuição de maneira sutil, aquele é apreendido facilmente.

Observa-se, a partir do início do século XX, que os teóricos passam a se preocupar mais incisivamente com a questão do cômico e do riso: Bergson (1983) separa o humor e a ironia como formas antagônicas, preocupado com a função social do riso; Pirandello (1996) estabelece o humorismo como o *sentimento do contrário*, enquanto o cômico é a *advertência* do contrário, isto é, o humor é a reflexão do cômico e por isso tem um quê de trágico.

As teorias psicanalíticas de Freud (1996) aliadas ao romance fantástico contribuíram para o surgimento do Surrealismo de André Breton (1962). Para os surrealistas, a forma de se resolver a contradição do mundo, num contexto entre guerras, é criar-se outra realidade, uma forma de escapar do real por meio do sonho. Breton também emprega, pela primeira vez, o termo humor negro, que utiliza situações macabras para fazer rir.

Após as guerras, surge, no teatro, outro tipo de cômico, o do absurdo, cujas principais ferramentas são a paródia e o *nonsense*. Eugène Ionesco é um dos grandes responsáveis por essa tendência que pretende questionar a realidade pelo viés do absurdo.

Essa contextualização nos permite estabelecer uma relação entre a obra de Amélie Nothomb e as formas do cômico: ela oscila entre a posição do ironista (aquele que ri de algo) e a posição do humorista (que ri de si mesmo). Além disso, essa análise diacrônica nos permite estabelecer quais características ou pensamentos a autora parodia, suscitando um cômico mesclado ao trágico.

Além disso, não só examinamos de que forma Amélie Nothomb incorpora o conteúdo crítico às suas obras utilizando a paródia, isto é, a existência, em sua produção, da retomada de textos e de formas canônicas, mas também como tais características aparecem no tema e em sua linguagem. Para isso, procuramos considerar a obra de Amélie Nothomb em um contexto pós-moderno que, segundo Hutcheon (1985), tem como uma das principais características a existência da narrativa narcísica (metaficcional): aquela que encerra em si mesma um comentário crítico acerca da sua própria condição enquanto narrativa.

As considerações acerca da obra de Amélie Nothomb são mais claramente observáveis se a colocarmos juntamente com autores considerados pós-modernistas. O termo “pós-modernismo” ora é colocado, pelos teóricos, como uma ruptura com o modernismo, ora como um prolongamento deste, ora com ambos os sentidos, o que gera polêmica. Diante de um conceito ainda em gestação, optamos por utilizar as teorias de Hutcheon (1985), que o define como o uso consciente da paródia, excluindo dela o habitual efeito ridicularizador. Isso significa que os autores, ainda segundo Hutcheon, retomam textos antigos a fim de colocarem o contemporâneo em escrutínio. Tal situação exige uma capacidade maior do leitor: a narrativa narcísica rompe com a convenção, e o leitor se vê participante da criação poética. O termo narcísico não se refere ao autor, mas ao próprio texto que contém comentários críticos acerca de sua natureza.

Nesse sentido, o papel da ironia é crucial para entendermos as proposições teóricas da pesquisadora: a ironia não é apenas uma mera figura de linguagem no campo retórico, mas um processo comunicativo no qual o papel do interpretante é crucial para que haja (ou não) ironia. Além disso, a autora sublinha, na ironia, as “influências tanto semânticas quanto avaliadoras. A aresta avaliadora da ironia nunca está ausente”. (HUTCHEON, 2000, p. 29). É por esses prismas, que procuraremos avaliar o *corpus* de nossa pesquisa.

A obra de Amélie Nothomb tem intrigado inúmeros teóricos principalmente na Europa e no Canadá. Aqui, no Brasil, alguns de seus romances foram traduzidos, e conhecemos apenas um trabalho sobre a escritora, a dissertação Ferreira, da Universidade Federal do Rio de Janeiro: *Amélie Nothomb e a escrita autobiográfica: uma análise de Métaphysique des Tubes* (2006).

O trabalho de Ferreira (2006), juntamente com a grande maioria dos estudos sobre Amélie, está preocupado com a análise psicológica das obras de Nothomb, principalmente pelo fato de a autora declarar que muitas de suas obras têm um cunho autobiográfico. Procuramos nos distanciar dessas posições porque acreditamos em que a análise do texto em si traz resultados mais positivos, independentemente de qual tenha sido a inspiração da autora.

Amélie nasceu em Kobe, no Japão. Filha de um diplomata belga, só conheceu sua terra aos 17 anos quando cursou filologia românica na Universidade de Bruxelas. A autora é bastante excêntrica e polêmica (quando afirma, por exemplo, gostar de se alimentar de frutas podres). Amélie declara que “*Je vis des moments d'angoisse phénoménale, mais je n'ai pour seul exutoire que l'écriture. C'est ma panacée. C'est plus qu'un métier, c'est ma raison de vivre, et mon moyen de supporter la vie. C'est tout à la fois. Mon but et mon moyen. C'est tout.*”¹.

Nothomb ficou conhecida com a publicação do seu romance *Hygiène de l'assassin* (1992), vencedor dos prêmios Allain-Fourinier e Renet-Fallet. A autora já publicou 18 romances: *Le Sabotage Amoureux* (1993), *Les Combustibles* (1994), *Les Catilinaires* (1995), *Péplum* (1996), *Attentat* (1997), *Mercur* (1998), *Stupeur et Tremblements* (1999) – vencedor do Grande Prêmio da Academia Francesa –, *Métaphysique des Tubes* (2000), *Comsmétique de l'ennemi* (2001), *Robert des noms propres* (2002), *Antéchrista* (2003), *Biographie de la faim* (2004), *Acide Sulfurique* (2005), *Journal d'hirondelle* (2006), *Ni D'Éve ni D'Adam* (2007), *Le fait du prince* (2008), *Le voyage d'hiver* (2009). Ela se insere na categoria dos autores que fazem do trágico

¹ “Vivo momentos de agonia fenomenal, mas eu só tenho uma escapatória que é a escrita. É minha panaceia. É mais que um trabalho, é minha razão de viver, minha maneira de suportar a vida. É tudo de uma vez. Meu fim e meu meio. É tudo!” (NOTHOMB, 2000, tradução nossa)

cômico: “*cette jeune femme [...] allie à son monde étrange perversité psychologique et humour noir.*”²

Observamos em suas obras duas tendências: a primeira delas engloba romances nos quais temas como a morte, a violência e desvios alimentares são recorrentes e desenvolvem-se em uma atmosfera sombria e trágica. A outra traz obras cuja intenção é ironizar; possuem, portanto, um tom mais ameno. Essas duas linhas estão de acordo com as tendências do romance belga contemporâneo cujas considerações arrolaremos a seguir.

Segundo Narjoux (2004) em sua obra *Étude sur Stupeur et Tremblements*, a ambiguidade das relações entre Bélgica e França faz com que tanto as relações como as definições dos romancistas belgas sejam sempre confusas.

A história da Bélgica é relativamente recente e, de acordo com a autora, faltava à sua literatura os fundamentos históricos nos quais se baseia a literatura francesa, fazendo com que os romancistas belgas sofressem de um *status* ambivalente, ora sendo caracterizados como escritores franceses da Bélgica, ora como escritores belgas de língua francesa. Desse modo, os autores tinham duas soluções possíveis: ou permaneciam em Paris, lugar obrigatório para reconhecimento literário (o que fazia com que eles fossem absorvidos pela cultura francesa), ou, então, eram ignorados, porque ficavam na Bélgica, onde o academicismo imperava. Diante disso, é difícil para esses romancistas encontrar uma identidade. Segundo Narjoux (2004), é por isso que os escritores belgas são adeptos do sonho, da introspecção e enfraquecem voluntariamente a fronteira que separa o real do imaginário.

A partir dos anos 70, como sublinha a teórica, o romance belga foi marcado por um desejo intenso de se renovar, ampliando sua esfera de experimentação. Observam-se, segundo ela, duas grandes tendências: uma distanciada, humorística, paródica e contestadora do ambiente contemporâneo e outra que enfrenta as estranhezas de um surreal que se sustenta no sonho e na utopia. Com isso, encontramos o suporte teórico para a divisão que havíamos observado na obra de Amélie Nothomb: algumas eram paródias que contestavam o ambiente contemporâneo e outras encontravam suas bases no sonho e na utopia. Queremos observar como as obras de Amélie Nothomb se situam dentro dessas duas importantes vertentes do romance belga.

² “Esta jovem mulher alia ao seu mundo estranha perversidade psicológica e humor negro” (LLIARD, 2005, tradução nossa).

Por um lado, escolhemos seu primeiro romance, *Hygiène de l'assassin* (1992), como forma de apresentar uma vertente de sua obra, que é questionar o contemporâneo (e também a literatura) através da paródia do romance gótico e dos diálogos socráticos. Além disso, apoiaremos também, secundariamente, no romance *Robert des noms propres* (2002), que partilha com *Hygiène de l'assassin* (1992) elementos sombrios e trágicos cujos temas – a violência e a morte – são recorrentes.

Por outro, optamos pelo romance mais premiado e reconhecido internacionalmente, *Stupeur et Tremblements* (1999), que se aproxima mais do Surrealismo. Os temas principais dessa obra são as diferenças entre a cultura ocidental e oriental e o papel da mulher no mercado de trabalho. A sociedade japonesa é colocada em escrutínio nesse romance (que contém traços autobiográficos). Nesse sentido, observamos uma mudança no tom da narrativa, que é menos sombrio e trágico do que na primeira.

Em comum, nas duas narrativas, há os procedimentos cômicos, como o humor e a ironia, que servem para criar uma ambiguidade do discurso e levantar diferentes questionamentos. A escolha do *corpus* deve-se ao nosso interesse em mostrar, de maneira mais abrangente, a obra de Amélie Nothomb.

Em *Hygiène de l'assassin* (1992), temos a história do escritor francófono Prétextat Tach que, acometido de um mal raríssimo, a doença de Elzenveiverplatz (um câncer fictício nas cartilagens), resolve conceder entrevistas. A narrativa traz uma sucessão de cinco entrevistas em que a personagem de Tach derrota um a um os jornalistas em embates verbais que se assemelham a uma guerra de palavras. A última entrevista constitui o cerne da narrativa: nela o leitor fica sabendo que Tach publicou uma obra intitulada *Hygiène de l'assassin*, que retrata um assassinato cometido por ele na mocidade. O romance apresenta inúmeras considerações acerca da literatura, bem como o uso paródico do romance gótico e relações intertextuais.

Já o romance *Stupeur et Tremblements* (1999) conta a história de Amélie (uma jovem europeia), funcionária durante um ano de uma empresa japonesa sediada em Tóquio. A narrativa desenvolve-se em torno da relação tensa entre a protagonista e os funcionários japoneses. O choque cultural entre Oriente e Ocidente, assim como o papel feminino na sociedade constituem a temática da narrativa. Portanto, é possível observar a forma como a personagem é degradada a cada situação de incongruência entre suas atitudes e aquelas esperadas pelo povo japonês: como

forma de punição, ela passa de intérprete da empresa japonesa a “limpadora de latrinas” (NOTHOMB, 2001, p.99).

Começaremos a análise com o percurso da história do riso e o seu papel na sociedade ocidental.

1 Panorama histórico das teorias do riso: limites e confusões

1.1 Antiguidade: primeiras teorias do riso

Entender o riso é entender também a sociedade em que ele está inserido. Pode-se também dizer que entender a sociedade é entender o riso. Devido a esse aspecto social, coletivo, é necessário estabelecer a história dessa manifestação essencialmente humana, bem como avaliar a força e o poder, aparentemente paradoxal, que o riso tem de ser subversivo e conservador; “o riso é um fenômeno global, cuja história pode contribuir para esclarecer a evolução humana” (MINOIS, 2003, p.20).

De qualquer maneira, um recuo à Antiguidade se faz necessário para uma melhor compreensão do fenômeno ao longo do tempo. Conforme salienta Alberti (1999, p. 8), em *O riso e o risível na história do pensamento ocidental*,

O recuo até a Antiguidade³ se faz tanto mais necessário quanto mais se conhece uma certa peculiaridade das produções teóricas sobre o riso: cada autor parece recomençar a sua investigação do zero, ignorando em grande parte as tentativas de definições anteriores. Não são poucos os textos que declaram que suas teorias têm a faculdade de revelar de uma vez por todas a essência do riso quando na verdade boa parte de suas definições já figuram em outros textos.

No entanto, como evidencia Minois (2003), é preciso separar a teoria do riso da prática do riso. Aquela “é muito mais evolutiva e fácil de seguir. Em todas as épocas foram escritos tratados sobre o riso [...]. A história do riso é antes de tudo a história da teoria do riso” (MINOIS, 2003, p. 18). O trabalho desse historiador é enriquecedor na medida em que se propõe a estudar também a prática do riso.

Para ele, o cômico e o riso estão presentes em várias manifestações literárias desde a Antiguidade: no Papiro alquímico de Leyde, cujo autor é desconhecido⁴, datado do século III a.C., está escrito que o “universo nasceu de uma enorme gargalhada” (MINOIS, 2003, p. 21).

³ Referimo-nos à Antiguidade greco-romana que influenciou mais incisivamente todo o pensamento ocidental.

⁴ Segundo Macedo (2000, p. 45), nesse Papiro encontram-se “conhecimentos extraídos das tradições astronômicas de origem egípcia cruzados com elementos da cosmogonia grega”.

Nos mitos gregos, os deuses riem constantemente: “o riso deles é sem entraves: violência, deformidade, sexualidade desencadeiam crises que não têm nenhuma consideração de moral ou de decoro. Os mitos o associam frequentemente à obscenidade e ao retorno da vida” (MINOIS, 2003, p. 23).

De acordo com Minois (2003, p.29), alguns mitos e lendas da Grécia fazem o riso ser dissociado da alegria, pois ele contém “sofrimento pessoal, ameaça contra o outro, frieza da maldade e atmosfera de morte”. No entanto Macedo (2000, p.44), em *Riso, Cultura e Sociedade na Idade Média*, embora não negue que o riso pode conter esse aspecto trágico, salienta que na Antiguidade “o binômio morte/vida não era tido como antagônico, mas absolutamente complementar”.

A atualização desses mitos e lendas, que celebravam a vida e a morte como forma de renovação, ocorria através das festas populares – celebrações primordialmente agrárias que “baseavam-se nas estações do ano e na ideia de fertilidade e abundância” (MACEDO, 2000, p.40). Para ele, o riso dessas festas da Antiguidade era associado a “gestos e rituais sexuais detentores da faculdade mágica da fecundidade e da apropriação”, e a “ruptura momentânea do cotidiano, a reincorporação do mito acarretam o equilíbrio da existência social e integração com o cosmos” (MACEDO, 2000, p. 39-40). E ainda, de acordo com Minois (2003, p. 33), até o século V a.C., o riso e o cômico estão presentes nessas festas como “um meio de exorcizar a ordem, o caos, os desvios, a bestialidade original.”

Segundo Arêas (1990, p.32), o nascimento do teatro grego se deve ao culto a Dionísio, deus do campo e da fertilidade, que “com o poder essencial de, através do vinho, fazer com que os humanos partilhassem do êxtase divino. As celebrações dionisíacas, os ritos, as canções, as procissões com címbalos, tochas e máscaras estão na base do teatro”:

Os camponeses, pintados ou mascarados, saíam em procissão cantando refrões zombeteiros ou obscenos e carregando um enorme *phallos*, símbolo da fecundidade. A festa termina por um *kômos*, saída extravagante de bandos de celebrantes embriagados que cantam, riem, interpelam os passantes. É da *kômodia* que vem a comédia (MINOIS, 2003, p. 37).

O historiador acredita que, originalmente, o teatro grego arcaico tenha misturado a comédia e a tragédia. Para ele, somente após a intelectualização do riso, a oposição entre tragédia e comédia passa a ser total.

Arêas (1990) disserta sobre a existência de três momentos na comédia grega: antiga, média e nova e que, segundo ela, acompanham o desenvolvimento da sociedade grega.

O grande exemplo do teatro grego antigo são as comédias de Aristófanes: “o riso de Aristófanes manteve-se fiel ao vínculo com o instinto de agressão” (MINOIS, 2003, p.38 e 39). Seu riso, devastador, “não deixa nada de pé, sagrado e profano tombam igualmente no ridículo e no obscuro, por mais cru que ele seja”. Minois (2003) ainda conclui, a respeito do riso arcaico, que ele passa pela mediação do discurso, isto é, o riso é já visto de uma maneira instrumentalizada.

A partir do século V a.C., contudo, alguns pesquisadores, como Macedo (2000), Minois (2003) e Bremmer (1997), observam que a mudança da esfera política, religiosa e cultural causada pela Guerra do Peloponeso, que ameaçara a democracia, como frisa Minois (2003), culmina com o fim do riso agressivo e o que se nota é um crescente refinamento: “Evidentemente, a maré mudara e as maneiras mais refinadas que aos poucos se desenvolviam entre os aristocratas atenienses devem ter começado a tornar inaceitáveis os ataques pessoais e o humor⁵ menos refinado” (BREMNER, 1997, p. 38). Segundo o pesquisador, o próprio Aristófanes, em suas últimas comédias, empregou menos a injúria pessoal e a bufonaria. Para esses estudiosos, o escritor grego Xenofonte, que condena o riso grosseiro da Antiguidade e faz uso do riso sutil, priorizando a ironia para atingir um objetivo moral e intelectual, é o grande exemplo dessa nova postura.

Fritz Graf (1997), em seu ensaio *Cícero, Plauto e o riso romano*, no entanto, salienta que embora tenha havido mudanças no teatro grego causadas pelas circunstâncias políticas, elas se devem mais a uma mudança no alvo da crítica, isto é, não havia mais a crítica social direta. Há um deslocamento, segundo ele, dos assuntos políticos para as questões familiares nas quais se observa o uso do humor, mas nunca o escárnio social. Na Grécia, essa comédia nova é um dos troncos fundamentais do gênero até nossos dias e é representada por Menandro. Arêas (1990, p.34), remete-nos à citação de Magaldi: “Em Menandro, o homem deixa de aparecer como figura pública para se apresentar em sua natureza privada. Passam a segundo plano as cogitações do bem coletivo, para se registrar o comportamento pessoal”.

⁵ Embora Bremmer (1997) utilize o termo humor, é preciso observar que não se trata do humor como o entendemos hoje e que passou a ser conhecido apenas no século XVII, mas sim de um humor mais amplo, por isso temos usado os termos riso e cômico, a fim de evitarmos uma confusão terminológica.

Ainda que não seja possível definir exatamente o que foi esse refinamento e essa mudança na concepção do riso e do risível, motivo de algumas divergências, é fato que os filósofos tiveram papel decisivo nessa nova postura diante do cômico: os discursos sobre o riso são inúmeros e contraditórios e demonstram que, para a civilização helênica, ele é um “bem essencial” (MINOIS, 2003, p. 61). A evolução constatada e a transição do riso arcaico “devastador, agressivo e triunfante ao riso moderno, irônico, comedido, colocado a serviço da moral e do conhecimento, têm seu paralelo na teoria” (MINOIS, 2003, p.61). Um exemplo de como os adeptos e adversários do riso confrontavam-se é encontrado, segundo Minois (2003), em um romance anônimo do século I, *O Romance de Hipócrates*. Nessa obra, Demócrito (o amigo do riso) e Heráclito (o chorão) assumem posturas contraditórias. Demócrito é “o homem que ri de tudo” (MINOIS, 2003, p. 62), inclusive do trágico, como salienta Alberti (1999). Para ela, esse texto é “um excelente exemplo da ambiguidade que cerca o riso na Antiguidade. Ela oscila entre chamar de louco e de sábio aquele que ri de todas as coisas” (ALBERTI, 1999, p.77), isto é, “a derrisão é aqui a constatação da incapacidade radical do homem de se conhecer e conhecer o mundo. Nada merece ser levado a sério, já que tudo é ilusão, aparência, vaidade” (MINOIS, 2003, p.62)⁶.

Alberti (1999) analisa, em sua pesquisa, diferentes proposições teóricas sobre o riso o qual abrangia, segundo a pesquisadora, quatro campos de estudo na Antiguidade: a ética, a poética, a retórica e a fisiologia. Em sua obra, a pesquisadora diz que a mais antiga formulação teórica sobre o riso e o risível que nos restou é o *Filebo* de Platão:

Partiu de ti, Sócrates, a ideia da presente discussão, quando te prontificaste a determinar qual seja para o homem o melhor bem. Havendo afirmado Filebo que era o prazer, as diversões, a alegria e tudo o mais do mesmo gênero, contestaste-lhe a assertiva e disseste que não era nada daquilo, mas o que tantas vezes, de intento, revocamos à memória – no que estávamos certos – para tê-los a ambos bem gravados em nossa retentiva (PLATÃO, *Filebo*, p. 7).

Para que se entenda a concepção do riso platônico é preciso entender também a diferenciação que o filósofo fazia entre os prazeres verdadeiros e os prazeres falsos, cuja reconstituição do equilíbrio se dava através do riso. Ainda segundo Alberti (1999), em Platão, o

⁶ Minois (2003, p.63) refere-se, principalmente, aos cínicos gregos que têm como figura emblemática Luciano de Samósata cujo porta-voz é Menipo. O riso dos cínicos é diferente “praticando a ironia de forma provocativa, eles perseguem, de fato, uma finalidade moral, aparentando imoralidade”.

risível é um vício que se opõe diretamente à recomendação “conhece-te a ti mesmo” do oráculo de Delfos, pois, se a inveja é uma dor da alma, o invejoso se regozija com os infortúnios alheios (e se desconhece) e, por serem a ignorância e a estupidez males da alma, em tais pressupostos, estaria a matéria do risível. Há, em Platão, uma condenação moral do riso, pois para ele “a filosofia é o prazer puro e única forma de apreensão da verdade em oposição à ilusão característica das paixões” (ALBERTI, 1999, p. 45) de modo que “sempre que rimos do ridículo dos amigos, diz nosso argumento que, ao misturarmos o prazer com a inveja, misturamos prazer com dor, pois há muito já admitimos que a inveja é dor da alma, e o riso, prazer, vindo ambos a reunir-se na presente conjuntura” (PLATÃO, Filebo, p. 40). Conclui Minois (2003, p. 72) que “com Platão, o riso domesticado, reduzido a um magro sorriso, é limitado a um uso parcimonioso a serviço da moral e do conhecimento”.

Já outro importante filósofo grego, Aristóteles, ainda segundo o historiador francês, rompe completamente com o riso arcaico, zombeteiro e agressivo: só se pode rir de uma deformidade se ela não for sinal de dor ou de doença.

Infelizmente, o livro II da *Poética*, que tratava da comédia, foi perdido, e só nos é permitido saber a postura de Aristóteles em relação ao riso em outros tratados, como, por exemplo, na parte da *Poética* dedicada à tragédia e em *As partes dos animais* (tratado fisiológico) onde, como argumenta Alberti (1999), o filósofo grego criou as bases para todos os estudos posteriores que tratam do riso.

A dicotomia entre o que é cômico e o que é trágico é total no pensamento do filósofo grego: “a tragédia é uma imitação de uma ação importante e completa” (ARISTÓTELES, *Poética*, V, p.246), enquanto a comédia é “a imitação de maus costumes não, contudo, de toda a sorte de vícios, mas só daquela parte do ignominioso que é o ridículo [...] O ridículo reside num defeito e numa tara que não apresentam caráter doloroso ou corruptor” (ARISTÓTELES, *Poética*, V, p. 248).

Nesse período, a comédia tem, nas palavras de Said apresentadas por Minois (2003, p.51), por função “permitir ao público esquecer por um tempo suas inquietudes, espantar seus tremores, apresentando-lhe um universo em que a ordem sempre acaba por ser restabelecida”.

Segundo Alberti (1999), embora a representação de homens baixos tenha um cunho negativo, isso não implica uma inferioridade da comédia em relação à tragédia: ambas são

legítimas no ponto de vista da criação poética. Macedo também salienta que tanto a tragédia quanto a comédia têm igual importância na vida social da Antiguidade.

Cabe ressaltar, também, que o que é considerado baixo e passível de riso, segundo Grenier (2003), são as deformidades cômicas que compreendem não somente os vícios de linguagem e defeitos de educação, mas, inclusive, os vícios do espírito (quando esses podem ser transformados em ridículo) que são levados ao excesso.

Contudo, sob o ponto de vista da retórica aristotélica, o riso deve ser associado ao agradável e ao sutil:

Quanto à facécia, ela parece ter algum cabimento nos debates. Pretendia Górgias que se deve confundir a seriedade dos adversários pela facécia, e suas facécias pela seriedade; e nisso tinha razão. Mas tratamos destas diferentes espécies de facécia em nossa obra sobre a *Poética*, onde precisamos que umas convêm ao homem livre, e outras não. Deverá, pois o orador escolher as que lhe convêm. A ironia quadra melhor ao homem livre do que a bufonaria, pois ironizamos para nos deliciarmos, ao passo que bufoneamos para deliciar os outros (ARISTÓTELES, Retórica, III, 18, p.219).

Em um texto pós-aristotélico, o *Tractatus Coislinianus*, segundo Alberti (1999), são encontradas algumas definições semelhantes às de Aristóteles, de que a tragédia representa as coisas importantes, pois “a tragédia retira as temerosas afecções da alma, por meio do lamento e do terror [...] E tem como mãe a dor” e a comédia, as coisas baixas e vis: “a comédia é imitação de uma ação risível e excluída de grandeza, perfeita, com enunciado adocicado, separada em cada uma das partes por aspectos [...] E tem como mãe o riso” (HOMERO, 2003, p. 59) A novidade, no entanto, segundo ela, é a existência da classificação das origens do cômico em dois tipos: “as expressões da língua (*lexis*) e os eventos e as coisas (*a pragmata*). O cômico nasce ou do que é dito, ou da ação” (ALBERTI, 1999, p. 55).

Essa divisão é encontrada nos tratados de dois importantes filósofos latinos, Cícero e Quintiliano, cujas teorias são consideradas pela pesquisadora Alberti (1999, p.56), como “os primeiros textos sistemáticos sobre o riso e o risível no pensamento ocidental”. Diferentemente dos gregos Aristóteles e Platão, que colocavam o riso a serviço da poética ou da filosofia, os dois pensadores latinos dedicam capítulos inteiros sobre o *ridiculum* e, embora declarem ser impossível definir o riso, segundo a pesquisadora, tal impossibilidade já é um posicionamento teórico.

Fritz Graf (1997, p. 51) afirma que os romanos tinham orgulho de seu humor e, citando Cícero, diz que eles acreditavam nisso, pois “a graça polida da Roma é mais espirituosa que a graça ática”.

Em *De Oratore* (55 a.C.), que é escrito em forma de diálogo, Cícero (1969) divide o risível (cômico) em dois gêneros: *carrillatio* (troça) e a *dicacitas* (dito espirituoso). Segundo Alberti (1999, p.58), o riso está, nesse momento, subordinado à retórica, a qual ajusta o discurso às pessoas, circunstâncias e ocasiões: “o riso é alguma torpeza moral, alguma deformidade física [...] sendo o meio mais poderoso, senão o único de provocar o riso, destacar e apontar uma dessas torpezas de uma forma que não seja torpe”.

No entanto, como frisa Graf (1997), a graça deve se manter dentro de certos parâmetros socialmente aceitáveis: as categorias sociais têm importância, e – enquanto o humor instaura um tormento (*flagitium*) – a elegância e a criatividade (*ingenium*) são traços inerentes à classe superior. Ainda em relação à sociedade romana, Graf (1997, p. 56) ressalta que “embora a brincadeira urbana fosse permitida entre os membros da classe alta, eles jamais estenderam o direito de fazer piada para além de seu próprio grupo [...]: piadas dentro do grupo funcionam como instrumento de coesão grupal, piadas de fora do grupo ameaçam o *status*”.

A teoria de Quintiliano, conforme Alberti (1999), é muitas vezes vista como um prolongamento da teoria de Cícero. Ambos, por exemplo, veem o engraçado e o sério como oriundos da mesma fonte. Basicamente, pode-se depreender que a teoria de Quintiliano combina duas divisões: “a que se refere ao objeto do risível [...] onde se extrai o riso e a que se refere às maneiras de destacá-lo (pelas coisas ou pelas palavras)” (ALBERTI, 1999, p. 64). Em comum a esses pensamentos, há uma nova postura em relação ao riso: ele começa a ser visto como forma de correção e deve ser usado de maneira cuidadosa e discreta.

Para que se entendam melhor as diferentes visões do riso na Antiguidade, é preciso, em um primeiro momento, diferenciar o riso na sociedade grega e na latina. Segundo George Minois (2003), o verdadeiro riso romano é encontrado na sátira – gênero cujo fundador é Lucius (II a.C.) –, e a sátira política em Roma só tem como finalidade defender as tradições e a ordem estabelecida.

Soethe (1998, p. 8-9)) também aponta para essa característica da tradição lucílica, mas faz alusão também à sátira grega:

A sátira de tradição lucílica caracteriza-se pela utilização regular de hexâmetros e pela finalidade moralizadora dos textos; nela o riso é utilizado como meio de denúncia dos vícios da humanidade. Os romanos a consideravam tradição sua. Já a tradição menipeia, de origem grega, foi introduzida na literatura latina por Varrão [...] Nessa tradição, há nas obras uma miscelânea de diferentes metros, inclusive de prosa e de verso em um mesmo texto. O riso é sua marca distintiva, sem assumir, no entanto, o caráter exclusivamente moralista da tradição romana”.

Juntamente com a sátira, o riso romano possui um lado negro o qual Minois (2003) chama de grotesco. Para ele, esse lado negro é um elemento cultural da sociedade latina e se altera com a ironia rústica: “o riso debochado, raivoso, com finalidade moralizante e conservadora, que zomba dos vícios e das coisas novas é sucedido por um inquieto e perturbador, que provoca mal-estar e vai muito além do burlesco” (MINOIS, 2003, p.94). Não se trata mais do humor da retórica, aquele pregado pelos filósofos como uma forma sutil de refinamento, mas de usar a arte para mostrar um mundo desestruturado. Esse riso romano é, ainda de acordo com o autor, “a constatação do não lugar, dos risos cerebrais, reduzindo o ser ao absurdo e às aparências”, enquanto os gregos teriam um riso “mais intelectual, mais filosófico, mais sensível ao caráter irracional e ilógico da sociedade” (MINOIS, 2003, p. 96).

Embora não trate desse lado negro do riso latino, Graf (1997) ressalta a função moralista do riso de Cícero. Ele sublinha, no entanto, que o cômico romano não difere tanto assim do cômico grego, mas que a diferença reside principalmente na função social do palco em Roma. Isso significa que a comédia romana era encenada em festivais e, embora todo festejo requeira o abandono da realidade cotidiana, nem todos fazem parte do carnaval. Enquanto na Grécia os festivais dionisíacos (ocasiões em que se encenavam a tragédia e a comédia) faziam parte do carnaval estrito, em Roma apenas os *ludi Megalenses* possuíam características de inversão carnavalescas; todas as outras celebrações não eram festivais carnavalescos.

Graf (1997) aponta Plauto como o grande comediógrafo latino, pois ele difere dos satiristas e dos retóricos da época: ele evita a linguagem torpe segundo os preceitos da retórica, mas “ele não usa a comédia com o mesmo objetivo com que Cícero ou os satiristas usaram o humor, para acusar e criticar [...] Na longa história de sua aceitação, Plauto é admirado não por sua moralidade, mas por seu talento e espirituosidade” (GRAF, 1997, p. 63).

Minois (2003) coloca Plauto juntamente com outro comediógrafo romano, Terêncio. Para o pesquisador francês, os temas tratados por esses dois autores são sórdidos, violentos e

trágicos, e, sob esse terror, “só pode nascer um riso agressivo, um riso de transgressão violenta, um riso de alívio” (MINOIS, 2003, p. 103). No entanto ele diz que Plauto é o responsável por substituir o grotesco pelo burlesco e que, embora os temas tratados sejam tão violentos, Plauto reduz as personagens de tal maneira que elas se tornam caricaturas cômicas.

Com a decadência do Império Romano, segundo Minois (2003, p. 105), “a desconfiança em relação ao riso aparece pouco a pouco”, e essa trajetória pode ser assim sintetizada:

A trajetória do riso no mundo romano é de uma degradação progressiva, que vai do *risus* vigoroso [...] a uma pluralidade de risos socialmente distintos. Nos círculos dirigentes e na elite intelectual, prevalece uma concepção agora negativa: o poder desconfia do riso; ele vigia as expressões subversivas em festas e comédias; nas classes superiores, deve ser utilizado apenas com parcimônia, sob forma muito apurada, cada vez mais artificial e amaneirada [...] a decadência do mundo romano é também a decadência de sua hilaridade.

Segundo o historiador, o riso começa a ser associado ao ateísmo ainda na Grécia por Plutarco. Com a crescente difusão do monoteísmo, “o riso é expulso dos céus [...]. Num ser monolítico em que a onipotência, a essência e a existência são uma coisa só, não há mais espaço para o cômico” (MINOIS, 2003, p. 75).

Em síntese, para o pesquisador, os gregos percorrem um itinerário quase completo: os mitos e lendas, que são atualizados nas festas, veem o cômico e o riso em pé de igualdade com o sagrado e “essas festas têm seu prolongamento no teatro cômico” (MINOIS, 2003, p.76). Até o século IV a.C, o riso é agressivo e tem em Aristófanes o maior representante dessa comédia arcaica. A partir de então, cresce o refinamento, e opõe-se a humanidade à animalidade (com a máxima de Aristóteles de que o homem é o único animal que ri). A partir de então, as posturas divergem: os platônicos e os aristotélicos “domesticam o riso para fazer dele um agente moral de correção” (MINOIS, 2003, p.76); os cínicos pretendem promover a correção através da zombaria; os cétricos veem o mundo como uma grande comédia de absurdos. Contudo a oposição riso/sagrado (encontrada principalmente nos pensamentos de Aristóteles e Platão) é retomada e desenvolvida em textos medievais que contém juízos éticos do riso, encerrando, portanto, “um dado importante para a reflexão sobre o estatuto do riso na época medieval: o fato de, ao contrário dos deuses antigos, Jesus nunca ter rido” (ALBERTI, 1999, p. 40). O riso, nesse momento, “nos distingue não só dos animais, mas também de Deus” (ALBERTI, 1999, p.68).

1.2 Da Idade Média ao Neoclassicismo: Jesus não riu, tampouco os neoclássicos.

A religião Católica exerceu um papel indiscutivelmente hegemônico na Idade Média: “a afirmação do cristianismo no contexto de crise do mundo romano e de formação da Idade Média representou, em todos os sentidos, um ponto de ruptura com as formas de sociabilidade e sensibilidade da Antiguidade” (MACEDO, 2000, p.52).

Como salienta Minois (2003, p.109), “o monoteísmo estrito exclui o riso do mundo divino. Do que poderia rir um Ser todo-poderoso, perfeito, que se basta a si mesmo, sabe tudo, vê tudo e pode tudo?”. A teologia clássica, segundo ele, foi construída sobre os conceitos platônicos e aristotélicos, e Alberti (1999) conclui que as condenações platônica e teológica do riso e do risível têm como fundamento justamente a oposição entre o riso e o pensamento sério (este último considerado completo no ser). Para Macedo (2000, p.52), isso foi possível porque, “ao contrário das crenças antigas, ritualizadas e concretizadas em fórmulas e ritos exteriores, o cristianismo ofereceu uma via de acesso ao sagrado pela interioridade e introspecção”. Tal interiorização conduziria o homem “à vigília de si mesmo, a um autopolicimento e a um combate constante contra as forças desagregadoras do espírito” (MACEDO, 2000, p. 53). O riso, nesse contexto, era considerado uma dessas forças e, sendo um “signo do caos e da desordem [...] cederia passo, na escala de valores sustentada pelo cristianismo, à sobriedade e continência moral” (MACEDO, 2000, p.53).

Diferentemente da explicação antiga, que atribuía à criação do universo ao riso, a explicação cristã, encontrada no livro de *Gênesis* (BÍBLIA, 1980) é assaz solene. O riso é demonizado, isto é, “o riso é ligado à imperfeição, à corrupção, ao fato de que as criaturas sejam decaídas, que não coincidam com seu modelo, com sua essência ideal” (MINOIS, 2003, p.112). Alberti (1999) reforça essa constatação ao ressaltar que a conduta de Jesus Cristo aproximava o riso do pecado: “o riso torna-se a prova por excelência da ambiguidade própria à condição humana: a superioridade em relação ao mundo físico e aos seres irracionais e a inferioridade em relação ao absoluto, que nunca ri” (ALBERTI, 1999, p. 69).

Segundo Macedo (2000), no século V, o Bispo de Constantinopla João Crisóstomo (o “Boca de Ouro”, devido a sua grande eloquência e capacidade discursiva), pode ser considerado

um dos maiores retóricos no período de formação cristão. Ele foi um dos mais ferrenhos defensores da sobriedade, pois “tendo vivido numa época em que os valores do mundo clássico periclitavam diante da profunda crise social, econômica, política, espiritual e moral, vivenciada nos momentos finais de agonia do Império Romano” (MACEDO, 2000, p.57), condenava veementemente os prazeres terrestres, como nos verificar na sua fala, apresentada por Minois (2003, p. 131):

Não nos compete passar o tempo rindo, nos divertindo e nas delícias. Isso só é bom para as prostitutas de teatro, para os homens que as frequentam e, particularmente, para esses bajuladores que buscam as boas mesas. [...] O que é mais perigoso é o motivo pelo qual explodem essas risadas desbragadas. Assim esses bufões ridículos proferem alguma blasfêmia ou palavra indecente, logo uma multidão de tolos põe-se a rir e a demonstrar alegria. Eles os aplaudem por coisas que deveriam fazer com que fossem apedrejados e atraem assim, sobre si mesmos, por meio desse prazer infeliz, o suplício do fogo eterno.

Foi o bispo quem usou o argumento de que Jesus não teria rido em uma homilia sobre São Mateus, conforme nos mostra Minois (2003, p.132): “Viu-se ele (*Jesus*) chorando várias vezes, mas não rindo, e ele não sorria nunca”.

A tentativa, por parte da Igreja Católica, de abolir completamente o riso não surtiu efeito. Como observa Minois (2003, p. 138), a Igreja tem uma rigidez apenas aparente e, no fundo, possui uma grande capacidade de adaptação: “o que não pode destruir, ela assimila, integra a sua substância. [...] Entre os séculos IV e VIII, ela adquire o viés da cultura antiga; antes de investir contra ela, dá-lhe novas roupas”, isso significa que, segundo o historiador, o riso é recuperado, depois de ter sofrido certa depuração.

A depuração sobre a qual disserta o historiador pode ser reconhecida pela forma como as festas populares perderam seu caráter sagrado e tornaram-se festas para rir, sem se saber a razão. Macedo observa a assimilação dessas festas pela Igreja Católica:

Durante a Idade Média, o substrato ‘pagão’ não desapareceu por completo, mantendo-se pela via do sincretismo nas tradições folclóricas, nas mascaradas e nas festas agrárias [...] condenadas reiteradas vezes pelas autoridades eclesiásticas, mas incorporadas ao próprio ciclo de festividades cristãs para dar origem às ‘festas dos loucos’ e ao carnaval moderno (MACEDO, 2000, p.28).

Portanto pode-se concluir que o riso, embora tenha sido negado nos primeiros séculos da Igreja Católica Medieval, passou a ser assimilado e, conforme salienta Verena Alberti ,(1999), é possível encontrar textos com matéria risível cuja função era servir a uma *utilitas morde*, isto é, tais textos eram tolerados com o intuito de se estabelecer regras de conduta e delimitar o que era ou não aceitável.

Um exemplo disso são as biografias dos santos que estão, nessa época, começando a ser redigidas e testemunham “a mistura de gênero e a integração do riso à fé com a finalidade de edificação” (MINOIS, 2003, p. 139).

Para Macedo (2000, p. 58), Santo Agostinho exemplifica bem tal característica, pois ele “chega a dar instruções aos missionários no sentido de que integrassem em seu discurso palavras simples e agradáveis, de modo a provocar o bom humor e ganhar a simpatia dos ouvintes”: isso não significa que Santo Agostinho fosse a favor da derrisão e sim que o riso (parcimonioso) deve ser empregado a fim de se catequizar mais pessoas. Além disso, dentro do pensamento agostiniano, existe a defesa da solidão que, por sua vez, deve “servir como um meio para evitar o riso fácil e pernicioso”.

De acordo com Minois (2003, p.146), no seio das comunidades monásticas “supostamente prefigurações da vida perfeita dos eleitos, o riso não está totalmente ausente” e pode ser encontrado nos “*Joca monacorum*, os ‘jogos dos monges’, perguntas e adivinhas que caçoam gentilmente a vida religiosa e cujas coletâneas começam a circular a partir do século VIII”.

Mais uma vez, o riso é controlado: trata-se de “uma pura concessão à fraqueza da natureza humana decaída [...] [pois] nas visões monásticas, o inferno é lugar do riso” (MINOIS, 2003, p.147).

Le Goff (1997, p. 70), em seu ensaio *O Riso na Idade Média*, sintetiza a forma como a Igreja tratou o riso nos primórdios desse período:

Durante a primeira fase, a Igreja, diante de um fenômeno que considera perigoso e realmente não sabe controlar, rejeita-o totalmente. Mais tarde, por volta do século XII, ela consegue submeter o fenômeno ao seu controle, o riso bom do riso ruim, os modos admissíveis de rir dos inadmissíveis.

A partir do século XII, como observa Macedo (2000, p. 65), há uma espécie de renascimento cultural, pois “a lógica e a dialética ocupariam aos poucos o seu lugar nas

premissas teológicas”. Segundo ele, “esta mudança de atitude e, face do conhecimento pode ser observada na revalorização dos aspectos profanos ou naturais da vida humana, assim como na forma de explicar a essência divina a partir de princípios elaborados com base na especulação filosófica”.

Nesse período, alargou-se a discussão entre “a admissibilidade do riso fora da esfera clerical, estabelecendo uma distinção fundamental entre o *bom* e o *mau* riso, isto é, entre o riso de alegria e felicidade [...] e o riso vã” (MACEDO, 2000, p.66). Ele ainda observa que:

Considerando o fato de que os séculos XII e XIII assinalaram a emergência de formas culturais profanas [...] não se tratava apenas de vilipendiar ou enaltecer os comportamentos adjacentes ao ato de rir, mas demarcar fronteiras bem definidas entre gestos aceitáveis ou condenáveis [...] Compreende-se, pois, a insistência na condenação do riso desmedido, do riso de sarcasmo, zombaria ou deboche.

Contudo uma postura menos agressiva de condenação ao riso pode ser observada nos sermões de São Tomás, que reconhece na derrisão uma característica humana. Dessa maneira, a proposição aristotélica e, diferentemente de seus predecessores, atribui ao riso um significado positivo. No entanto “a valorização tomista incide no riso pleno de felicidade, que só poderia ser alcançado no estado de contemplação absoluta da obra divina” (MACEDO, 2000, p. 71).

As oscilações de significado do riso, para Macedo (2000, p. 71), “revelam os impasses e as alterações no modo pelo qual os representantes da Igreja conceberam o mundo e os fenômenos humanos”.

Esse riso analisado e esmiuçado pela Igreja não consegue extirpar o riso da cultura popular. O riso medieval que, para Minois (2003) é um riso parodístico, está presente nas festas: a zombaria entre os grupos não é forma de contestação, mas é forma de um jogo que aceita as hierarquias e que as reforça, invertendo-as ritualmente.

Importante para entender esse riso medieval é a obra de Mikhail Bakhtin *A cultura popular na Idade Média e no Renascimento: o contexto de François de Rabelais* (1996), cujo intuito é resgatar a importância de Rabelais na literatura que, para ele, é o autor menos estudado de seu tempo. Segundo o autor, Rabelais está profundamente ligado às fontes populares carnavalescas. A manifestação dessa cultura popular que “opunha-se ao tom sério, religioso e feudal da época” (BAKHTIN, 1996, p.3), é dividida por ele em três categorias: primeiramente, as formas dos ritos e espetáculos; em segundo lugar, as obras cômicas verbais (incluindo as

paródias) e, em terceiro lugar, o que ele chama de diversas formas e gêneros do vocabulário familiar. Para ele, as festas religiosas, que ocupavam um lugar importante na vida do homem medieval, possuem um aspecto cômico popular:

[...] esses ritos e espetáculos organizados à maneira cômica apresentavam uma diferença notável, uma diferença de princípios [...] em relação às formas do culto e às cerimônias oficiais sérias da Igreja e do Estado feudal. Ofereciam uma visão de mundo, do homem e das relações humanas totalmente diferentes, deliberadamente não oficial, exterior à Igreja e ao Estado, pareciam ter construído, ao lado do mundo oficial, um segundo mundo e uma segunda vida (BAKHTIN, 1996, p.4-5).

Essa segunda vida sobre a qual discorre Bakhtin (1996, p. 6) era vivida através do carnaval que, segundo ele, “não era uma forma artística de espetáculo teatral, mas uma forma concreta (embora provisória) própria da vida.” A ideia do carnaval, segundo o teórico, foi percebida e manifestou-se de maneira muito sensível nas Saturnais romanas, que representaram “com maior plenitude e pureza do que outras festas da mesma época, a ideia de renovação universal”.

Salientando que as festividades expressam uma concepção de mundo, Bakhtin (1996) continua sua proposição ao constatar que “a festa convertia-se na forma que revestia a vida do povo, o qual penetrava temporariamente no reino utópico da universalidade, liberdade, igualdade e abundância” (BAKHTIN, 1996, p.8) enquanto as festas oficiais da Idade Média contribuíam para sancionar o regime em vigor e por isso “o tom da festa oficial só podia ser o da *seriedade* sem falha, e o princípio cômico lhe era estranho”.

Isso significa que há, no pensamento bakhtiniano, uma oposição completa entre o tom do carnaval (subversivo, universal e igual) e a festa oficial (singular, desigual):

A alienação desaparecia provisoriamente. O homem tornava a si mesmo e sentia-se um ser humano entre seus semelhantes. O autêntico humanismo [...] não era em absoluto fruto da imaginação ou do pensamento abstrato, mas experimentado concretamente nesse contato vivo, material e sensível (BAKHTIN, 1996, p.9).

Essa eliminação provisória das relações hierárquicas, segundo o teórico, permitiu o surgimento de “uma linguagem carnavalesca típica [...] capaz de expressar as formas e símbolos do carnaval e de transmitir a percepção carnavalesca do mundo” (BAKHTIN, 1996, p. 9).

Nessa percepção carnavalesca do mundo, compreende-se o riso festivo e a qualidade desse riso “é a de escarnecer dos próprios burladores. O povo não se exclui do mundo em evolução” (BAKHTIN, 1996, p.11). Essa característica difere o riso popular medieval do riso moderno: enquanto neste o autor se coloca fora do objeto aludido, naquele, reside o caráter ambivalente que “expressa uma opinião sobre um mundo em plena evolução no qual estão incluídos os que riem”.

Depois do carnaval, o segundo aspecto analisado pelo teórico russo são as obras verbais, paródicas, nas quais “a ideologia oficial da igreja é descrita do ponto de vista cômico” (BAKHTIN, 1996, p. 12). Um exemplo dessa literatura é a *paródia sacra* que, para o pesquisador, é um fenômeno pouco compreendido e que parodia liturgias, leituras evangélicas e orações. Esse gênero era tolerado pela Igreja “sob a égide do ‘riso pascal’ ou do ‘riso de Natal’” (BAKHTIN, 1996, p.13).

A terceira colocação de Bakhtin (1996) concerne à nova comunicação verbal, oriunda, também, do carnaval. Segundo o autor, surgem, nesse período, as grosserias, os juramentos e formas de obscenidade: “a linguagem familiar converteu-se, de uma certa forma, em um reservatório onde se acumulavam expressões verbais proibidas e eliminadas da comunicação oficial” (BAKHTIN, 1996, p.15).

As manifestações da vida corporal e material revelam outro importante aspecto analisado na obra do teórico russo: o realismo grotesco, que consiste “no sistema de imagens da cultura cômica popular” (BAKHTIN, 1996, p.17):

O porta-voz do princípio material e corporal não é nem o ser biológico isolado nem o egoísta indivíduo burguês, mas o povo, um povo que na sua evolução cresce e se renova constantemente. Por isso o elemento corporal é tão magnífico, exagerado e infinito [...] o centro capital de todas essas imagens da vida corporal e material são a fertilidade, o crescimento, a superabundância [...] o princípio material e corporal é o princípio da festa, do banquete, da alegria.

O riso popular que “organiza todas as formas do realismo grotesco foi sempre ligado ao baixo material e corporal” (BAKHTIN, 1996, p.18), ou seja, o traço marcante do realismo grotesco é a transferência de tudo que é elevado, espiritual ao plano material, corporal.

Além disso, a característica ambivalente do grotesco na cultura medieval é ressaltada: ao contrário da paródia moderna que degrada com um caráter exclusivamente negativo, o grotesco medieval “caracteriza um fenômeno em estado de transformação, de metamorfose ainda

incompleta, no estágio da morte e do nascimento, do crescimento e da evolução” (BAKHTIN, 1996, p.21).

No domínio literário, “a paródia medieval baseia-se completamente na concepção grotesca do corpo [...] enfim, essa concepção do corpo está na base das grosserias, imprecisões e juramentos, de excepcional importância para a compreensão da literatura do realismo grotesco” (BAKHTIN, 1996, p.24). A paródia medieval, portanto,

[...] vai ser um processo de rebaixamento explicando o alto pelo baixo – não sob uma perspectiva puramente negativa, mas com o objetivo de recreação [...] O mundo é grotesco, alegremente grotesco. Então, o cômico popular vai espelhar-se no “baixo”: a absorção do alimento, da excreção, o acasalamento, o parto na sujeira, os odores e ruídos ligados ao ventre e ao baixo-ventre, todas as funções que rebaixam, mas, por outro lado, regeneram (MINOIS, 2003, p.158).

Contudo, como observa Le Goff (1997, p. 81), “De um modo geral, segundo Bakhtin, a Idade Média, dominada pela Igreja, foi uma época de tristeza. De maneira oposta, o Renascimento, cujo início ele data bem anteriormente, foi o grande momento da liberação do riso. Esta é uma tese bastante contestável”.

Gurevitch (1997) levanta críticas à teoria de Bakhtin (1996). Em seu ensaio *Bakhtin e sua teoria do carnaval*, o pesquisador parte da premissa, para ele problemática, da polarização entre cultura oficial (séria) e cultura popular (cômica).

A primeira crítica recai sobre a falta de menção, na obra bakhtiniana, ao cristianismo ou ao deus cristão: “a cultura popular na Europa medieval e renascentista parece existir isenta de qualquer conteúdo religioso ou sem qualquer ligação com a religião” (GUREVITCH, 1997, p.85). Além disso, o pesquisador condena a ausência de associação da cultura popular com o medo: não há apenas alegria e humor no carnaval medieval, mas também crueldade e medo, isto é, “na história verdadeira, o riso e a alegria andam lado a lado com o ódio e o medo. Torna-se, portanto, muito difícil separar um único sentimento do conjunto muito mais abrangente e complexo de sentimentos e emoções das pessoas” (GUREVITCH, 1997, p.86).

A terceira crítica do pesquisador recai sobre a ausência de contextualização do carnaval na obra de Bakhtin (1996), pois o carnaval é uma festividade nas cidades medievais desenvolvidas e “não é um traço da cultura popular em todas as diferentes épocas” (GUREVITCH, 1997, p.86).

Por fim, segundo ele, sua grande crítica se refere ao fato de que, ainda que o carnaval seja uma expressão da cultura do riso, a cultura medieval não é exclusivamente uma cultura do riso,

pois um dos seus principais aspectos era o medo e, “esse medo era muito intenso porque estava associado à ideia de que, após a morte, a maioria das pessoas simples iria para o inferno, e o medo da condenação eterna era parte essencial de sua visão de mundo” (GUREVITCH, 1997, p.87).

Minois (2003) também assinala a existência de outro tipo de grotesco, diferente do definido por Bakhtin (1996), que possui uma face inquietante e assustadora. Além disso, “o bestiário monstruoso da cultura medieval oscila no diabólico angustiante. Ele testemunha mais de uma visão cômica, mais de uma visão trágica e, para dizer tudo, satânica, cujo ápice não será Rabelais, mas Jerônimo Bosch” (MINOIS, 2003, p. 160).

Para ele, o riso na Idade Média é diabolizado e transcende a definição de simples gesto. Portanto, para se entender o riso da Idade Média, é preciso sair do senso comum de que o cômico seria algo inconcebível naquele período: a existência de textos comprova que o riso era uma realidade daquela sociedade:

Na Idade Média, o riso é, portanto, largamente usado a serviço dos valores e dos poderes. Mesmo quando estes últimos são parodiados nas festas, retiram benefícios dele. O riso medieval é mais conservador que destrutivo, em seu aspecto coletivo organizado. A utilização consciente do riso pela literatura, seu exame pelos filósofos e teólogos [...] confirmam essa impressão, tanto no humor profano como no humor sagrado (MINOIS, 2003, p.191).

Macedo (2000) observa que o campo mais fecundo para o riso na Idade Média é o das criações literárias. A profusão de gêneros nesse período é enorme e torna-se impossível dissertar sobre todos os tipos de textos literários nas quais o cômico é tema ou ferramenta. Abordaremos, portanto, dois gêneros que são de suma importância para mostrar o riso a partir do século XVII: a fábula e a farsa.

Segundo Minois (2003), as fábulas são típicas do período central da Idade Média e não são destinadas ao populacho, mas aos senhores, aos nobres e são lidas nas cortes senhoriais e na praça pública. Além disso, analisando um *corpus* de 130 fábulas, ele chega à conclusão de que essas histórias eram histórias para rir e, na maioria das vezes, imorais, com cenas obscenas e escatológicas. Essa nova postura, no entanto, só se torna possível com o surgimento de uma cultura urbana: “a sociabilidade urbana trouxe à tona práticas e vivências antes existentes, mas não reconhecidas ou explicitadas pelos testemunhos oficiais provenientes da cultura clerical” (MACEDO, 2000, p.253).

A imoralidade da fábula, de acordo com Minois (2003), tem muitos pontos em comum com a farsa. O que a diferencia é o gênero literário, além de que a farsa, por ser teatro (e consequentemente ligada ao carnaval), destina-se a um público mais popular.

Suas obscenidades não são nem gratuitas nem involuntárias, porque a Idade Média não ignora o pudor. Se a farsa choca, como a fábula, isso é deliberado, porque ela quer nos lembrar, prosaicamente, do que somos [...] A farsa explora essencialmente as questões da moral privada [...] a loucura universal, o lado animal do homem são representados com certa resignação (MINOIS, 2003, p. 203).

Há, então, múltiplas variantes do riso medieval, principalmente entre os séculos XI e XIV. A partir daí, com a superpopulação (que resulta na fome e na Guerra dos Cem Anos), observa-se um retrocesso, “as autoridades morais sancionam; proíbem as festas parodísticas em que estronda a subversão. [...] o riso do fim da Idade Média é marcado pela volta do diabo” (MINOIS, 2003, p. 240).

Esse caráter sombrio prepara a sociedade europeia para a Renascença e para o riso de Rabelais. Minois (2003, p.269) assinala que “Rabelais não diz nada mais que as farsas e as fábulas da Idade Média. Diz melhor, isso é tudo”.

Conforme dissemos, o intuito do estudo de Bakhtin (1996) é analisar a cultura popular medieval na obra de François de Rabelais e, consequentemente, sua relação com o riso:

“[...] a época de Rabelais, Cervantes e Shakespeare marca uma mudança capital na história do riso. Em nenhum outro aspecto, a não ser na atitude em relação ao riso, as fronteiras que separam o século XVII e seguintes da época do Renascimento são tão bem marcadas, tão categóricas e nítidas” (BAKHTIN, 1996, p. 57).

De acordo com o teórico russo, no Renascimento, o riso faz parte da concepção do mundo e é uma das formas importantes de se exprimir a verdade: o cômico é um ponto de vista que percebe a realidade de forma diferente e não menos importante que o sério. Para Bakhtin (1996), somente o riso tem acesso a certos aspectos do mundo.

Isso foi possível porque caíram as fronteiras entre a literatura oficial e a não oficial. Contribui para tal o fato de os autores terem adotado as línguas vulgares e, além disso, o declínio do regime feudal e teocrático da Idade Média: “A cultura popular que, durante séculos formara-se

e defendera sua vida nas formas não oficiais da criação popular [...] içou-se aos cimos da literatura e da ideologia a fim de fecundá-las” (BAKHTIN, 1996, p. 62).

Para Bakhtin (1996, p. 63), esse riso popular aliou-se ao saber humanista e

[...] com o influxo dessa nova combinação, o riso da Idade Média devia sofrer mudanças notáveis nesse grau inédito de progresso. Seu universalismo, seu radicalismo, sua ousadia, sua lucidez e seu materialismo deviam passar do estágio de existência quase espontânea para um estado de consciência artística, de aspiração a um fim preciso. Em outros termos [...] tornou-se a expressão da consciência nova, livre, crítica e *histórica* da época.

Portanto, segundo ele, a Idade Média preparou o riso de Rabelais e inclusive, havia, na época, uma sensação nítida de mudança, atestada pela literatura e que mostrava a sensação que os contemporâneos tinham da mudança radical da época.

Os aspectos históricos desse período são analisados por Minois (2003): ele frisa que a Renascença oscila na contradição entre o fanatismo religioso da época e o pensamento humanista.

O historiador também ressalta outra importante mudança: o advento da imprensa que é, para ele, um fator responsável pela separação entre a cultura das elites e a cultura popular. No entanto,

[...] a ruptura entre cultura do riso e cultura séria não coincide com o corte entre cultura popular e cultura das elites. O riso, como forma de encarar a existência, encontra-se tanto nas elites como no povo. E o mérito de Rabelais é justamente ter realizado a síntese entre o cômico popular medieval, de base corporal, e o cômico humanista, de base intelectual (MINOIS, 2003, p. 274).

Diferentemente de Bakhtin (1996), que considera o riso de Rabelais um retorno ao riso da Antiguidade, Minois (2003, p. 274) acredita em que o riso de Rabelais não é alegre e, citando Otávio Paz, diz que esse novo riso é “a embriaguez da relatividade das coisas humanas, o estranho prazer da certeza de que não há certezas”.

Juntamente com Rabelais, são apontados como importantes autores Miguel de Cervantes (1547-1616) e William Shakespeare (1564-1616).

Segundo Robert (2007), com Miguel de Cervantes e a publicação de *Dom Quixote de La Mancha*, uma paródia às novelas de cavalaria, nasce o romance moderno. No romance de Cervantes, o herói é contestado, apresentado às avessas. Há, na obra, uma inversão de papéis e

uma mistura dosada de gêneros, características que significarão uma maior liberdade no tocante à arte.

No entanto, mais importante para a compreensão do riso, no fim da Renascença, são as obras de William Shakespeare:

A gargalhada ensurdecadora da Renascença termina com Shakespeare que nos deu a imagem mais completa da variedade e da ambiguidade do riso. Em suas comédias, certamente, há o riso franco, jovial, recreativo. Mas o riso autêntico, profundo está na tragédia e no drama. A vida é fundamentalmente uma tragédia, não uma comédia, e o verdadeiro riso é aquele que vem pontuar esse tecido trágico (MINOIS, 2003, p. 313).

Mikhail Bakhtin (1996, p. 87) também assinala que, no século XVII, o riso:

[...] perdeu seu elo essencial com a concepção do mundo, associa-se à infamação [...] reduz-se ao domínio do particular e do típico, perde seu colorido histórico; sua ligação com o princípio material e corporal subsiste ainda, mas esse próprio princípio é relegado ao domínio inferior do cotidiano.

Segundo ele, o século XVII marcou a estabilização do regime absolutista, e sua expressão ideológica pode ser encontrada na filosofia de Descartes e na estética do classicismo.

Para Minois (2003, p. 317), há uma reação à gargalhada da Renascença. Essa reação “visa, em primeiro lugar, as manifestações sociais do riso popular [...]. Depois, rapidamente, essa ofensiva aumenta para o conjunto das atividades culturais. O riso torna-se suspeito. Se não se pode negar que ele seja próprio do homem, então ele é a marca do homem decaído”.

Na tradição literária neoclássica, “os gêneros elevados [...] libertam-se inteiramente de toda influência da tradição cômica grotesca” (BAKHTIN, 1996, p.88). Isso não significa, porém, de acordo com o autor, que o gênero cômico tenha desaparecido, mas que ele foi confinado aos gêneros canônico inferiores (a comédia, a sátira, a fábula) e aos não canônicos, como o romance⁷. O teórico russo ainda ressalta que esses gêneros adquiriram um caráter oposicionista.

Bakhtin (1996) chama atenção para o surgimento, nesse período, de uma *orientação burguesa* do grotesco cômico. Isto significa que há uma desagregação do espírito universal,

⁷ De acordo com Minois (2003, p. 393), “o riso sempre teve seu lugar no quadro clássico, mas é um riso disciplinado, conveniente, de bom-tom, decente, discreto, fino. Um riso que acomoda as convenções sociais e políticas e defende os valores, excluindo os desvios marginais”.

preconizado por Rabelais; o baixo cômico se transforma em obscenidade, que se torna estritamente sexual e limitado à esfera privada e não tem lugar no sistema oficial de concepções e imagens. Ele observa que os romances cômicos dos franceses Scarron e Sorel seguem essa orientação mais particular.

Segundo Greiner (2003, p.78), Paul Scarron (1610-1660) é o mestre do estilo burlesco, um estilo que:

[...] repose sur un procédé comique qu'il hypertrophie et qu'il systématise : la disconvenance. Disconvenance de style essentiellement, qui contrevient à la fameuse règle de la « roue de Virgile », selon laquelle le registre doit être en harmonie avec la dignité du sujet [...]. Le burlesque contrevient joyeusement à la règle et se délecte de ces effets de dissonance dont il fait sa marque essentielle.⁸

Ainda conforme a pesquisadora, esse estilo floresceu nos anos de 1650 e outras marcas estilísticas que podem ser encontradas no burlesco são “*une abondance verbale allant jusqu'à la surcharge; une inventivité lexicale déclinée sous de multiple formas (archaïsmes, néologismes, barbarismes); enfin [...] une prédilection pour l'hyperbole, l'antithèse et l'oxymore, la répétition outrée*”.⁹

Outro representante do romance cômico é Charles Sorel (1602-1674) que publica, em 1623, *A história cômica de Francion*. No entanto, Greiner (2003, p.136) ressalta que apenas na terceira edição, publicada em 1633, é que se pode encontrar a maioria das reflexões que seguem a poética da história cômica:

La réflexion sur le rire est donc bien au cœur du projet esthétique de Sorel, et l'adjectif “comique” ne se résume pas [...] à une vague idée de prosaïsme: l'histoire comique relève de la riche tradition du conte à rire, se nourrit d'une réflexion éthique et philosophique sur le sens de la dérision, et entend démasquer les vices comme la satire. Mais Sorel légitime habilement l'usage du comique en reprenant les deux points essentiels de la justification de l'art par les théoriciens classiques: le plaisir et l'utilité.¹⁰

⁸ “[...] repousa em um procedimento cômico que ele hipertrofia e que sistematiza: a inconveniência. Inconveniência de estilo essencialmente contrária à famosa regra da “roda de Virgílio”, segundo a qual o registro deve estar em harmonia com a dignidade do sujeito [...] O burlesco contraria alegremente a regra e se deleita com seus efeitos de dissonância que é sua marca essencial.” (GREINER, 2003, p. 78, tradução nossa).

⁹ “[...] uma abundância verbal chegando à sobrecarga; uma inventividade lexical desdobrada em múltiplas formas (arcaísmos, neologismos, barbarismos); enfim [...] uma predileção pela hipérbole, pela antítese e pelo oxímoro, a repetição indignada” (GREINER, 2003, p. 79, tradução nossa).

¹⁰ A reflexão sobre o riso está no âmago do projeto estético de Sorel e o adjetivo “cômico” não se resume [...] a uma vaga ideia de realismo ou prosaísmo: a história cômica vai da rica tradição do conto de fazer rir, se nutre de uma reflexão ética e filosófica no sentido da derrisão e desmascara os vícios através da sátira. Mais Sorel legitima

Conforme já havíamos dito, Bakhtin (1996) está particularmente preocupado com a tradição popular e os ecos da obra de Rabelais nos estudos e obras posteriores à Renascença. Tal preocupação não significa, contudo, que o cômico tenha desaparecido, como ele mesmo observa, mas que ele perdeu suas raízes no cômico popular.

No teatro da França, entre 1625 e 1640, culminam as tragicomédias que “habitua o público a uma verve satírica, que conjuga o sério e o cômico, o grande e o irrisório e em que solene se dissolve no bufão” (MINOIS, 2003, p. 402). O historiador francês atribui o sucesso dessas comédias ao espírito da época, o do burlesco.

Na segunda metade do século XVII, “o desaparecimento da tragicomédia na França [...] dá lugar a uma comédia influenciada pela Itália e pela Espanha” (MINOIS, 2003, p. 410). Para Minois (2003), já no século XVIII, Molière encarna o cômico clássico à francesa; já para Bakhtin (1996), ele é um caso à parte. Na verdade, a obra de Molière tem um intuito moralizante: “ri-se apenas de certos tipos considerados maus, que precisam ser excluídos, pela derrisão, de uma sociedade globalmente boa” (MINOIS, 2003, p. 412).

Essa afirmação vai ao encontro das propostas do neoclassicismo que, segundo Guinsburg e Rosenfeld (1978, p.261), é visto como “aquele período do século XVIII tido, em geral, como o da preponderância de um forte racionalismo”. No tocante à arte, e conseqüentemente à literatura, o Classicismo “se distingue fundamentalmente por elementos como o equilíbrio, a ordem, a harmonia, a proporção, a serenidade [...]. A natureza é concebida em termos de razão e a obra de arte reflete tal harmonia” (GUINSBURG; ROSENFELD, 1978, p. 263).

Outro aspecto importante é uma rígida separação das artes que não podem se confundir e que obedecem a seus próprios ditames. Os estilos são igualmente separados: “há um estilo alto, de que faz parte, na dramaturgia, por exemplo, a tragédia. Essa espécie de peça não pode recorrer à palavra de extração inferior [...]. A comédia, por seu turno, exige um padrão médio de composição, enquanto a farsa há de ser escrita em estilo baixo” (GUINSBURG; ROSENFELD, 1978, p. 263).

habilmente a uso do cômico ao retomar os dois pontos essenciais da justificativa da arte pelos teóricos da idade clássica: o prazer e a utilidade.

Nesse momento, a obra literária “será tanto mais realizada quanto maior o seu poder de veicular, através da bela e suave revelação da forma, ensinamentos e verdades que contribuam para o aperfeiçoamento do gênero humano” (GUINSBURG; ROSENFELD, 1978, p. 264).

Como salienta Minois (2003, p.430), a zombaria é a maior aliada da razão e aponta a tentativa por parte dos filósofos das luzes em fazer uma comédia moralizante.

No entanto, lentamente, como frisam Guinsburg e Rosenfeld (1978), as bases para o Romantismo (movimento de oposição radical ao Classicismo) começam a se fortalecer: o filósofo Rousseau se transforma na fonte inspiradora da escola romântica e o universalismo começa a ceder lugar ao individualismo.

A ascensão da burguesia como classe dominante e “a afirmação da consciência individual, a ascensão de valores individualistas” (MINOIS, 2003, p. 423) acompanham a noção de humor que agora é “uma atitude voluntária e consciente, uma espécie de filosofia de vida baseada no distanciamento” (MINOIS, 2003, p.423).

Segundo Bakhtin (1996), no século XVIII, depurou-se mais a noção de cômico, e o riso rabelaisiano chegou ao fim ao mesmo tempo em que se iniciou o processo de formação de novos gêneros da literatura cômica e estabeleceram-se as formas reduzidas do riso como o humor, a ironia e o sarcasmo, que serão vistos como componentes estilísticos do gênero sério, principalmente o Romance.

1.3 A Idade Contemporânea: do Romantismo à Modernidade

O humor, como é conhecido hoje, nasceu na Inglaterra. O termo, segundo Bremmer (1997), foi registrado pela primeira vez em 1682 e, já em 1709, Lorde Shaftesbury, na obra *Sensus Communis: um ensaio sobre a liberdade de graça e do humor*, é um dos primeiros a empregar o termo na acepção atual.

Pollock (2001) ressalta a diferença, na língua francesa, entre as palavras *humeur* e *humour*: citando Voltaire¹¹, ele observa que a palavra *humour*, do Inglês, advém da palavra *humeur*, em Francês. Ele postula, ainda, que as línguas Inglesa, Italiana e Espanhola conhecem apenas uma única forma que tem diferentes camadas de sentido: a primeira, chamada por ele de estrato superior, refere-se a um tipo de alegria ridicularizadora e original; a segunda, o estrato intermediário, refere-se ao termo que indica um estado de espírito ou uma disposição passageira da alma; por fim, o estrato mais escondido, aquele que situa o humor no nível das coisas corporais.

Bremmer (1997) concorda com essa ideia do empréstimo vocabular, mas assinala que, de 1725 em diante, o francês caracteriza o humor como um empréstimo da língua inglesa.

O pesquisador ainda salienta que a formulação do conceito moderno de humor foi um subproduto dos avanços sociais maiores e que culminou “no final do século XVII, num desprezo genérico e neoclássico por todos os tipos de humor mais baixo” (BREMNER, 1997, p.23).

Preocupada em diferenciar o cômico do humor, Carignano (2007) cita o livro de J. P. Richter, *Teorias Estéticas*, no qual o autor pensa o humor como uma romantização do cômico: “esta ideia de uma divisão entre o cômico e o humor como expressões que correspondem ao mundo moderno e ao mundo antigo, respectivamente, é uma concepção levantada pelos românticos em geral” (CARIGNANO, 2007, p.22).

No Romantismo, segundo Zilles (2003, p.84), em um artigo chamado *O significado do Humor*, uma concepção diferente do humor,

[...] elevado à categoria de concepção filosófica transcendental, surgiu no século XIX com o romantismo alemão, que defende a libertação total do eu como entidade independente e infinita. O humor é, então, a expressão mais afim dessa afirmação de subjetividade. Sua função é procurar atingir a harmonia universal. Para o romântico, inexistem incongruências particulares, mas um mundo totalmente incongruente.

De acordo com Guinsburg e Rosenfeld (1978, p. 270), “a essência do Romantismo, que rejeita o ideal harmônico, reside na contradição”, isto é, ao mesmo tempo em que o romântico deseja se integrar numa comunidade praticamente utópica, ele se opõe aos padrões da sociedade.

¹¹ Como sublinha Minois (2003, p.427), citando Voltaire, “eles têm um termo para designar essa brincadeira, esse cômico verdadeiro, essa alegria, essa urbanidade, essas tiradas que escapam de um homem sem que ele duvide delas [...] mas que na verdade é palavra antiga em nossa língua”.

Essa cisão é mais bem representada pelo gênero romance: ainda que ele apareça na Idade Média (e na Antiga), conforme afirma Antunes (1998, p.181), que estuda o pensamento do teórico George Lukács: “o romance adquire seus caracteres específicos na sociedade burguesa”. Isto é, segundo ela, Lukács aceita plenamente a concepção de Hegel “a qual o romance é um produto literário típico da sociedade burguesa; mais precisamente, o considera a expressão típica da cisão entre o eu e o mundo, que é o aspecto fundamental dessa sociedade” (ANTUNES, 1998, p.181).

Esse aspecto contraditório do Romantismo é, de certa forma, sintetizado em *La préface de Cromwell* (1827), de Victor Hugo, que, para Guinsburg e Rosenfeld (1978), é mais que um manifesto famoso. Hugo (1949) caracteriza o grotesco romântico como uma das vertentes do cômico e dedica uma longa parte de seu ensaio a essa questão: “*le grotesque a un rôle immense. Il est partout; d'une part, il crée le difforme et l'horrible, de l'autre le comique et le bouffon*”¹². Para ele, o grotesco é “*la plus riche source que la nature puisse ouvrir à l'art*”¹³, pois a beleza universal, pregada pela Antiguidade é monótona e “*l'on a besoin de se reposer de tout, même du beau*”¹⁴.

Hugo (1949) salienta que o grotesco tem sua origem na cultura latina. No entanto, em sua concepção, esse elemento atinge sua importância máxima no período denominado por ele como “terceira idade da poesia”: o gênero máximo, a poesia de seu tempo, é o drama e “*le caractère du drama est le réel; le réel résulte de la combinaison toute naturelle de deux types, le sublime et le grotesque*”¹⁵.

O escritor romântico diz que a poesia verdadeira é a poesia dos contrários e preconiza o fim da segregação entre a tragédia e a comédia citando Napoleão: “do sublime ao ridículo, não há mais que um passo” (HUGO, 1949, p.35, tradução nossa). Os que riem (como Shakespeare e Molière) são profundamente tristes:

Chose frappante, tous ces contrastes se rencontrent dans les poètes eux-mêmes, pris comme hommes. A force de méditer sur l'existence, d'en faire éclater la poignante ironie, de jeter à flots le sarcasme et la raillerie sur nos infirmités, ces

¹² “[...] o grotesco tem um papel imenso. Ele está por toda a parte, por um lado, ele cria o disforme e o horrível, por outro, o cômico e o bufão” (HUGO, 1949, p. 27, tradução nossa).

¹³ “a fonte mais rica que a natureza pode abrir à arte” (HUGO, 1949, p. 28, tradução nossa).

¹⁴ “precisamos nos repousar de tudo, mesmo do belo” (HUGO, 1949, p. 29, tradução).

¹⁵ “a característica do drama é o real; o real resulta da combinação totalmente natural de dois tipos, o sublime e o grotesco” (HUGO, 1949, p.30, tradução nossa).

hommes qui nous font tant rire deviennent profondément tristes (HUGO, 1949, p. 35).¹⁶

Segundo Minois (2003, p. 543), Victor Hugo é a mais “brilhante encarnação do riso grotesco romântico, riso de gerações marcadas pelas desilusões revolucionárias e que tem consciência aguda da dualidade do ser”.

É também no Romantismo que o conceito de ironia é mais depurado. Até então, então ele se baseava numa figura retórica, na ironia socrática¹⁷. Com Friedrich Schlegel e os românticos alemães, essa concepção foi ampliada.

Conforme apresentamos, a cisão entre o eu e o mundo, característica primordial do Romantismo, reflete também na depuração do conceito de ironia. Segundo Minois (2003, p. 539)

Os risos românticos são variados, sempre irônicos, porque a ironia, para essa geração, é a maneira essencial pela qual o homem se relaciona com o mundo, é o reconhecimento do abismo intransponível entre o sujeito e o universo. A ironia não poderia existir se o homem se ajustasse ao universo.

Para Muecke (1995, p. 39), a contradição da vida não foi uma ideia que ocorreu aos românticos, mas o uso da palavra ironia para explicitar essa situação o foi: “Para Schlegel, a situação básica metafisicamente irônica do homem é que ele é um ser finito que luta para compreender uma realidade infinita, portanto, incompreensível” (MUECKE, 1995, p. 39). Além disso, ele sublinha que o primeiro estágio da mudança da concepção tradicional de ironia foi deslocar a ênfase do ironista para a vítima, “mudando assim a atenção do ativo para o passivo” (MUECKE, 1995, p. 35).

Brait (1996, p. 29, grifo do autor) salienta que Schlegel aponta a ironia como elemento que garante a liberdade de espírito ao poeta e coloca a ironia socrática no ponto de vista literário:

Articulação entre filosofia e arte, poesia e filosofia, na medida em que não estabelece fronteiras entre princípio filosófico e estilo literário. Além desse aspecto caracterizador [...] há ainda outros a serem sublinhados: *a ideia de contradição, de duplicidade como traço essencial a um modo de discurso*

¹⁶ “Coisa impressionante, todos esses contrastes se encontram nos próprios poetas, tomados como homens. Com o intuito de refletir sobre a existência, de extrair dela a pungente ironia, de lançar o sarcasmo e zombaria sobre nossas enfermidades, esses homens que nos fazem rir tornam-se profundamente tristes” (HUGO, 1949, p. 35, tradução nossa).

¹⁷ Segundo Muecke (1995, p. 31), “o primeiro registro de *eironeia* surge na *República* de Platão. Aplicada a Sócrates, parece ter significado algo como ‘uma forma lisonjeira de se enganar as pessoas’ [...]”

dialeticamente articulado; o distanciamento entre o que é dito e o que o enunciador pretende que seja entendido; a expectativa da existência de um leitor capaz de captar a ambiguidade propositalmente contraditória desse discurso.

Procurando desfazer a confusão entre os termos, Volobuef (1998, p. 29) diferencia a ironia no romantismo (enquanto conceito filosófico) da ironia romântica que é um recurso literário específico no qual o narrador se dirige ao leitor. Ela ainda acrescenta que:

[...] a ironia romântica [...] não se esgota na mera interrupção do fluxo narrativo com o narrador dirigindo-se ao leitor. É, muito além disso, um recurso que se destina a fomentar uma constante discussão e reflexão sobre literatura, um processo do qual o leitor forçosamente participa. Essa participação é alcançada na medida em que o escritor destrói a ilusão de verossimilhança e desnuda o caráter ficcional da narrativa, chamando a atenção do leitor para como o texto foi construído.

Portanto, conforme pudemos constatar, a contribuição dos românticos à concepção de ironia foi alargar o conceito da ironia clássica, a ironia da retórica e, segundo Brait (1996, p.30), permitiu ampliar a discussão sobre o papel da ironia em quatro sentidos: primeiramente, “A questão da contradição e do processo dialético envolvidos pela ironia”; em seguida, “A presença/ausência de do ‘sentido literal’ e do ‘sentido figurado’ ou ‘verdadeiro’”, ou seja, de forma que o discurso irônico pode ser visto de maneira diferente da metáfora e da alegoria, que também pressupõem dois sentidos: “a fusão representada pela ironia entre princípio filosófico e estilo literário”; e, por fim, “a convivência estabelecida entre enunciador do discurso literário e o leitor capaz de transcender a literalidade para vislumbrar [...] as significações ao mesmo tempo sugeridas e escondidas por esse espaço significante” (BRAIT, 1996, p. 31).

As teorias do século XX procuraram resolver a confusão entre o humor e a ironia. Observa-se que cada abordagem busca se aproximar mais da noção que convém ao seu intento: para Bergson (1958), ambos servirão como instrumento de correção social, para Pirandello (1996), tanto um quanto o outro são vistos como forma de fingimento; para Propp (1992), ela é um instrumento puramente linguístico.

No entanto, alguns veem a fusão de ambos, pois o “humor é a ironia aberta [...] é a fase afetiva da ironia” (MINOIS, 2003, p.571). No *Dicionário de Teatro*, de Pavis (1999, p. 20), o humor é definido como algo que “se serve do cômico e da ironia, mas possui seu próprio tom [...]

enquanto a ironia e a sátira dão muitas vezes a impressão de frieza e intelectualidade, o humor é mais caloroso, não hesitando zombar de si mesmo, nem ironizar quem ironiza”.

Nos itens seguintes, apresentaremos algumas das teorias mais importantes do século XX e XXI, que servirão de base para análise do contexto específico e particular da pós-modernidade.

Antes, no entanto, apresentaremos a definição do riso e do cômico segundo o poeta francês Charles Baudelaire, cujas ideias e obras contribuíram para o surgimento da modernidade.

1.3.1 A essência do riso de Baudelaire

Segundo Willemart (1991, p.99), na apresentação da modernidade francesa, no livro *Os fundadores da modernidade*, “se acreditarmos que as coisas existem para nós quando nomeadas, a modernidade da literatura francesa nasceu com Charles Baudelaire em 1863 no ensaio sobre Constantin Guys intitulado *O pintor da vida moderna*”.

Preocupado em analisar as artes plásticas, Baudelaire vai além e “posiciona a civilização, a filosofia, a religião e a arte como defesas contra a Natureza. O Belo esconde a natureza como a maquiagem esconde a feiura do rosto” (WILLEMART, 1991, p. 100). No entanto, ele não hesita em associar a beleza à melancolia, à infelicidade e a Satanás. O Belo teria, na concepção baudelairiana, um vínculo com o trágico, com o horror e com o mal, e a arte teria por função “esconder a ameaça da morte, o apodrecimento e a decomposição dos seres e da natureza”.

Em seu ensaio *Sobre a essência do riso*, Charles Baudelaire (2008) pretende expor algumas reflexões sobre a caricatura. Para isso, ele faz algumas considerações sobre o cômico de um modo geral. Para o poeta,

[...] o riso é satânico, é, portanto, profundamente humano [...] Ele é, no homem, a consequência da ideia de sua própria superioridade; e, com efeito, como o riso é essencialmente humano, é essencialmente contraditório, quer dizer, é ao mesmo tempo sinal de uma grandeza infinita e de uma miséria infinita, miséria infinita em relação ao Ser absoluto do qual ele possui a concepção, grandeza infinita em relação aos animais. É do choque perpétuo desses dois infinitos o riso se libera. (BAUDELAIRE, 2008, p. 42).

Além disso, Baudelaire (2008, p. 46) frisa que é preciso distinguir a alegria do riso: a alegria pode ser expressa até através de lágrimas, enquanto o riso é apenas um sintoma; até as crianças quando riem não são isentas de certa maldade, “porque esse riso não é inteiramente isento de ambição, como convém a pedaços de homens, quer dizer, a Satãs em formação”.

Outro aspecto de sua obra é a diferenciação que o autor faz entre o riso cômico e o grotesco, (“o cômico é, do ponto de vista artístico, uma imitação; o grotesco, uma criação” – BAUDELAIRE, 2008, p. 46) respectivamente denominado por ele como cômico significativo e cômico absoluto:

O cômico significativo é uma linguagem mais clara, mais fácil de compreender pelo vulgo e, sobretudo, mais fácil de analisar, seu elemento era visivelmente duplo: a arte e a ideia moral; entretanto o cômico absoluto, aproximando-se muito mais da natureza, apresenta-se sob uma espécie *una* e que quer ser apreendida pela intuição. Só há uma verificação do grotesco, é o riso, e o riso súbito. (BAUDELAIRE, 2008, p. 9).

Para o poeta, o modelo do cômico absoluto, do grotesco, é Hoffmann que, segundo Minois (2003, p.535), testemunha “que o grotesco romântico conduziu para o fantástico, para o horrível e para a loucura”.

1.3.2 A mecanização do riso de Bergson

Para Georges Minois (2003), Bergson vê os outros riem e se interessa pelo tema de maneira técnica. Preocupado com a função social, num momento em que se aumentou consideravelmente o estudo sobre o riso, sua obra *O riso: ensaio sobre a significação do cômico*, publicada pela primeira vez em 1884, é uma das maiores fontes do estudo do cômico da atualidade.

Ele principia a obra dizendo que “não há comicidade fora do que é propriamente humano” (BERGSON, 1983, p.7). O teórico salienta que não se pode rir sem que haja um distanciamento: “O maior inimigo do riso é a emoção. Isso não significa negar, por exemplo, que não se possa rir de alguém que nos inspire piedade, ou mesmo afeição: apenas, no caso, será preciso esquecer por

alguns instantes essa afeição, ou emudecer essa piedade”. Isso significa que, se assistirmos à vida como espectadores indiferentes, segundo sua concepção, muitos dramas se tornarão comédias.

Bergson (1983, p. 36) sublinha a função social do riso que é uma espécie de automatismo: “É cômico todo arranjo de atos e acontecimentos que nos dê, inseridas uma na outra, a ilusão da vida e a sensação nítida de uma montagem mecânica”.

Dentro da sua concepção, o riso é visto através da sua função corretiva:

A comicidade é aquele aspecto da pessoa pelo qual ela parece uma coisa, esse aspecto dos acontecimentos humanos que imita, por sua rigidez de um tipo particularíssimo, o mecanismo puro e simples, ao automatismo, enfim, o movimento sem vida. Exprime, pois, uma imperfeição individual ou coletiva que exige imediata correção. O riso é essa própria correção. O riso é certo gesto social, que ressalta e reprime certo desvio especial dos homens e dos acontecimentos (BERGSON, 1983, p.43).

Ele ainda estuda as diversas formas de se produzir o cômico: por meio da repetição, que se trata de uma situação, isto é, de “combinação de circunstâncias, que se repete exatamente em várias ocasiões, contrastando vivamente com o curso cambiante da vida” (BERGSON, 1983, p.45, 47); por meio da inversão e, por fim, do que ele chama de interferência de séries, ou seja, “uma situação será sempre cômica quando pertencer ao mesmo tempo a duas séries de fatos absolutamente independentes, e que possa ser interpretada simultaneamente em dois sentidos inteiramente diversos”.

O pesquisador também faz uma importante diferenciação entre o humor e a ironia, que são vistos de maneiras opostas:

Ora se enunciará o que deveria ser fingindo-se acreditar ser precisamente o que é. Nisso consiste a *ironia*. Ora, pelo contrário, se descreverá cada vez mais meticulosamente o que é, fingindo-se crer assim é que as coisas deveriam ser. É o caso do *humor*. O humor assim definido é o inverso da ironia. Ambos são formas da sátira, mas a ironia é de natureza retórica ao passo que o humor é mais científico. Acentua-se a ironia deixando-se arrastar cada vez mais alto pela ideia do bem que deveria ser (BERGSON, 1983, p. 61).

Essa definição sintetiza a concepção bergsoniana, pois reitera a função social do riso como forma de corrigir, além de incutir a noção de que ambos os procedimentos pressupõem um fingimento por parte do ironista/humorista.

1.3.3 O humorismo de Pirandello

Luigi Pirandello (1996), em seu livro *O Humorismo*, tem uma visão muito particular do que é o humor. O escritor começa com a diferenciação entre humorismo e as demais fontes do cômico: “Para muita gente, escritor humorístico é o escritor que faz rir; batiza-se com humorismo o cômico, o burlesco, o satírico, o grotesco, o trivial, a caricatura [...]” (PIRANDELLO, 1996, p. 22).

Na primeira parte da obra, ele retoma a origem latina da palavra humor e embora o considere um elemento mais recorrente da modernidade, não exclui a existência de um humor antigo.

Podemos sempre admitir que hoje graças ao [...] crescimento da insensibilidade e do progresso (ai de mim!) da civilização, são mais comuns as disposições do espírito, e as condições da coisa mais favoráveis ao fenômeno do humorismo, ou melhor, de um certo humorismo; mas é absolutamente arbitrário negar que tais disposições não existiram ou não poderiam existir antigamente (PIRANDELLO, 1996, p. 34)

Preocupado em diferenciar o humorismo, ele ressalta o caráter retórico da ironia, pois

A ironia, como figura retórica, contém em si um fingimento que é absolutamente contrário à natureza genuína do humorismo. Implica também, essa figura retórica, uma contradição, mas fictícia, entre o que se diz e o que se pretende dar a entender. A contradição do humorismo não é nunca, ao contrário, fictícia, mas essencial [...] (PIRANDELLO, 1996, p. 23).

A contradição é o cerne da definição pirandelliana de humorismo: a matéria do humorismo não pode ser fingimento, como na ironia, mas um sentimento de contrário inerente à alma e que só é possível surgir através da reflexão:

Na concepção de toda obra humorística, a reflexão não se esconde, não permanece invisível, isto é, não permanece quase uma forma de sentimento, quase um espelho no qual o sentimento se mira; mas se lhe põe diante, como um juiz; analisa-o, desligando-se dele; descompõe sua imagem; desta análise, desta descomposição, porém, surge e emana um outro sentimento: aquele que poderia

chamar-se, e que eu de fato chamo *o sentimento do contrário* (PIRANDELLO, 1996, p.132, grifo do autor)

Ele observa, em seguida, que tal proposição não significa que não reconhecamos o contrário no cômico, mas essa constatação é, para Pirandello (1996), uma *advertência do cômico*, ou seja, quando essa advertência passa a ser sentida e refletida, tem-se um deslocamento da advertência para o sentimento, isto é, do cômico para o humorismo.

Nesse sentido, o humorismo tem um quê de compaixão, de “simpática indulgência”, de trágico, pois, se tais sentimentos são inspirados, é necessário pensar que eles são “frutos da reflexão que se exerceu sobre o sentimento oposto [...] que provocam ao mesmo tempo o desdém, o despeito e o escárnio do humorista, o qual é tão sincero [...] quanto naquela indulgência, naquela compaixão, naquela piedade” (PIRANDELLO, 1996, p. 147). Se isso não ocorresse, diz o teórico italiano, não teríamos mais o humorismo, mas a ironia, fingimento retórico, oposta ao verdadeiro humorismo.

Embora Pirandello (1996, p. 169-170) saliente que o conceito de humor é multiforme e que é impossível se chegar a uma definição, ele conclui que o humorismo é:

[...] o sentimento do contrário, provocado pela especial atividade de reflexão que não se esconde, que não se torna como comumente na arte, uma forma do sentimento, mas o seu contrário, mesmo seguindo passo a passo sentimento como a sombra segue o corpo. O artista comum cuida do corpo somente: o humorista cuida do corpo e da sombra, e às vezes mais da sombra que do corpo; repara em todos os contornos dessa sombra, como ela ora se alonga ora se alarga, quase fazendo as contrações do corpo que entretanto, não a calcula e não se preocupa com ela.

1.3.4 Os surrealistas e o humor negro de André Breton

O romance negro foi umas das fontes do surrealismo, pois “*le plus intéressant est pour les surréalistes que la frontière entre ce qui est ordinairement considéré comme réalité et comme*

imaginaire, merveilleux, est dans la littérature fantastique perpétuellement brouillée”¹⁸. Aliados às teorias psicanalíticas de Freud, os surrealistas visavam transcender o real e o imaginário ao criar outra realidade, “uma sobre-realidade”.

Esse movimento é fruto das contradições modernas no período entre guerras do começo do século XX e “*ne se limite pas à un mouvement littéraire ou pictural. Portes par une philosophie de l’homme et du monde, les surréalistes ont vécu un engagement politique passionné*”.¹⁹

André Breton, fundador do movimento, partilha com os dadaístas²⁰ uma revolta desmedida. A publicação do primeiro manifesto, em 1924, visa a estabelecer os parâmetros desse movimento, bem como criticar o racionalismo e a lógica na arte em detrimento do “poder absoluto da imaginação” (GUIEU, 2002, p. 19, tradução nossa). O objetivo dos surrealistas é transformar o mundo: “*le lien entre activité artistique et activité politique est pour eux nécessaire*”.²¹

Às angústias do homem moderno, Breton responde com sua *Antologia do humor negro*. Pela primeira vez, o termo humor negro é utilizado. Segundo Minois (2003, p.582), “não se trata de explicitar o humor nem de fazê-lo servir para fins didáticos”: nesse contexto sociopolítico, “o humor negro exorciza o grande medo do homem moderno ateu, o medo do nada”. Em seguida, o autor mostra-nos a própria definição de Breton: “O humor negro é limitado por muitas coisas tais como a idiotice, a ironia cética, a brincadeira sem gravidade (a enumeração seria longa), mas ele é, por excelência, o inimigo mortal da sentimentalidade”. Minois (2003, p. 581) acrescenta as palavras do poeta ao afirmar que esse humor é “o único comércio intelectual de alto luxo”. Breton desenvolveu sua teoria refletindo sobre os debates do humor do século XIX. Para ele, “o humor negro é uma forma de dominar os males da existência e as convulsões da história.” (MINOIS, 2003, p. 582).

¹⁸ “o mais interessante para os surrealistas é que a fronteira entre o que é ordinariamente considerado como realidade e o que é imaginário, maravilhoso está na literatura fantástica perpetuamente misturada” (GUIEU, 2002, p.105, tradução nossa).

¹⁹ “não se limita a um movimento literário ou pictórico. Unidos de uma filosofia do homem e do mundo, os surrealistas viveram um apaixonado engajamento político” (GUIEU, 2002, p. 7, tradução nossa).

²⁰ O movimento dadaísta “inscreve-se num contexto muito particular: a derrota do humanismo depois da Primeira Guerra Mundial” (MINOIS, 2003, p.581). Para o historiador, o movimento não durou muito por ser excessivamente radical, mas foi importante por influenciar outros movimentos, como o surrealismo.

²¹ “a ligação entre atividade artística e atividade política é para eles necessária” (GUIEU, 2002, p. 31, tradução nossa).

1.3.5 O cômico do absurdo de Eugène Ionesco

Após o período de guerras, segundo Alain Satgè (2003), duas concepções do teatro se enfrentam: a do teatro popular, urbano e positivo e a de um teatro individual, de vanguarda e, acima de tudo, destrutivo: “O mundo torna-se tão grotesco e desumano que o trágico mostra-se ultrapassado: só resta rir do absurdo” (MINOIS, 2003, p. 586).

O termo “teatro do absurdo” foi criado pelo alemão Martin Esslin, em 1961, para designar um teatro que suscitava questões “*auxquelles les pièces n’apportent aucune réponse, comme si ce théâtre refusait, avant tout, de signifier*”.²² Considerados os pilares desse teatro, Ionesco e Beckett, que possuem em comum o fato de trazerem o teatro à era da suspeita, ou seja, “*ils rompent avec la tradition du théâtre occidental en refusant de ‘raconter une histoire’ et de ‘faire vivre les personnages’, en rejetant l’intrigue et la psychologie: ils inventent un théâtre de l’incantation et l’anonymat*”.²³

As peças de Ionesco, segundo Satgè, mostram todos os registros do cômico, dos mais primitivos, como a farsa e o burlesco, aos mais elaborados, como o humor, a ironia e a paródia.

Greiner (2003, p.204) assim define o cômico para Ionesco:

*Il existe un point commun essentiel entre le comique et le tragique selon Ionesco: tous deux se situent, dans leur expression esthétique, à un niveau perçu comme extrême. On est au-delà de la mesure, dans un champ qui est celui de l’absolu. La compréhension du comique par Ionesco renvoie à conception de l’art dramatique [...] Le comique de la représentation tend donc à se muer en tragique de l’après représentation.*²⁴

Isso só é possível porque Ionesco rompe com o princípio da verossimilhança: ele não pretende exprimir o real, mas o sentimento que esse real suscita: “O absurdo é um jogo de

²² “as quais as peças não davam qualquer resposta, como se esse teatro se recusasse, antes de tudo, a significar qualquer coisa” (SATGÈ, 2003, p. 33, tradução nossa).

²³ “eles rompem com a tradição do teatro ocidental ao se recusar a ‘contar uma história’, ao rejeitar a intriga e a psicologia: eles inventam um teatro de inação e de anonimato” (SATGÈ, 2003, p. 34, tradução nossa).

²⁴ “Existe um ponto em comum essencial entre o cômico e o trágico segundo Ionesco: todos os dois se situam, em sua expressão estética, em um nível percebido como extremo. Situa-se além da medida, em um campo que é aquele do absoluto. A compreensão de cômico por Ionesco nos remete à sua concepção de arte dramática [...] O cômico da representação tende então a se transformar em trágico após a representação.” (GREINER, 2003, p. 204, tradução nossa).

discordância com o real e o jogo só tem sentido e função em si mesmo” (GREINER, 2003, p.147). Satgè (2003, p. 38) assim sintetiza a função do cômico do absurdo no teatro de Ionesco:

En montrant comment la soif du pouvoir, corrupteur et destructeur par essence, contamine et dérègle le fonctionnement même du langage, l'auteur met son génie de l'absurde au service d'un profond pessimisme politique. À travers la satire de toutes "les langues de bois", il instruit le procès de l'Histoire.²⁵

As angústias do homem moderno transformaram sua relação com o cômico, o trágico e o riso de um modo geral; “o cômico moderno é o cômico da indecisão, que deixa o indivíduo surpreso, incapaz de se determinar” (MINOIS, 2003, p.584). Em pleno século XXI, observa-se, portanto, que o riso continua exercendo um papel primordial na sociedade. O riso contemporâneo é um riso de mutação. “Um riso muito utilitário para ser verdadeiramente alegre” (MINOIS, 2003, p. 592).

Passaremos, agora, para concluir nossa trajetória histórica sobre o cômico, à análise da pós-modernidade – considerada contraditória pela grande maioria dos teóricos – e à maneira como o cômico e suas formas são incorporados nas obras literárias.

1.4 A pós-modernidade

São muitas – e inclusive discordantes – as propostas de definição da pós-modernidade. Hutcheon (1988) afirma que se trata de um fenômeno contraditório. Para ela, o pós-modernismo é termo mais “over- and under-defined” (HUTCHEON, 1988, p.3). Além disso, salienta que a pós-modernidade não pode absolutamente ser visto como um sinônimo de contemporâneo.

Entretanto, segundo Pucca (2007), algumas características da chamada pós-modernidade são aceitas mais ou menos de modo geral:

²⁵ Ao mostrar como a sede do poder, corruptor e destruidor por essência, contamina e desregula o funcionamento da própria linguagem, o autor coloca seu espírito absurdo a serviço de um profundo pessimismo político. Através da sátira de todos os bajuladores, ele instrui o processo da história.

A eliminação da fronteira entre erudito e popular, o que nos remete a um hibridismo de culturas causado principalmente pela interferência da comunicação de massa; presença de diálogos, apropriações e intertextualidade, de caráter muitas vezes paródico, que contestam a ideia de origem e originalidade; eliminação de fronteiras entre estilos artísticos, uma mistura constante e consciente das mais variadas formas de composição existentes; revoluções minimalizadas em pequenos grupos do cotidiano (as mulheres, os homossexuais, etnias diversas, classes sociais, etc.); e, finalmente, retomada do passado como meio de subversão e desconstrução do mito (questionar para reavaliar).

Para Ceia em seu *E-dicionário de termos literários* (2008, grifo do autor), é mais correto falar em paradigmas pós-modernos do que em um pós-modernismo datado, visto que o conceito ainda está em gestação: “A condição pós-moderna obriga a *condicionar* ou a colocar sob um dado estado algo que à partida ainda não está definido”.

Hutcheon (1988, p. 32), diante da dificuldade de se caracterizar a pós-modernidade, propõe uma nova teoria, uma poética:

[...] um processo ou atividade cultural em andamento, e creio que precisamos mais do que uma definição estável e estabilizante, é de uma ‘poética’, uma estrutura teórica aberta, em constante mutação, com a qual possamos organizar nosso conhecimento cultural e nossos procedimentos críticos.

Hutcheon (1988, p. 36) inicia sua discussão sobre a pós-modernidade acerca da definição dos termos “pós” e “modernismo” dizendo que:

Invariavelmente o debate começa pelo significado do prefixo ‘pós’ – um enorme palavra de três letras [...] a relação do pós-modernismo com o modernismo é contraditória [...] ele não caracteriza um rompimento simples e radical nem uma continuação direta em relação ao modernismo: ele tem esses dois aspectos e, ao mesmo tempo, não tem nenhum dos dois. E isso ocorreria em termos estéticos, filosóficos ou ideológicos.

Para ela, a pós-modernidade é paradoxal, pois ela subverte os poderes e as convenções da arte e, assim como o mundo moderno, encerra questões de autorreferência e reflexividade. Diante disso, é de suma importância acrescentar a essas concepções teóricas a noção de narrativa narcísica, ou metaficção, dada por Hutcheon (1995):

Metaficção... É ficção sobre ficção – isto é, ficção que inclui em si mesma um comentário sobre sua própria identidade narrativa e/ou linguística. “Narcisista” – o adjetivo qualificativo escolhido aqui para designar essa autoconsciência textual – não tem sentido pejorativo, mas principalmente descritivo e sugestivo, como as leituras alegóricas do mito de Narciso.

Hutcheon (1995) salienta ainda que “a metaficção tende, sobretudo, a brincar com as possibilidades de significado e de forma, demonstrando uma intensa autoconsciência em relação à produção artística e ao papel a ser desempenhado pelo leitor”.

Essa autoconsciência da narrativa constitui, para a pesquisadora, o cerne de toda a pós-modernidade, pois, se, no modernismo, o homem acreditava que o progresso o levaria a ter condições melhores, a perda da ingenuidade da pós-modernidade é marcante: em tempos de extremo desenvolvimento tecnológico, o homem se mostra questionador, desgostoso com os resultados desse progresso. Tal situação corrobora para uma conscientização no emprego da linguagem: o romance, agora, tem plena consciência de sua existência.

Para ela, a paródia é o elemento estruturador de sua poética pós-modernista ainda que não seja de modo algum um fenômeno novo. Genette (1982) reitera que o termo paródia parece causar uma confusão inevitável há muito tempo. Para ele, não é possível se determinar “o nascimento da paródia que como tantos outros se oculta na noite dos tempos” (GENETTE, 1982, p. 22, tradução nossa).

Uma definição do termo paródia é dada por ele : “*La parodie la plus élégante [...] n’est donc rien d’autre qu’une citation détournée de son sens, ou simplement de son contexte e de son niveau de dignité*”.²⁶ Ele reitera que: “*Le mot parodie est couramment le lieu d’une confusion [...] parce qu’on lui fait désigner tantôt la déformation ludique, tantôt la transposition burlesque d’un texte, tantôt l’imitation satirique d’un texte*”.²⁷ Para evitar esse tipo de confusão, Genette (1982) propõe a denominação de hipertextualidade para as relações de um texto com outro anterior. Dentro dessa categoria, ele chama de *parodie* uma transformação lúdica; *travestissement*, a transformação satírica e *transposition*, a transformação séria.

²⁶ “A paródia mais elegante [...] não é nada mais que uma situação desprovida de seu sentido ou simplesmente de seu contexto e de seu nível de dignidade” (GENETTE, 1982, p. 24, tradução nossa).

²⁷ “A palavra paródia é comumente lugar de confusão [...] porque lhe é atribuída tanto à deformação lúdica, à transposição burlesca de um texto, como à imitação satírica de um texto”. (GENETTE, 1982, p. 33, tradução nossa).

Como salienta Hutcheon (1988, p.33), “o que há de bom nesta definição é a omissão da habitual cláusula do efeito cômico ou ridicularizador”; no entanto diz que Genette (1982) se vale do termo hipertextualidade com o intuito de que todas as pessoas concordem com ele. Para a autora, no século XX, a paródia ultrapassou sua função conservadora e é “um dos modos maiores de construção formal e temática dos textos” (HUTCHEON, 1988, p. 13). No pensamento da pesquisadora, é reiterada a questão de diferenciar-se a ironia do humor, pois, para ela, “poucas [...] ironias são particularmente engraçadas. Um dos conceitos errôneos que os teóricos têm de enfrentar é a fusão de ironia e humor” (HUTCHEON, 2000, p. 20). A ironia, continua, não existe sem as “arestas avaliadoras”: ela chama atenção para a “carga afetiva” da ironia e sublinha a importância do interpretador:

Os principais participantes do jogo da ironia são, é verdade, o interpretador e o ironista. O interpretador pode ser – ou não – o destinatário visado na elocução do ironista, mas ele ou ela (por definição) é aquele que atribui a ironia e então a interpreta: em outras palavras, aquele que decide se a elocução é irônica (ou não) e, então, qual sentido irônico particular ela pode ter. Esse processo ocorre à revelia das intenções do ironista (e me faz me perguntar quem deveria ser designado como o “ironista”). (HUTCHEON, 2000, p. 28).

Frisando que a “paródia não é uma imitação ‘ridicularizadora’”, conclui que ela “é um forma de imitação caracterizada por um inversão irônica nem sempre às custas do texto parodiado” (HUTCHEON, 1988, p.17). Ao colocar a ironia como principal estratégia retórica utilizada pela paródia, distancia-se do senso comum e reflete sobre questões contemporâneas: a paródia é definida, então, como a “repetição na diferença” e o leitor a percebe na metafiguração.

Para a teórica, o interesse pela paródia está associado às questões, já abordadas, de reflexividade e autorreferência, pois “as formas de arte têm mostrado cada vez mais que desconfiam da crítica exterior [...] ao ponto de incorporar o conteúdo crítico dentro de suas próprias estruturas” (HUTCHEON, 1988, p. 11).

1.5 - A contemporaneidade: rir de tudo?

Gostaríamos de estabelecer uma síntese do que foi o riso e o cômico na sociedade ocidental a fim de compreendermos melhor o cômico e suas formas na contemporaneidade.

Na Antiguidade, o cômico, presente nas festas, nas comédias e nos ritos, era visto como uma das faces do sagrado. O riso é um fator de coesão dessa sociedade politeísta onde todos riem: deuses e humanos. Por sua vez, a ironia faz parte do campo da Retórica e deve ser usada com parcimônia, de forma a iludir ou enganar o interlocutor.

Com a instauração do monoteísmo por parte da Igreja Católica, o riso foi, num primeiro momento, diabolizado: com a desculpa de que Jesus nunca teria rido e pregando a introspecção, os primeiros teólogos tentaram suprimir essa característica essencialmente humana. No entanto, diante da impossibilidade de suprimi-lo, ele foi relegado ao segundo plano, seja no âmbito da cultura não oficial, como quer Bakhtin (1996), seja na sua existência nos chamados gêneros menores, como a farsa e a fábula.

No Renascimento surge a gargalhada rabelaisiana, cujo mérito é sintetizar o erudito e o popular e colocar o riso na “alta literatura”. Com o fortalecimento da monarquia absolutista e a revalorização dos valores clássicos, o cômico adquire um caráter subversivo: a comédia tem seu próprio tom.

O Romantismo – movimento de forte oposição aos valores neoclassicistas – faz uso do cômico, do humor e da ironia com o intuito de mostrar as incongruências do eu com o mundo: é encontrado no grotesco de Hugo, na ironia romântica de Schlegel, no cômico absoluto de Baudelaire (considerado o precursor da modernidade).

Na modernidade, marcada por duas grandes guerras, eclodem as teorias e o uso de que se faz do cômico e de suas vertentes: ele é um gesto social e mecânico para Bergson; uma forma de prazer do inconsciente para Freud; é sentimento do contrário para Pirandello; negro para Breton e absurdo para Ionesco.

Na pós-modernidade, todos os procedimentos são incorporados aliados à autoconsciência da narrativa e encontram na paródia uma maneira de agregar o conteúdo crítico às obras.

Para Minois (2003), esse riso multifacetado mascara a perda de sentido: o homem, incerto, não sabe onde se fixar. O riso não é mais divino ou diabólico, ele é humano, interrogativo. Contudo não concordamos com a proposição de Minois (2003), que postula a total falta de sentido do riso: por meio do cômico, atingem-se esferas que o sério não alcança:

O sério e a gravidade não coincidem mais com a verdade: o riso continua a ser visto como o não sério, mas isso, agora é positivo, porque significa que ele pode ir para além do sério e atingir uma realidade “mais real” que a do pensado. O não sério passa a ser mais “verdadeiro” que o sério, fazendo com que a significação do riso se torne mais fundamental. (ALBERTI, 1999, p.197).

Passaremos, adiante, a avaliar como o cômico e suas vertentes – principalmente o humor, a ironia e a paródia – são encontrados na obra da escritora contemporânea belga, Amélie Nothomb.

Devido à falta de fortuna crítica da autora e pelo fato de ela ser relativamente nova no cenário contemporâneo, foi preciso que alargássemos a discussão sobre o cômico e como esse foi considerado através dos tempos, principalmente porque acreditamos em que ela se apropria de formas já utilizadas na história literária e as reescreve dentro de um contexto pós-moderno. Obviamente, inúmeras teorias foram deixadas de lado, mas essa escolha foi consciente, principalmente no que tange aos teóricos a partir do século XIX, pois observamos que Nothomb se aproxima mais das concepções aqui apresentadas.

Os romances dessa escritora belga têm suscitado grande interesse por parte da crítica, por conseguir atrair, ao mesmo tempo, intelectuais e grandes multidões. Em sua obra, observamos um peculiar senso de humor que é frequentemente citado em artigos, resenhas e reportagens, mas nunca explicitado, explicado. Para alguns pesquisadores e críticos literários, o humor é basicamente negro, outros o veem como uma forma leve, ligeira; porém, às vezes, é a ironia fina de sua escritura que nos chama atenção. Com o intuito de avaliarmos tais diferenciações, passaremos às análises das obras.

2 *Hygiène de l'assassin*: a paródia do mundo literário

2.1 Amélie Nothomb no cenário contemporâneo e pós-moderno Europeu

Amélie Nothomb, a autora com cuja obra escolhemos trabalhar, nasceu em Kobe, no Japão, em 1967. Filha de um embaixador, ela viveu sua infância e adolescência no Oriente e é de nacionalidade belga.

Graduada em filologia e de natureza bastante excêntrica, a autora fez sua estreia no cenário literário em 1992, aos 25 anos, com o romance *Hygiène de l'assassin* (vencedor dos prêmios Rene Fallet e Alain-Fournier) e, desde então, publica uma obra por ano, geralmente no mês de agosto. Em 1999, com o livro *Stupeur et treblements*, ganhou o prêmio de melhor romance da Academia Francesa. Nothomb foi traduzida em mais de 30 países e já vendeu mais de dois milhões de exemplares.

Diversos estudos acerca de sua obra têm sido feitos especialmente na Europa e no Canadá. Como sintetiza Decker (2003, XII):

*Élargissons le propos à ce qu'on pourrait appeler le phénomène Nothomb. Car écrire un best-seller à 24 ans, publier avec une régularité horlogère chaque rentrée depuis lors, faire grimper impavide les tirages de ses titres jusqu'à se retrouver dans les listes des meilleures ventes avec deux, trois ouvrages parus chaque fois à un an de distance, faire s'entredéchirer les éditeurs étrangers à la Foire de Francfort pour les droits d'un roman écrit en langue française, emporter l'adhésion des académiciens français (après avoir eu droit, insistons-y, aux lauriers de leurs confrères belges, tout cela est, reconnaissons-le, de l'ordre du phénomène. Nothomb a fait de l'exceptionnel son ordinaire.*²⁸

Conforme dissemos anteriormente, o romance belga escapa às definições e classificações. No entanto, segundo Narjoux (2004), ele se divide em duas grandes tendências: uma mais

²⁸ “Alarguemos o propósito do que poderíamos chamar de fenômeno Nothomb. Pois, escrever um *best-seller* aos 24 anos, publicar com a regularidade de um relógio, impulsionar impavidamente as tiragens de seus títulos até se encontrar nas listas das melhores vendas com duas, até três obras publicadas na mesma época com um ano de distância, levar editores estrangeiros até a feira do livro de Frankfurt para disputar os direitos de publicar um romance escrito em língua francesa, conquistar os membros da Academia Francesa (sem se esquecer, obviamente, dos prêmios já entregues por seus compatriotas belgas), tudo isso, reconheçamos, está na ordem do fenômeno. Nothomb tornou comum o que é extraordinário.” (DECKER, 2003, XII, tradução nossa).

humorística cujo grande objetivo é criticar e contestar o ambiente contemporâneo e outra que se apoia no sonho e na utopia.

Amélie Nothomb partilha traços das duas tendências: parte de suas obras é claramente contestadora, paródica com o intuito de avaliar e criticar o contemporâneo. Por outro lado, há obras que, ainda que não deixem de analisar e criticar essa condição real, “investem frequentemente na esfera do imaginário e privilegiam a aventura interior” (NARJOUX, 2004, p. 8, tradução nossa).

Seus romances têm em comum o fato de serem permeados por uma atmosfera “sombria e trágica”, e há neles elementos correntes como “o senso do mistério, o uso gozoso do grotesco, a infância como a idade da sabedoria e da crueldade e o **peculiar senso de humor**” (PAULO, 2003, grifo nosso). Esse “peculiar senso de humor” nos intriga, pois a grande maioria das pesquisas que se propõem a investigar a obra de Amélie Nothomb se limita a citá-lo, sem analisá-lo verdadeiramente.

Por isso, partimos primeiramente do princípio de que a obra de Amélie Nothomb é pós-moderna, como frisa Oberhuber (2004), pois ela assimila uma das principais características da pós-modernidade: a da reescrita, ou seja, segundo a pesquisadora, Amélie Nothomb se apropria de textos canônicos²⁹ e os reescreve sob um olhar feminino³⁰. Além disso, nos apoiamos no conceito de narrativa narcísica de Hutcheon (1988), já explicitado na seção anterior, e na consequente autoconsciência da narrativa.

Sobre a questão da autoconsciência no conceito de narrativa narcísica de Hutcheon (1995, grifo nosso),

Alguns críticos argumentam que a arte pós-moderna não objetiva explorar a dificuldade, mas antes a impossibilidade de se impor um só significado ou uma só interpretação ao texto. No entanto, é verdade que isto acontece pelo controle explícito e autoconsciente da figura do **narrador/autor** inscrito no texto que **parece** ordenar, através da manipulação desse texto, uma única perspectiva – única e fechada.

²⁹ Claire Gorrara (2000, p.763) explica que o fato de Nothomb ter nascido e sido criada no Oriente e, ao mesmo tempo, ser belga e falante da língua francesa contribuiu para a ambivalência dos seus romances, pois deu a ela “*a sense of linguistic belonging as a French speaker but also a distancing from the cultural context of a classically French and Western literary canon*”.

³⁰ Não é nosso intuito definir o pós-modernismo, mas observamos que as teorias concordam com a questão da reescrita na pós-modernidade, que é o ponto de partida de nossa análise.

Diante dessa dificuldade de interpretação, optamos primeiramente por analisar a obra nothombiana e seu caráter paródico que utiliza o cômico e suas vertentes, como o humor e a ironia, como formas de criar uma ambiguidade no discurso. Por meio da retomada de estéticas anteriores, as histórias de Amélie Nothomb são:

*[...] souvent ironiques, voire parodiques, composent les moments forts du renouvellement narratif [...] caractérisée par un retour au récit, à la fiction, au sujet, par un goût prononcé pour des formes d'écriture ludiques et une ouverture aux voix d'autrui, ainsi que par divers emprunts aux esthétiques antérieures [...], sans que cela signifie l'adoption d'une posture nostalgique : les lecteurs assistent à la déconstruction, à des parodies, à la relecture suivie de réécritures ludiques des modèles antérieurs.*³¹

Partindo desses princípios, observaremos a forma como o discurso irônico e os aspectos humorísticos nothombianos são incorporados em sua primeira narrativa, *Hygiène de l'assassin* (1992), que participa da primeira tendência do romance belga, como explicitado por Narjoux (2004). É importante salientar que a narrativa nothombiana é constituída principalmente pela mistura e pela referência a diferentes gêneros textuais e que, muitas vezes, o humor e a ironia nascem do uso que ela faz dessa mistura de gêneros. Por isso, esta análise se centrará também nessa mistura e, principalmente, no efeito cômico que ela produz.

Como salienta Desmurs (2008), a autora considera esse romance o seu manifesto literário e chega a ir além ao dizer que Tach é ela (ainda que admita não compartilhar plenamente todas as opiniões da personagem)³². Frequentemente interpelada sobre novos aspectos de sua obra, sua resposta mais habitual é de que tudo já se encontra nesse romance.

2.2 Apresentação do romance: os diálogos socráticos da obra-manifesto

³¹ “[...] frequentemente irônicas, paródicas até, e que compõem os momentos fortes da renovação narrativa [...] caracterizada por um retorno ao relato, à ficção, ao tema, por um gosto declarado por formas de escrita lúdicas e a uma abertura à voz do outro assim como por diversas retomadas de estéticas anteriores [...] sem que isso signifique a adoção de uma postura nostálgica: os leitores assistem à desconstrução, a paródias, à releitura acompanhadas de reescrituras lúdicas dos modelos anteriores.” (OBERHUBER, 2004, p. 5, tradução nossa).

³² Nothomb parodia a célebre frase de Flaubert: “*Madame Bovary, c’est moi!*” (JAGUARIBE, 2006).

Importante para a compreensão dos procedimentos discursivos e estilísticos de Amélie Nothomb é entendermos o romance *Hygiène de l'assassin* (1992) como o ponto de partida para uma profusão de elementos que são recorrentes em toda sua obra.

Em *Epos e romance: sobre a metodologia do estudo do romance*, Bakhtin diz que o romance

[...] parodia os outros gêneros (justamente como gêneros), revela o convencionalismo das suas formas e da linguagem, elimina alguns gêneros, e integra outros à sua construção particular, reinterpretando-os e dando-lhes um outro tom. (1998, p. 399)

Segundo o teórico, quase todos os gêneros “romancizaram-se” e, portanto,

[...] se tornam mais livres e mais soltos, sua linguagem se renova por conta do plurilinguismo extraliterário e por conta dos estratos “romanescos” da língua literária: eles dialogizam-se e, ainda mais, são largamente penetrados pelo riso, pela ironia, pelo humor, pelos elementos de autoparodização (BAKHTIN, 1998, p.400).

Nesse sentido, o trabalho de Desmurs (2008), que analisa o romance enquanto manifesto literário, ajuda-nos a entender a utilização não só da paródia e da ironia na obra nothombiana, mas também permite estender nosso exame para a mistura de gêneros, a sua linguagem e a sua escolha por temas macabros e essencialmente trágicos.

Em uma carta pessoal à pesquisadora, Nothomb declara:

*Oui, Hygiène de l'assassin est mon manifeste littéraire. Il n'est pas aussi précis et systématique que par exemple, le Manifeste du Surréalisme, mais c'est mon manifeste décousu [...] Mais est aussi un manifeste de par son style : le livre propose son propre style, ce dialogue-électrochoque, comme manifeste littéraire.*³³

Segundo Desmurs (2008), o estilo do romance não é só um exemplo de originalidade na obra de Amélie Nothomb: ele fornece suporte para caracterizar a obra como um manifesto literário. Para isso, ela recorre à obra de Claude Abastado, *Introduction à l'analyse des*

³³ “Sim, *Hygiène de l'assassin* é meu manifesto literário. Ele não é tão preciso e sistemático como, por exemplo, o manifesto Surrealista, mas é meu manifesto incoerente [...] Mas é também um manifesto por seu estilo: o livro propõe o seu próprio estilo, este diálogo-eletróchoque, como manifesto literário.” (DESMURS, 2008, p. 17).

manifestes (1980), e arrola sete traços característicos de manifestos (presentes na obra) como: a frequência de enunciados ordenados e os modos verbais da ordem e do desejo (imperativo e subjuntivo); neologismos; um discurso marcado pela distância em relação à escrita dominante (o diálogo eletrochoque); um vocabulário exclamativo, repleto de exortações e inventivas; proposições caracterizadas pela polêmica; por fim, a teatralização das ideias e a desconstrução de modelos canônicos através da paródia.

Gorrara (2000, p. 761), em *Speaking volumes: Amélie Nothomb's Hygiène de l'assassin*, analisa o texto nothombiano “[...] *whose irreverent mixing of classical and contemporary models of writing*” as a means of creating ‘speaking volumes’, dialogised encounters, which unsettle our expectations of genre, literature and culture”.³⁴ Dessa forma, a preocupação da pesquisadora é assinalar a multiplicidade de vozes do romance de Nothomb e examinar o efeito produzido pela mistura do clássico com o contemporâneo.

O romance apresenta encontros dialógicos entre um velho escritor, Prétextat Tach, autor de 22 romances e prêmio Nobel de literatura, e jornalistas. Acometido de um mal raríssimo: a doença de Elzenveiverplatz³⁵, Tach, aos 83 anos, resolve conceder entrevistas ao saber que vai morrer em dois meses. A narrativa conta a sucessão de cinco entrevistas em que a personagem de Tach que “parece um monstro carregado de rancor, derrota os jornalistas um a um diante de sua arrogância, de sua misoginia e parece ser um ‘odioso’ e obeso personagem” (NOTHOMB, 2006, tradução nossa). O termo odioso está entre aspas porque, apesar de toda sua ignomínia, é impossível não simpatizar com os embates verbais que são travados nas sucessões de entrevistas e não se surpreender com o cinismo declarado e com a ironia de Tach.

As ideias apresentadas pela personagem principal (e que são incluídas na noção de manifesto) são divididas pela teórica em cinco categorias: críticas ao estado do mundo (com ênfase na mídia e na literatura) e que serve de base para as opiniões apresentadas sobre o escritor, o leitor, a escritura e as palavras.

³⁴ “[...] cuja mistura irreverente de modelos clássicos e contemporâneos como uma maneira de criar ‘speaking volumes’, encontros dialógicos que abalam nossas expectativas de gêneros, literatura e cultura” (GORRARA, 2000, p.761, tradução nossa).

³⁵ “No meu romance *Hygiène de l'assassin*, o herói vai morrer de um câncer que eu batizei de síndrome de Elzenveiverplatz. Esse nome científico é a versão germânica do holandês “Elsene vijver plaats”, isto é “praça dos Étangs de Ixelles”. O herói sofre então da síndrome da Praça Flagey, verdadeiro câncer imaginário. [...] Tive o mérito de colocar a Praça Flagey no dicionário” (NOTHOMB, 2007, tradução nossa).

O primeiro aspecto focalizado é a condenação do mundo: a crítica aos meios de comunicação modernos está presente desde a primeira página do romance:

*Quand il fut de notoriété publique que l'immense écrivain Prétextat Tach mourrait dans les deux mois, des journalistes du monde entier sollicitèrent des entretiens privés avec l'octogénaire. [...] Ainsi, deux mois avant son décès, M. Tach put se faire une idée de l'ampleur de sa célébrité. (NOTHOMB, 1992, p.7).*³⁶

A ironia é a forma escolhida para criticar e é percebida durante todo o texto, seja no discurso das personagens, na posição do narrador ou na própria forma de construção da narrativa: ela pode ser encontrada, por exemplo, nessa crítica aos intelectuais³⁷:

*Il y eut aussi, bien sûr, quelques intellectuels qui se demandèrent si ce succès prodigieux n'était pas surfait : Prétextat Tach avait-il réellement innové ? N'avait-il pas été seulement l'héritier ingénieux de créateurs méconnus ? Et de citer l'appui quelques auteurs aux noms ésotériques, ce qui leur permettait d'en parler avec pénétration. (NOTHOMB, 1992, p. 9)*³⁸

O leitor percebe também o tom irônico nas primeiras considerações do narrador sobre a seleção das pessoas que estavam autorizadas a entrevistar o célebre escritor:

Son secrétaire se chargea d'effectuer une sélection drastique parmi ces propositions : il élimina tous les journaux en langues étrangères car le mourant ne parlait que le français et ne faisait confiance à aucun interprète ; il refusa les reporters de couleur, parce que, avec l'âge, l'écrivain s'était mis à tenir des propos racistes, lesquels étaient en discordance avec ses opinions profondes--les spécialistes tachiens, embarrassés, y voyaient l'expression d'un désir sénile de scandaliser ; enfin, le secrétaire découragea poliment les sollicitations des chaînes de télévision, des magazines féminins, des journaux jugés trop

³⁶ A tradução do trecho e dessa obra de Nothomb é de Rangel: “Quando veio a público que o colossal escritor Pretextat Tach morreria dali a dois meses, jornalistas do mundo todo solicitaram entrevistas particulares com o octogenário. [...] Assim, dois meses antes de seu falecimento, o sr. Tach pôde ter uma ideia da extensão de sua celebridade (NOTHOMB, p.1998, p.5).

³⁷ Desmurs (2008) salienta que tais críticas não são consideradas parte do manifesto, mas são de suma importância para a compreensão da crítica indireta feita por meio da ironia.

Houve também, é claro, alguns intelectuais que se perguntaram se esse sucesso prodigioso não era exagerado: Pretextat Tach havia realmente inovado? Não fora apenas o engenhoso herdeiro de criadores pouco conhecidos? E como prova disso citavam alguns autores de nomes esotéricos, cujas obras eles próprios não haviam lido, o que os permitia falar deles com inteligência (NOTHOMB, 1998, p.7).

politiques et surtout des revues médicales qui eussent voulu savoir comment le grand homme avait attrapé un cancer aussi rare. (NOTHOMB, 1992, p. 6, grifo nosso).³⁹

Cabe-nos salientar que o adjetivo “grande” é usado de maneira irônica⁴⁰, pois dá abertura a duas interpretações: a palavra se refere tanto ao *status* atingido por Tach enquanto escritor vencedor do prêmio Nobel, quanto à sua forma física, o que nos é esclarecido também pelo narrador na sequência do texto: “*À dire vrai, que ce sédentaire adipeux ait survécu jusqu'à l'âge de quatre-vingt-trois ans rendait perplexe la médecine moderne. Cet homme était tellement gras que depuis des années il avouait ne plus être capable de marcher*” (NOTHOMB, 1992, p. 8).⁴¹

A estrutura do romance não é tradicional: as intervenções do narrador são escassas e tudo é dado ao leitor por meio de diálogos semelhantes aos de uma peça de teatro – daí a teatralização das ideias sobre a qual discorreu Desmurs (2008). Além disso, há uma divisão entre as primeiras quatro entrevistas, cuja função é apresentar o contexto sociocultural da personagem Tach e suas opiniões (polêmicas) sobre os mais diversos assuntos, e a quinta, que constitui o cerne da narrativa.

Embora as intervenções desse narrador onisciente sejam escassas (quantitativamente), isso não significa que elas não tenham uma função primordial no texto: a de apresentar os jornalistas que entrevistam Tach e fazer comentários (é uma voz altamente irônica) diante da derrota que cada um deles sofre ao final dos embates verbais.

Segundo Gorrara (2000), a crítica literária (o texto bakhtiniano) e a filosofia (o texto platônico) provêm modelos para o entendimento do romance como uma forma híbrida que reformula e revela gêneros e fórmulas literárias, perturbando a percepção do que constitui um romance e como ele deve ser lido. De acordo com a teórica, Platão fornece um modelo bastante

³⁹[...] seu secretário se encarregou de realizar uma seleção drástica dessas propostas: eliminou todos os jornais em língua estrangeira, pois o moribundo só falava francês e não confiava em nenhum intérprete; recusou os repórteres de cor, pois, com a idade, o escritor começara a proferir conceitos racistas, os quais diferiam de suas opiniões profundas – os especialistas tachianos, constrangidos, viam aí a manifestação de um desejo senil de escandalizar; por fim, o secretário desencorajou educadamente as solicitações dos canais de televisão, das revistas femininas, dos jornais considerados politizados demais e, sobretudo das revistas médicas desejosas de saber como o **grande homem** havia desenvolvido um câncer tão raro (NOTHOMB, 1998, p. 6, grifo nosso).

⁴⁰Utilizamos aqui o sentido de ironia atribuído por Muecke (1995), isto é, uma realidade a qual é mostrada e outra, sonhada, sendo que esta última ou não está explícita, ou não é facilmente apreensível.

⁴¹A bem verdade, o fato de esse sedentário adipeoso ter sobrevivido até a idade de oitenta e três anos deixava a medicina moderna perplexa. Esse homem era tão gordo que há anos confessava não ser mais capaz de andar” (NOTHOMB, 1998, p. 6).

interessante, a dialética que ocorre quando dois ou mais personagens debatem com o propósito de persuadir ou instruir outrem.

No romance, as entrevistas – as quais levam o leitor a conhecer o caráter da personagem principal e relatam aspectos que o escritor considera importante, como a escrita, a literatura e a alimentação – utilizam o método socrático de análise que, nas palavras de Sage, apresentadas por Brait (1996, p. 25), consiste na:

[...] arte de interrogar e de responder, pela qual Sócrates de uma primeira questão obtém uma primeira resposta, e de questões subsidiárias em questões subsidiárias, respostas que lhe permitem mostrar a incoerência até que o interlocutor admitia sua ignorância.

O primeiro jornalista a entrevistar Prétextat Tach⁴² questiona suas obras e chega a tentar analisar as personagens “tachianas”, a ponto de julgar que um vendedor de cera é a metáfora do escritor:

[...] – *Je vais vous faire un aveu: il y a un de vos personnages qui me paraît votre sosie. / – Ah. / – Oui, le mystérieux vendeur de cire, dans La Crucifixion sans peine. / – Lui? Quelle idée absurde. / – Je vais vous dire pourquoi: quand c'est lui qui parle, vous écrivez toujours « crucifixion ». / – Et alors ? / – Il n'est pas dupe. Il sait que c'est une fiction [...] c'est la métaphore de ce que vous faites* (NOTHOMB, 1992, p.22)⁴³

Tach, então, ao fazer o jornalista cair em contradição (como o filósofo Sócrates) sublinha sua opinião sobre as metáforas:

Les gens ne savent rien des métaphores. C'est un mot qui se vend bien, parce qu'il a fière allure. « Métaphore » : le dernier des illettrés sent que ça vient du grec. Un chic fou, ces étymologies bidons – bidons, vraiment : quand on connaît l'effroyable polysémie de la préposition meta et les neutralités factotum du verbe phero, on devrait, pour être de bonne foi, conclure que le mot « métaphore » signifie absolument n'importe quoi (NOTHOMB, 1992, p.22).⁴⁴

⁴² O próprio nome Prétextat parece conter em si uma noção do que é se fazer literatura: ele é o pré-texto, o escritor, que dá vida às obras.

⁴³ [...] – Vou-lhe fazer uma confissão: existe um de seus personagens que me parece ser seu sócia. / – Ah. / – Sim, o misterioso vendedor de cera, em *A crucificação sem dificuldade*. / – Ele? Que ideia absurda. / – Vou-lhe dizer por quê: quando é ele quem fala, o senhor sempre escreve “crucifixão” / – E daí? / – Ele não é bobo. Ele sabe que se trata de uma ficção [...] é a metáfora do que o senhor faz (NOTHOMB, 1998, p.16).

⁴⁴ As pessoas não sabem nada a respeito de metáforas. É uma palavra que vende bem, porque tem boa aparência. “Metáfora”: o último dos analfabetos sabe que vem do grego. Muito chique essas etimologias fajutas – realmente fajutas: quando se conhece a assustadora polissemia da preposição meta e as neutralidades factofórum do verbo phero, seria preciso, para ser sincero, concluir que a palavra “metáfora” significa absolutamente qualquer coisa (NOTHOMB, 1998, p.17).

Nessa entrevista, o papel do escritor é questionado: “*Si je savais à quoi je pensais, je suppose que je ne serais pas devenu écrivain*” (NOTHOMB, 1992, p.12)⁴⁵ ou ainda “*un romancier est une personne qui pose des questions et non qui y répond*” (NOTHOMB, 1992, p. 17)⁴⁶

O segundo jornalista se concentra na alimentação do escritor: a ironia de Tach ao descrever sua alimentação, bem como a posição irônica do narrador, sobre a qual arrolávamos, podem ser percebidas no trecho abaixo:

– *Donc monsieur Tach, si vous le voulez bien, pourriez-vous ébaucher les étapes digestives de vos journées habituelles ?*
Il y eut un silence solennel, pendant lequel le romancier sembla réfléchir. Puis il commença à parler, très grave, comme s’il révélait un dogme secret :
 – *Le matin, je me réveille vers 8 heures. Tout d’abord, je vais aux waters vider ma vessie et mes intestins. Désirez-vous des détails ?*
 – *Non, je crois que cela suffira.*
 – *Tant mieux, parce que c’est une étape certes indispensable dans les processus digestif, mais absolument dégueulasse, vous pouvez m’en croire* (NOTHOMB, 1992, p.37).⁴⁷

O final dessa conversa leva o jornalista, derrotado, ao vômito:⁴⁸ Isso acontece porque Tach, utilizando uma ingenuidade irônica, procura enojar o jornalista:

Mais le soir, je mange assez léger. Je me contente de choses froides, telles que des rillettes, du gras figé, du lard cru, l’huile d’une boîte de sardines – les sardines, je n’aime pas tellement, mais elle parfume l’huile : je jette les sardines, je garde le jus, je le bois nature. Juste ciel, qu’avez-vous ? (NOTHOMB, 1992, p.45)⁴⁹

⁴⁵“Se eu soubesse no quê eu penso, suponho que não teria me tornado um escritor” (NOTHOMB, 1998, p.12).

⁴⁶“Um romancista é uma pessoa que faz perguntas, não que as responde” (NOTHOMB, 1998, p. 17).

⁴⁷– Então senhor Tach, se for de seu agrado, o senhor poderia enumerar as etapas digestivas de um de seus dias normais?/ Houve um silêncio solene, durante o qual o romancista pareceu refletir. Então começou a falar, com uma voz muito grave, como se estivesse revelando um dogma secreto:/ – De manhã, me levanto em torno das 8 horas. Antes de mais nada, vou ao toalete esvaziar minha bexiga e meus intestinos. O senhor deseja os detalhes?/– Não, creio que isso será o bastante./– Ainda bem, pois trata-se certamente de uma etapa indispensável no processo digestivo, mas absolutamente nojenta, acredite (NOTHOMB, 1998, p. 29).

⁴⁸“Estendido em um dos bancos do bistrô, o jornalista se recuperava na medida do possível. Às vezes repetia, com o olhar esgazeado: – Não comer mais... Nunca mais comer” (NOTHOMB, 1998, p.36)

⁴⁹À noite, no entanto, como coisas bastante leves. Contento-me com coisas frias, como patê, gordura gelada, toucinho cru, o óleo de uma lata de sardinhas – quanto às sardinhas, não gosto muito, mas dão sabor ao óleo: jogo fora as sardinhas, guardo o suco, e bebo puro. Minha nossa, o que o senhor tem? (NOTHOMB, 1998, p. 35).

O jornalista seguinte interroga o artista sobre a crueldade do escritor, o que é respondido rapidamente: “*En quatre-vingt-trois années d’existence, je n’ai jamais rencontré une personne aussi incroyablement bonne que moi. Je suis monstrueusement gentil, tellement gentil que si je me rencontrais, je vomirais*” (NOTHOMB, 1992, p.54).⁵⁰

O advérbio monstruosamente também é empregado de maneira irônica, pois fica implícito que a personagem, mais uma vez, refere-se a sua aparência física. Ainda nesse exemplo, observa-se que a autora trabalha também com a surpresa, com o choque. Essa atitude é característica da poesia de Baudelaire, grande influenciador das Vanguardas Europeias do século XX: o poeta tem “o gosto pela provocação, a vontade de chocar colaboradores e leitores, o prazer aristocrático de desagradar” (BONNEVILLE, 1989, p.14, tradução nossa).

O terceiro jornalista não se demora no apartamento do obeso escritor. Esse último constata rapidamente a imbecilidade de seu entrevistador e o escorraça do apartamento. A pausa, utilizada pelo narrador no final dessa cena, exemplifica o conceito de ironia romântica, a constatação de um eu que se vê deslocado no mundo:

– *Alors, pourquoi as-tu choisi d’être journaliste, enfoiré ?*
 – *Parce que je ne pouvais pas être Prétextat Tach*
 – *Ça t’aurait plu, d’être un gros eunuque graphomane ?*
*Oui, cela l’aurait plu, et il n’était pas le seul à penser. La race humaine est ainsi faite que des êtres sains d’esprit seraient prêts à sacrifier leur jeunesse, leur corps, leurs amours, leurs amis, leur bonheur et beaucoup plus encore sur l’autel d’un fantasme appelé éternité*⁵¹ (NOTHOMB, 1992, p.63-64).⁵²

A quarta entrevista tem uma duração bem maior do que as precedentes; para Desmurs (2008), ela é a que melhor ilustra as características de um manifesto: nela, Tach enumera as qualidades que fazem um bom escritor (ele sexualiza o ato de escrever): dois colhões, que são “a capacidade de resistência de um indivíduo à má-fé ambiente” (NOTHOMB, 1998, p. 64); um

⁵⁰ – Em oitenta e três anos de existência, nunca encontrei uma pessoa tão incrivelmente boa quanto eu. Sou monstruosamente bonzinho, tão bonzinho que, se me encontrasse, vomitaria” (NOTHOMB, 1998, p.41).

⁵¹ Nesse trecho, encontra-se uma questão discutida desde a Antiguidade grega: o embate entre o anonimato e a glória eterna.

⁵² – Então porque você decidiu ser jornalista, babaca? /– Porque eu não podia ser Pretextat Tach./– Você gostaria de ser um grafômano eunuco e gordo?/Sim, ele gostaria, e não era o único a pensar assim. A raça humana é feita de tal modo que seres plenamente sãos estariam dispostos a sacrificar sua juventude, seu corpo, seus amores, seus amigos, sua felicidade e muito mais no altar de um fantasma chamado eternidade (NOTHOMB, 1998, p. 49).

pau, isto é, “a capacidade de criação”⁵³ (NOTHOMB, 1998, p. 64); os lábios, cujas funções são fazer da fala um ato sensual e mais importante, “fechar a boca diante daquilo que não deve ser dito” (NOTHOMB, 1998, p.65) e, por fim, ouvido e mão, que servem, respectivamente, para amplificar o que é dito pelos lábios e gozar, pois “escrever sem gozar é imoral. A escrita já traz em si as sementes da imoralidade” (NOTHOMB, 1998, p. 66).

Essa entrevista também termina com a impaciência do escritor com a aparente “burrice” do entrevistador: aquele declara a este último jamais ter tido relações sexuais. O jornalista, escrupuloso, diz ser incapaz de publicar tal notícia, o que é rapidamente rebatido com uma ambiguidade: “– [...] *mais vous pourriez quand même me remercier, c’est ne pas tous les jours qu’un prix Nobel vous offre sa virginité, non ?*” (NOTHOMB, 1992, p.96).⁵⁴

A quinta e última entrevista difere das demais não apenas pelo fato de a jornalista ser uma mulher, mas também por ser essa mulher a dominar o diálogo: Nina é inteligente, articulada e, desde o princípio, demonstra não gostar do escritor. Ela declara ter lido os 22 romances de Tach, o que o deixa estupefato.

De acordo com Claire Gorrara (2000), Nina, como Sócrates, utiliza a retórica e faz com que o escritor acabe confessando o assassinato. Como analisa a pesquisadora, ela começa com um prelúdio (*proemium*) dando o tom da entrevista e um pacto para ver quem sairá vencedor desse embate verbal é selado: “– [...] *Je propose que l’enjeu soit identique : si je craque c’est moi qui rampe à vos pieds, mais si vous craquez, c’est à vous de ramper à mes pieds*” (NOTHOMB, 1992, p.110).⁵⁵

A jornalista prossegue introduzindo indiretamente suas preocupações (*exordium*) ao perguntar sobre as personagens femininas de suas obras conduzindo-o até seu último romance (inacabado) *Hygiène de l’assassin* e reconstruindo o assassinato em retrospectiva (*narratio*) até que consegue a confirmação de suas suspeitas (*confirmatio*).

Com a vitória de Nina, é necessário que Tach cumpra a promessa de rastejar a seus pés: o clímax dessa cena pode ser percebido no seguinte trecho:

⁵³ A noção de paródia é encontrada na definição de pau, enquanto criação: há no trecho seguinte a ideia de que não existe um único texto, mas um amálgama de vários deles: “Raras são as pessoas que são capazes de criar realmente. A maioria se contenta em copiar os predecessores com mais ou menos talento – predecessores que são na maioria das vezes outros copiadores” (NOTHOMB, 1998, p. 65).

⁵⁴ “– Mas poderia ao menos me agradecer, não é todo dia que um prêmio Nobel lhe oferece sua virgindade” (NOTHOMB, 1998, p. 75).

⁵⁵ Proponho que a aposta seja idêntica para nós dois: se eu ceder, sou eu quem rasteja a seus pés, mas se o senhor ceder, é o senhor quem rastejará diante de mim (NOTHOMB, 1998, p. 84).

[...]—*Monsieur Tach, soyez certain que vos considérations existentielles ne m'intéressent pas. Je vous ordonne de ramper, point final.*
 – *Soit. Mais comment voulez-vous que je rampe ? Auriez-vous oublié que je suis impotent ?*
 – *C'est juste. Je vais vous aider.*
La journaliste se leva, prit l'obèse par les aisselles et, au prix d'un gros effort, le jeta sur le tapis, face contre terre. (NOTHOMB, 1992, p.204)⁵⁶

Nessa última entrevista, o questionamento acerca da literatura é feito através da utilização paródica do romance gótico: há uma ruptura na narrativa por meio de uma *mise en abyme* (que ocorre na narrativa do assassinato em retrospectiva) a qual passaremos a analisar a seguir.

2.3 A paródia do romance gótico em *Hygiène de l'assassin*

Literatura gótica, segundo Peixoto (2008), é uma “expressão que designa um tipo específico de literatura emergente no século XVIII, que tem como fundador Horace Walpole e a sua obra *The Castle of Otranto* (1764)”.

Esta obra, apesar de todas as suas inverosimilhanças, teve uma grande influência para os autores que se seguiram. É a partir dela que se começa a utilizar o terror, o sobrenatural e o macabro como possíveis fontes de ficção. O submundo do inconsciente não entrava, porém, nas criações de Walpole. O uso que faz do termo gótico deve-se à sua preocupação em reconstituir o ambiente medieval – logo longínquo – que permitiria o uso da superstição, de ambientes misteriosos e terríficos (PEIXOTO, 2008).

De acordo com Lovecraft (2003, p. 25), a obra de Walpole conseguiu, “acima de tudo [...] criar novos tipos de cenários [...]. Esta nova parafernália consistia primeiro de tudo no castelo gótico”. Além do castelo, outros elementos que constituem o gênero são: a atmosfera de mistério

⁵⁶ [...] – Senhor Tach, esteja certo de que suas considerações existenciais não me interessam. Eu lhe ordeno que rasteje, ponto final. /– Que seja. Mas como quer que eu rasteje? Por acaso esqueceu que sou impotente? / – É verdade. Vou-lhe ajudar./A jornalista se levantou, segurou o obeso pelas axilas e, graças a um grande esforço, jogou-o no tapete com a cara no chão (NOTHOMB, 1998, p. 160).

e suspense, o horror, agouros e presságios que servem para desencadear futuros acontecimentos do enredo.

Com a Sra. Ann Radcliffe, “cujos famosos romances fizeram do terror e da suspensão uma moda” (LOVECRAFT, 2003, p. 27), o gênero se consagra: acrescentou-se aos já conhecidos elementos góticos “um genuíno sentido extraterreno nos cenários que quase tocou a genialidade”, mas é com Lewis que a violência toma formas demoníacas e o terror se consagra.

No romance *Hygiène de l'assassin* (1992), encontram-se parodiados os espaços e os temas góticos: Tach escreve um romance intitulado *Hygiène de l'assassin*. Nessa obra, considerada pelo personagem-autor inacabada, é destacado o castelo da família nobre, rodeado por uma paisagem misteriosa em que o jovem vivia: “*Vous aviez tout ce que l'on peut rêver et plus encore: un château, un vaste domaine avec des lacs et des forêts*”.⁵⁷ O caráter noturno, sombrio do acontecimento também é ressaltado: “*Le plus beau jour du plus beau été, tiède et venteux [...] Léopoldine e moi avons commencé notre journée vers une heure du matin [...] Nous avons tellement le temps de faire tout ce qu'une belle nuit invite à faire*”.⁵⁸ Observa-se, nessa passagem, que o cinismo da personagem se faz cortante, visto que esse relato antecede sua confissão de ter assassinado a prima: “*C'était la dernière foi de ma vie que je faisais l'amour. Je l'ignorais mais sans doute la forêt la savait – elle car elle était silencieuse comme une vieille vouyeuse*”.⁵⁹

Além dos elementos espaciais, como a noite e o castelo, faz parte da temática gótica a relação incestuosa que Tach admite ter com a prima (justificando que tal prática, entre nobres, é algo perfeitamente normal): “*– Léopoldine et vous n'êtes jamais séparés (...) / – À un pareil degré d'intimité, peut – on encore parler de cousin-cousine? / – Frère et soeur se vous préférez / – Freur et soeur incestueux, alors. / – Ça vous choque ? Ça s'est vu dans les meilleures familles*”⁶⁰ e o consequente assassinato de Leopoldine por estrangulamento narrado de forma

⁵⁷ “Você tinha tudo com que se poderia sonhar e mais ainda: um castelo, um vasto domínio com lagos e florestas” (NOTHOMB, 1992, p.131, tradução nossa).

⁵⁸ “O mais belo dia do mais belo verão, morno e com muito vento” [...] Leopoldine e eu havíamos começado nossa jornada por volta da uma da manhã [...]. Nós tínhamos então tempo de fazer tudo que uma bela noite nos convida a fazer.” (NOTHOMB, 1992, p. 173, tradução nossa).

⁵⁹ “Era a última vez da minha vida que eu fazia amor [...] Eu o ignorava, mas sem dúvida a floresta o sabia, pois ela estava silenciosa como uma velha espectadora”. (NOTHOMB, 1992, p. 173, tradução nossa).

⁶⁰ “– Leopoldine e você nunca ficavam separados[...]/– A tal grau de intimidade pode-se ainda falar em primo e prima? / – Irmão e irmã, se você preferir./– Irmão e irmã incestuosos, então. / – Isso vos choca? Isso se vê nas melhores famílias.”. (NOTHOMB, 1992, p. 132, tradução nossa).

minuciosa: “*Je lui ai embrassé les yeux très doucement et elle a compris. Elle a eu l’air apaisé, elle a souri. Tout s’est passé très vite. Trois minutes plus tard, elle était morte*”.⁶¹

O motivo pelo qual Tach assassina a prima é o fato de a menina, na noite do acontecido, ter menstruado, isto é, passar “*de la vie mythique à la vie hormonale*”.⁶² O exagero, característica marcante em todo o romance, é tipicamente gótico.

É dado ao leitor conhecer o motivo pelo qual o título *Hygiène de l’assassin* foi escolhido: Nina observa que Tach e Leopoldine haviam tentado conservar a infância não dormindo, tomando litros de um chá queniano e se alimentando apenas de certos alimentos (como cogumelos venenosos) que são aconselhados e que “parecem derivar da mais pura fantasia” (NOTHOMB, 1998, p. 105). Segundo a jornalista, portanto, os adolescentes haviam

[...] créé ex nihilo ce que vous appeliez une « hygiène d’éternelle enfance » de la santé mentale et physique : l’hygiène était une idéologie. Celle que vous inventez mériterait plutôt le nom d’anti hygiène, tant elle est malsaine (NOTHOMB, 1992, p. 136).⁶³

O caráter nobre, já mencionado, também faz parte das características góticas, “o nobre tirânico malévolo no papel do vilão, a heroína virtuosa, teimosamente perseguida [...] o herói valoroso e imaculado, invariavelmente oriundo da alta linhagem” (LOVECRAFT, 2003, p. 25) são personagens características do gótico. Esse caráter é evidenciado no romance: “*De tout ce que vous avez écrit, c’est ce que je préfère./ – Pourquoi ? Parce qu’il y a un château, des nobles et une histoire d’amour*”.⁶⁴

Os elementos góticos encontrados no relato de Tach estão inseridos em uma *mise en abyme* que, segundo Hutcheon (1985), opera no nível da narração, verbalmente e estruturalmente e que frequentemente contém uma crítica do próprio texto.

O romance de hoje ainda continua a afirmar frequentemente ser um gênero com raízes nas realidades do tempo histórico e do espaço geográfico, e, todavia, a narrativa é apresentada apenas como narrativa, como a sua própria realidade –

⁶¹ “Eu lhe beijei os olhos muito delicadamente e ela compreendeu. Ela tinha o ar sereno, Tudo se passou muito rápido. Três minutos mais tarde, ela estava morta” (NOTHOMB, 1992, p. 182, tradução nossa).

⁶² “da vida mítica para a vida hormonal”. (NOTHOMB, 1992, p. 179, tradução nossa).

⁶³ [...] criado *ex nihilo* o que chamava de ‘higiene da infância eterna’ – na época essa palavra englobava todos os aspectos da saúde mental e física: a higiene era uma ideologia. A que o senhor inventou mereceria no entanto ser chamada de anti-higiene, de tão doentia que é (NOTHOMB, 1998, p. 105).

⁶⁴ “De tudo que escreveu, é este que eu prefiro/– Por quê? Por que tem um castelo, nobres e uma história de amor?” (NOTHOMB, 1992, p.145, tradução nossa).

isto é: como artifício [...] a *mise en abyme* assinala esse *status* ontológico (HUTCHEON, 1985, p. 46).

Ao utilizar a paródia do romance gótico é possível notar que Nothomb vale-se da ironia como principal ferramenta – o cinismo e a ironia das personagens quebram a atmosfera sombria criada pelos elementos góticos, como nessa interrupção de Nina ao relato de Tach: “– *Quel lyrisme admirable./ – Cessez de m’interrompre. Voyons, ou étai-je/– Au 13 août 1925, lever du soleil, post coitum./–Merci, mademoiselle le greffier. / De rien, monsieur l’assassin*”.⁶⁵

Como salienta Hutcheon (1985), a ironia se encontra em um nível semântico e a paródia em um nível textual, ou seja, enquanto a ironia possui um significante e dois significados, a paródia é uma sobreposição de contextos textuais. A ironia recusa-se à univocalidade e a paródia à unitextualidade: “A ironia e a paródia tornam-se os meios mais importantes de criar novos níveis de sentido – e ilusão” (HUTCHEON, 1985, p.46).

Toda a ambientação e atmosfera gótica são desmascaradas, evidenciado o caráter paródico da narrativa:

*J’ai le regret de vos annoncer que, sur les lieux de l’ancien château dont il ne reste rien, on a construit une coopérative agricole. La plupart des lacs du domaine ont été bouchés, et la vallée a été transformée en décharge publique.*⁶⁶

Outra forma de se desmascarar essa atmosfera criada é colocar a morte vista “às avessas”: ela perde sua aura de respeito e de mistério para entrar no mundo do baixo corporal: “– O senhor é louco de pedra. Quer que eu lhe diga a realidade desse assassinato místico, seu doente? Sabe qual é a primeira coisa que o cadáver faz depois da morte? Ele mijá, senhor, e caga tudo o que tem nos intestinos” (NOTHOMB, 1998, p. 161).

Há uma volta à primeira narrativa, a da entrevista em que se explica a origem da aparência monstruosa da personagem principal: “*Dès le 14 août, l’enfant maigre et sobre que j’étais est devenu un goinfre épouvantable (...) En six mois j’avais triplé de poids, j’étais devenu pubère et*

⁶⁵ “Que lirismo admirável! – Pare de me interromper. Vejamos, onde eu estava? – Em 13 de agosto de 1925, nascer do sol, pós-coito – Obrigada, senhorita escrivã. / – De nada, senhor assassino” (NOTHOMB, 1992, p. 174, tradução nossa).

⁶⁶ “Eu tenho o desprazer de lhe anunciar que, no lugar do antigo castelo o qual não resta mais nada, foi construída uma cooperativa agrícola. A maioria dos lagos foi fechada e o vale se transformou em descarga pública” (NOTHOMB, 1992, p.148, tradução nossa).

horrible, j'avais perdu tous mes cheveux”⁶⁷ Nothomb, ao utilizar a paródia, tem o intuito de satirizar a sociedade moderna e fazer indagações sobre a própria natureza da narrativa.

No entanto, ainda que o objetivo da obra seja a crítica, é importante salientar que os elementos góticos são retomados, mas não ridicularizados:

A distanciação crítica entre a paródia em si e o texto que lhe serve de fundo nem sempre conduz à ironia às custas da obra parodiada [...] muitas paródias atuais não ridicularizam os textos que lhes servem de fundo, mas utilizam-nos como padrões por meio dos quais colocam o contemporâneo em escrutínio (HUTCHEON, 1985, p. 78).

O jogo criado entre o que é ficção e o que é realidade fica evidente na narrativa. O caráter especular também. No entanto, deve-se acrescentar a existência de outro espelhamento que não o das narrativas de Amélie e de Tach: o espelhamento criado entre as duas personagens principais do romance e que será analisado a seguir.

2.4 Nina x Tach : o duplo irônico

Freud, em seu texto *O estranho (Das Unheimliche)*, de 1919, afirma que “o estranho é aquela categoria do assustador que remete ao que é conhecido, de velho e há muito familiar” (FREUD, 1996, p.238).

O duplo, apesar de nos parecer algo de estrangeiro, estranho a nós mesmos, sempre nos acompanhou desde os tempos primordiais do funcionamento psíquico, estando sempre pronto a ressurgir e provocando-nos uma sensação de inquietante estranheza – *uncanniness*. Nesta perspectiva, o duplo assume importante papel de mediador entre «duas entidades que não são mais que uma». Contudo, de elemento estruturador, que contraria a pulsão da morte, surgindo como um vestígio do Narcisismo primário passa, evolutivamente, a ser um elemento *uncanny*, pois virá posteriormente atestar e prenunciar a morte do sujeito ele mesmo (CUNHA, 2008).

⁶⁷ “A partir de 14 de agosto, a criança magra e sóbria que eu era se tornou um glutão terrível [...]. Em seis meses eu tripliquei de peso, me tornei adolescente e horrível, eu tinha perdido todos os meus cabelos” (NOTHOMB, 1992, p.194, tradução nossa).

O espelhamento entre Nina e Tach acontece de maneira direta e indireta: eles simbolizam a luta entre homem e mulher, colocando a condição feminina no alvo de análise. Por trás de uma aparente repulsa pela figura feminina, a crítica a esse aspecto é ferrenha. Tach odeia as mulheres porque:

D'abord parce qu'elles sont laides : avez-vous déjà vu plus laid qu'une femme ? [...] Les femmes sont les victimes particulièrement pernicieuses puisqu'elles sont avant tout victimes d'elles-mêmes, des autres femmes [...] Aujourd'hui, c'est dégueulasse : la femme est toujours inférieure à l'homme – elle est toujours aussi laide –, mais on lui raconte qu'elle est son égale. Comme elle est stupide, elle le croit, bien sûr. Or, on la traite toujours comme une inférieure : les salaires n'en sont qu'un indice mineur (NOTHOMB, 1992, p. 74-75).⁶⁸

Segundo Kobialka (2004, p. 57, tradução nossa):

Desta forma, poderemos observar que o pretendido desprezo pelas mulheres que se manifesta principalmente por réplicas escarnecedoras é uma forma de revolta contra o seu destino, mas também, ou talvez, sobretudo, contra sua concordância com a situação, contra sua posição de vítima [...], sua falta de atividade e seu característico “deixar como está”.

O espelhamento não se limita à questão de gênero: conforme dissemos, Tach pretende provar que ninguém o lê (a ponto de publicar um romance sobre um assassinato real e ninguém ter percebido), como mostra o trecho:

Connaissez-vous la critique que j'ai lue dans un journal, il y a vingt-quatre ans, concernant Hygiène de l'assassin ? « Un conte de fée riche de symboles, une métaphore onirique du péché originel et, par là, de la condition humaine. » Quand je vous disais qu'on me lisait sans me lire ! Je peux me permettre d'écrire les vérités les plus risquées, on n'y verra jamais que des métaphores (NOTHOMB, 1992, p.156).⁶⁹

⁶⁸Primeiro porque elas são feias [...] As mulheres são antes de tudo vítimas perniciosas porque são vítimas delas mesmas, das outras mulheres. [...] Hoje em dia, é infame, a mulher continua sendo inferior ao homem – continua feia do mesmo jeito – mas dizem que ela é igual. Como é estúpida, ela acredita, é claro. No entanto, continuam a tratá-la como inferior: os salários são apenas um indício (NOTHOMB, 1998, p. 59).

⁶⁹A senhorita conhece a crítica que eu li em um jornal, há vinte e quatro anos, a respeito de *Higiene do assassino*? “Um conto de fadas rico em símbolos, uma metáfora onírica do pecado original e, conseqüentemente, da condição humana”. Quando eu lhe dizia que liam sem ler! Posso me permitir escrever as verdades mais arriscadas, todos sempre irão ver nelas belas metáforas (NOTHOMB, 1998, p. 120).

Portanto, a ironia de ele ter sido lido por uma mulher (raça estúpida e inferior, na sua concepção) assinala o espelhamento (irônico) em que se encontram as personagens.

De acordo com Gorrara (2000, p.766), a guerra entre os sexos fica evidente no romance: Nina recusa-se a aceitar o cenário do amor trágico pintado por Tach e, para a pesquisadora, isso é “*a lesson in submitting male authority to ridicule*”⁷⁰.

No final da obra, Tach anuncia à jornalista que é ela quem deve acabar a sua obra, matando-o da mesma maneira que ele matou a prima. Tach cede à morte para dar vida a uma nova assassina: ele vê nela a sua própria continuação:

Le désir de tuer vient de mourir en moi, et le voilà qui renaît en vous [...] Je suis en train d'assister à un spectacle extraordinaire : je croyais, comme le commun des mortels, que la réincarnation était un phénomène post mortem. Et voilà que, sous mes yeux de vivant, je vous vois devenir moi ! (NOTHOMB, 1992, p. 215).⁷¹

Nina obedece Tach: “foi rápido e limpo. O classicismo⁷² nunca comete erros de gosto [...] E o avatar contemplou suas mãos com satisfação” (NOTHOMB, 1998, p.172).

A ironia deixa novamente de ser uma figura retórica e passa a ser filosófica: a perda de sentido, a falta de senso que conduz as pessoas ao nada.

Dessa forma, a obra se aproxima das características do teatro do absurdo, já arroladas na primeira parte do trabalho e nas palavras da própria autora: “o absurdo não é para mim senão a exploração dos novos lugares da causalidade mais conformes à verdadeira vida do que a lógica cartesiana” (ALVES, 2003).

Com a morte de Tach, Amélie termina o livro com um pequeno parágrafo, criticando ironicamente o fato de Tach ter se tornado um sucesso após o escândalo de sua morte: “Os caminhos que levam a Deus são impenetráveis. Mais impenetráveis ainda são aqueles que levam ao sucesso. Após esse incidente, houve uma verdadeira caça às obras de Prétextat Tach. Dez anos mais tarde, ele era um clássico” (NOTHOMB, 1998, p.172)⁷³.

⁷⁰ “uma aula em submeter a autoridade masculina ao ridículo” (GORRARA, 2000, p. 766, tradução nossa).

⁷¹ O desejo de matar acaba de morrer em mim e eis que ele renasce em você [...]. Estou assistindo a um espetáculo extraordinário: acreditava, como todas as pessoas comuns, que a reencarnação era um fenômeno *post mortem*. E eis que, diante de meus olhos de vivo, eu a vejo transformar-se em mim (NOTHOMB, 1998, p.166).

⁷² Observamos a referência ao Classicismo literário que assinala mais uma vez a autoconsciência da narrativa.

Para Claire Gorrara (2000), esse final pode ser também interpretado como uma crítica à própria indústria que é a única a ter vantagens com a morte de Tach.

2.5 O humor negro e cômico do absurdo: tragicômico?

A morte é tema central em grande parte das obras de Amélie Nothomb. Ela não é vista como um tema sério, mas como alvo de troça: situações macabras são vistas com distanciamento.

Propp, em *Comicidade e Riso* (1992), considera que existe uma justaposição entre o que é cômico, trágico e sublime. As conclusões obtidas do estudo do trágico e do sublime são aplicadas **inversamente** ao cômico, no entanto “o cômico não é absolutamente um elemento oposto ao trágico [...]. Se existe algo oposto ao cômico é o não cômico, o sério” (PROPP, 1992, p.18). Ele ainda frisa que, no cômico, “as qualidades negativas não podem chegar à abjeção – não podem suscitar sofrimento no espectador” (PROPP, 1992, p.135)⁷⁴. O teórico também ressalta que “há casos em que, apesar de cômicas pelo estilo e pelo modo como são elaboradas, [as obras] são trágicas pelo seu conteúdo” (PROPP, 1992, p.18).

Dessa forma, os temas das narrativas nothombianas (morte, violência, culpa, inadequação) são essencialmente trágicos e tratam dos conflitos do homem com a sociedade. Entretanto Amélie confere às obras um tom diferente, às vezes irônico, cínico, às vezes até mesmo engraçado: “entre o bizarro e o estranho, o balanço entre tragédia e comédia se encontra em Amélie Nothomb” (AUTHIER, 2007).

Ao misturar todos esses elementos e ficar oscilando entre o trágico e o cômico, a obra de Amélie Nothomb é uma mescla do humor negro com o cômico do absurdo: os temas, trágicos por excelência, são tratados por vezes de maneira humorística, reafirmando uma condição; por outras, a falta de lógica necessita de uma maior capacidade interpretativa por parte do leitor para ser assimilada.

⁷⁴ Esse pensamento já é encontrado em Aristóteles, em sua arte poética, ao tratar da diferença entre a tragédia e a comédia.

O artigo de Moran e Gendrel, *L'humour noir*, tenta estabelecer a diferenciação entre o humor negro e o nonsense (utilizado pelo cômico do absurdo): para os pesquisadores, ambos enfrentam situações limite, mas as fronteiras do humor negro

[...] situam-se, principalmente, ao lado da sensibilidade e do sentimento moral: todo ouvinte/leitor, confrontado com o humor negro, só reagirá de maneira benevolente por razões oriundas, por vezes, do tema e da maneira como ele é explorado (matéria mórbida tratada com desprendimento, alegria ou indiferença) (MORAN; GENDREL, 2009, tradução nossa).

Enquanto o limite encontrado no nonsense é de natureza ligeiramente diferente:

[...] é encontrado principalmente no limite da análise, da compreensão ou da tolerância intelectual [...] a aparente falta de estrutura do nonsense, seu recurso frequente aos truísmos, aos absurdos e aos aspectos os mais lúdicos do discurso e do pensamento, colocam frequentemente à prova a tolerância dos públicos (MORAN; GENDREL, 2009, tradução nossa).

O romance *Hygiène de l'assassin* oscila entre essas duas tendências: embora todos os discursos das personagens sejam coerentes (ainda que partam de pressupostos errôneos, como o assassinato de Leopoldine que, dentro da concepção “tachiana”, tem sua lógica), as atitudes de Nina, no final da obra, perturbam, desconstroem a ordem natural da vida: a jornalista que vai até Tach para recriminá-lo por um assassinato acaba, ela mesma, tornando-se uma assassina.

Outro exemplo dessa oscilação é o romance da autora publicado em 2002, *Robert des noms propres*⁷⁵: a jovem Plectudre, por ter se tornado anoréxica e sofrer uma descalcificação nos ossos, vê seu sonho de se tornar bailarina impossibilitado. No final da obra, ela reencontra um antigo amor, torna-se amiga de Amélie Nothomb (a autora, utilizando um procedimento bastante interessante, literalmente se insere na obra) e mata esta última: “Desde então, suas vidas se tornam uma sílaba; depois, uma peça de Ionesco: ‘Amélie ou como se livrar de um importuno’. Era bem um estorvo de cadáver” (NOTHOMB, 2002, p.190, tradução nossa).

A constatação de um assassinato é vista pelo narrador de maneira distanciada, mecanizada – conforme observava Bergson (1983) –: “O assassinato tem qualquer coisa comparável ao ato

⁷⁵ O título remete ao mais importante dicionário francês, utilizado de forma irônica, pois o centro da narrativa gira em torno do nome da personagem Plectudre, uma menina que é adotada pela tia quando sua mãe é presa por matar o pai que queria chamá-la de Jöelle ou Tangüy, nomes considerados demasiadamente comuns.

sexual que é frequentemente seguido da mesma questão: o que fazer com o corpo? No caso do ato sexual, podemos contentar-nos em partir. A morte não permite essa facilidade” (NOTHOMB, 2002, p.190, tradução nossa).

Ambas as histórias terminam em assassinato: Plectrude mata Amélie e não sabe o que fazer com o corpo, e Tach é morto por Nina, última jornalista a entrevistá-lo e a única que sabe que ele é um assassino. As histórias se esquematizam “*ad absurdum vers la fin*” (NOTHOMB, 2003).

Esse absurdo com o qual Amélie Nothomb dialoga é bastante característico do humor moderno, humor que é “menos descontraído que o de séculos passados, porque incide não mais sobre este ou aquele aspecto da vida, mas sobre a própria vida e seu sentido, ou sua ausência de sentido” (MINOIS, 2003, p.569).

Além do absurdo, do “nada” em que consiste o final dessas obras, outros elementos são comuns a elas: Tach e Plectrude, os protagonistas, sofrem de desvios alimentares. Enquanto esta é anoréxica, “ela havia notado que lhe era suficiente algumas colheradas de iogurte magro para se sentir ‘inchada’ (agora era preciso ver o que ela chamava de ‘inchada’?)” (NOTHOMB, 2002, p. 145, tradução nossa), aquele é obeso, enorme, causando-nos quase abjeção. Ambos também sofrem de problemas ligados à ossatura e às cartilagens. Essas características ressaltam outro tema recorrente na obra: o conflito da aparência *versus* essência, a beleza *versus* a fealdade, monstruosidade e que obedecem, respectivamente, à oposição juventude *versus* velhice.

Conforme observa Kobiálka (2004, p. 3, tradução nossa): “Amélie Nothomb é fascinada pela beleza pura e sublime, mas aparentemente ainda mais pela fealdade repugnante. Assim, segundo a escritora, estes dois extremos são complementares e não poderiam existir separadamente”.

Tach é obcecado pela juventude e pela beleza, a ponto de matar a prima a fim de evitar que ela se transforme em uma mulher e deixe a infância:

Vous avez quatorze ans, votre cousine en a douze. Vous avez atteint le point culminant de l'enfance ce que Tournier appelle « la pleine maturité de l'enfance ». Modelés par une vie de rêve, vous êtes enfants de rêve. On ne vous l'a jamais dit, mais vous savez obscurément qu'une dégradation terrible vous

attend, qui s'en pendra à vos corps idéaux et à vos humeurs non moins idéales pour faire de vous des acnéiques tourmentés (NOTHOMB, 1992, p. 133-134).⁷⁶

Nessa passagem, é possível entender que o título assinala uma ambiguidade, uma ironia, pois, de acordo com David (2006, p. 163):

*Hygiène: premier signifiant, premier mot du premier titre de l'oeuvre publiée d'Amélie Nothomb [...] Le Larousse nous indique la racine grecque qu'Amélie Nothomb connaît forcément, soit hugiainein (se bien porter), ainsi défini stricto sensu: 'Partie de la médecine qui étudie les moyens propres à conserver la santé, en permettant l'accomplissement normal des fonctions de l'organisme et en harmonisant les rapports entre l'homme et les milieux dans lesquels il vit, afin d'éliminer notamment les influences nocives que peuvent éventuellement comporter ces milieux.'*⁷⁷

Analisando o termo etimologicamente, “higiene” também pode se referir à dieta, à alimentação, pois faz parte do “conjunto de condições ou hábitos que conduzem ao bem-estar e à saúde; limpeza, asseio” (HOUAISS, 2001, p.1532). Nesse sentido, o termo higiene é ambíguo porque tanto pode se referir à alimentação da personagem quanto à higienização que Tach acredita fazer ao eliminar a prima e salvá-la da vida adulta. Outra análise possível é que o termo se refira ao estrangulamento propriamente dito: quando Nina mata Tach, o narrador diz que foi “rápido e limpo” (NOTHOMB, 1998, p. 172).

A morte e os demais temas nothombianos que se propõem a criticar a sociedade são fundamentais na construção da poética da autora: a violência e a degradação física e emocional causadas pelo tempo tornariam suas obras essencialmente trágicas pelo seu conteúdo. No entanto, com a maneira crua com que são retratados, principalmente devido ao distanciamento causado pelo humor, pela ironia e pela paródia, colocam a autora em um entre lugar, uma espécie de

⁷⁶O senhor tem quatorze anos, sua prima tem doze. Vocês chegam ao ponto culminante da infância, aquilo que Tournier chamava de “a maturidade plena da infância”. Modelados por uma vida de sonho, vocês são crianças de sonho. Nunca lhes disseram isso, mas vocês sabem obscuramente que uma terrível degradação os espera, que atacará seus corpos ideais e seus humores não menos ideais para fazer de vocês espinhentos atormentados. (NOTHOMB, 1998, p. 103).

⁷⁷“Higiene: o primeiro significado, a primeira palavra do primeiro título da obra publicada de Amélie Nothomb [...]. O Larousse nos indica a raiz grega que Amélie Nothomb necessariamente conhece seja *hugiainein* (portar-se bem), e assim definido *stricto sensu* “Parte da medicina que estuda formas de manter a saúde, permitindo que o desempenho normal das funções corporais e harmonizando as relações entre os seres humanos e os ambientes em que vivem, a fim de eliminar influências prejudiciais que possam conter nestes ambientes” (DAVID, 2006, p. 163, tradução e grifo nosso).

tragicômico. Essa questão aliada ao estilo fino da escrita de Amélie dão à sua escritura singular importância.

Para concluirmos os diversos aspectos de sua produção artística, passaremos a analisar a linguagem da obra: a forma como a escolha de determinadas figuras de linguagem, termos de determinados campos semânticos e tempos verbais contribuem para essa oscilação entre o trágico e o cômico.

2.6 Linguagem nothombiana

Como observa Hutton (2002), se o trabalho de Amélie Nothomb “escapa à classificação, há, no entanto, um fator comum em suas obras em três níveis de conflito: individual (os personagens se enfrentam), coletivo (referência à guerra em todos os textos) e luta entre autor e leitor” (HUTTON, 2002.p.1, tradução nossa).

Já exemplificamos como os diálogos (“eletrochoques”) e as considerações de Tach acerca da literatura representam, respectivamente, o conflito individual e a luta entre autor e leitor. No entanto falta dizer que o contexto histórico por trás de *Hygiène de l’assassin* é a Guerra do Golfo: o conflito eclodiu no dia 17 de janeiro – data que é mencionada expressamente na obra – com um ataque aéreo: “– Então a guerra começou? / – É... sim... começou./ – Que bom [...] não gosto de ver a juventude desorientada. Assim, neste 17 de janeiro, as crianças vão finalmente poder começar a se divertir” (NOTHOMB, 1998, p. 51).

O pano de fundo, a guerra, contamina a linguagem: a analogia das situações da obra com termos recorrentes desse campo semântico ajuda a caracterizar a violência verbal inerente aos diálogos: “Os biógrafos estavam à espreita. Os editores armavam seus batalhões” (NOTHOMB, 1998, p. 6). Além disso, outros termos recorrentes encontrados são “trégua” e “correspondentes de guerra” (que caracterizam os jornalistas que se põem a entrevistar o escritor). A própria escrita é vista como arma: “[...] fala-se em corrida armamentista, mas se deveria dizer ‘corrida literária’. É um argumento tão forte quanto outro qualquer: cada povo empunha seu escritor ou seus escritores como canhões [...] A minha literatura é mais nociva que a guerra” (NOTHOMB, 1998, p. 52).

Segundo Zumkir (2007, p. 79, tradução nossa), a guerra “é um estado natural dos romances de Amélie Nothomb [...] a guerra que estrutura cada um dos livros da escritora: a guerra verbal, o combate oratório [...] tudo destinado a pôr abaixo as máscaras, fazer o adversário cair por terra, até mesmo à morte”.

Além da referência à guerra, durante toda a obra, os termos místicos oriundos da religião católica estão presentes: Tach se vê como “o messias da obesidade” (NOTHOMB, 1998, p. 46), um ser possuidor de “uma doçura de cordeiro no altar dos sacrificados” (NOTHOMB, 1998, p. 42). Ao descrever sua alimentação, põe-se a enumerar sua “*via crucis digestiva*” (NOTHOMB, 1998, p. 30). Os jornalistas, correspondentes de guerra, são “os sacerdotes da mídia”.

Por outro lado, contribuindo para o discurso religioso, são encontradas inúmeras citações em língua latina que, nas palavras da própria autora, segundo ZUMKIR (2007, p.79, tradução nossa):

Alguns me consideram pedante, mais ao contrário, trata-se de humildade. Tenho uma cultura e sei o que devo a ela. Adoraria que minha experiência beneficiasse outras pessoas. Sei que sou lida por muitos jovens e se eu puder fazer compreender que o latim e o grego estão longe de serem coisas inúteis e sem interesse, eu fico contente.

Exemplos dessas alusões são vistos nos trechos: “*Margaritas ante porcos* [Pérolas aos porcos]; “*Vox populi vox dei*” [Voz do povo voz de Deus]; “*Vanitas vanitatum sed omnia vanitas*” [Vaidade das vaidades, e tudo vaidade]” (NOTHOMB, 1992, p.23, p. 56, p. 32).

Os termos religiosos contribuem para criar uma ambiguidade, uma ironia no discurso, devido à aproximação de elementos contraditórios (como o vocabulário religioso e palavras de baixo calão): “mesmo quando se faz cocô, se está cheio de espiritualidade” (NOTHOMB, 1998, p. 71). Tais palavras, ligadas a excrementos e sexualidade também se opõem ao nível formal, criando uma linguagem única. Um exemplo disso pode ser visto nesse trecho que expressa a opinião sobre as mulheres: “Quando se aborrecem demais, elas dão para seus superiores, o que lhes proporciona **a deliciosa ebriedade de esmerdear a vida alheia**” (NOTHOMB, 1998, p. 71, grifo nosso).

Os xingamentos, as palavras obscenas chocam pela maneira crua com que são apresentadas: “o leitor deve ter um ânus para ser enrabado” (NOTHOMB, 1998, p. 65).

Por fim, como disse Desmurs, ao se escrever um manifesto há um predomínio de neologismos – como o significado, anteriormente explicado, do nome da doença de Elzenveiverplatz –, predomínio de tempos verbais da ordem e do desejo, como o subjuntivo “*Il faut toujours raconter les saletés qu’on a en soi: c’est sain, c’est gai, c’est tonique*” (NOTHOMB, 1992, p.) e o imperativo “Portanto, saia, o senhor me incomoda” (NOTHOMB, 1998, p.48) ou então “*Rampez*” (NOTHOMB, 1992, p. 205) – rasteje –, repetido inúmeras vezes quando Nina vence a batalha verbal.

Algumas dessas características são constantes em todas as suas obras. Contudo há, em partes de seus livros, um caráter menos sombrio e trágico, diremos até mesmo engraçado e irreverente. Fazem parte dessa tendência os romances de traços autobiográficos cuja principal característica não é a evocação parodiada para criticar o ambiente contemporâneo, mas a recorrência ao sonho e ao imaginário como forma de escapar da realidade.

Analisaremos no capítulo seguinte essa segunda tendência da obra de Amélie Nothomb com o livro mais célebre de sua carreira, *Stupeur et tremblements* (1999), obra que lhe rendeu inúmeros prêmios e reconhecimento mundial.

Capítulo 3 *Stupeur et Tremblements: o tragicômico*

Considerado o romance mais importante da carreira de Amélie Nothomb, *Stupeur et Tremblements* (1999), que contém traços autobiográficos, conta a história de Amélie, uma jovem europeia, funcionária durante um ano de uma empresa japonesa. A narrativa desenvolve-se em torno da relação tensa entre a protagonista e os funcionários japoneses. O choque cultural entre Oriente e Ocidente, assim como o papel feminino na sociedade nipônica constituem a temática da narrativa.

É possível observar a forma como o personagem é degradado a cada situação de incongruência entre suas atitudes e as esperadas pelo povo japonês: como forma de punição, ela passa de intérprete da empresa japonesa a “limpadora de latrinas” (NOTHOMB, 2001, p.99). É preciso salientar, no entanto, que essa incongruência nasce de um desejo intenso de integração a essa sociedade que é romanceada e sonhada pela personagem.

Como forma de escapar à tortura mental a que é submetida diariamente, Amélie encontra, no sonho e na defenestração imaginária (ela se imagina pulando da janela), o lugar para se refugiar da realidade. Essa característica permite-nos aproximar o romance do Surrealismo de Breton: em comum, eles têm o desejo de criar outra realidade por meio da imaginação, pois “*La seule imagination me rend compte de ce qui peut-être, et c’est assez aussi pour lever un peu terrible interdit ; assez aussi pour que je m’abandonne à elle sans crainte de me tromper [...]*” (BRETON, 1962, p. 13).⁷⁸

Tal situação permite-nos colocar o romance na segunda tendência do romance belga, aquela que privilegia o imaginário, como explicitada por Narjoux (2004, p. 8), também nas próprias palavras de Amélie:

Au début il est vrai, je trouvais ce pays lourd. Je me sentais écrasée. Et je me demande si l’origine de beaucoup de talents belges n’est pas là. On a besoin de se créer une folie pour ne pas être englué dans cette espèce de conformisme épais. Quand on se met à délirer, on délire plus que nos voisins. Je dirais même, sans vouloir faire démagogie patriotique, qu’il y a plus d’écrivains originaux en

⁷⁸ “Só a imaginação me dá contas do que pode ser, e é bastante para suspender, por um instante, a interdição terrível; é bastante também para que eu me entregue a ela, sem receio de me enganar” (BRETON, 1962, p.13, tradução nossa).

Belgique qu'en France. Et l'humour belge est magnifique, beaucoup plus drôle que le français [...]”.⁷⁹

No entanto o livro não se prende apenas ao imaginário: ele trata de uma experiência real, verossímil: a entrada no mundo do trabalho. Narjoux (2004, p.9, tradução nossa) explica que “pela narrativa distanciada de sua difícil relação com o mundo real, da coabitação forçada de valores incompatíveis que fundamentam, portanto, nossa relação com o mundo, Amélie Nothomb soube alcançar um largo público”.

Menos sombrio que seu romance de estreia, em *Stupeur et Tremblements* (1999), a autora utiliza procedimentos como a ironia, o humor e a paródia para mostrar esses valores incompatíveis.

Segundo David (2006, p 135-136), a obra é um relato

*“ [...] d'une 'humiliation totale' ainsi qu'elle l'énonce, est à la fois un 'livre d'amour. Mais d'amour critique' qui lui permet – toujours par la voie du comique décalé et de l'enfoncement assumé dans le monde absurde d'une entreprise-fleurons du capitalisme japonais – de comprendre les racines [...] de la pensée et de l'écriture nothombiennes”.*⁸⁰

Nos itens seguintes, analisaremos a estrutura do romance que, por sua vez, exemplifica a estrutura da sociedade japonesa e os valores pregados pelo capitalismo. Além disso, procuraremos demonstrar de que forma a narradora oscila entre a posição de humorista e ironista na difícil relação entre Amélie e sua superiora, Fubuki.

3.1 A estrutura do romance

⁷⁹ “No começo, é verdade, eu achava esse país insuportável. Eu me sentia aniquilada. E me pergunto se a origem de muitos dos talentos belgas não está aí. Temos a necessidade de criar uma loucura para não ser engolido por essa espécie de conformismo sombrio. Quando nos pomos a delirar, deliramos mais que nossos vizinhos. Eu diria mesmo, sem querer fazer demagogia patriótica, que há mais escritores originais na Bélgica que na França. E o humor belga é magnífico, muito mais divertido que o francês [...]” (NARJOUX, 2004, p. 8, tradução nossa).

⁸⁰ “de uma ‘humilhação total’ como ela anuncia, é também ‘um livro de amor. Mas de amor crítico’ que lhe permite – sempre no viés do cômico e do adentramento assumido no mundo absurdo de uma empresa preciosa do capitalismo japonês – compreender as raízes do pensamento e da escrita nothombiana.” (DAVID, 2006, p. 135-136, tradução nossa).

A localização espaçotemporal dos acontecimentos, bem como a narrativa da “queda” social da personagem – de estagiária da contabilidade à limpadora de latrinas – permitem observar que o romance é fechado, no sentido de que há uma rigidez temporal (um ano) e espacial (o 44º andar da empresa).⁸¹

Em relação ao tempo, tem-se a primeira indicação espaçotemporal logo no início do romance: “*Le 8 janvier de 1990, l’ascenseur me cracha au dernier étage de l’immeuble Yumimoto*”⁸² (NOTHOMB, 1999, p. 8).

Essas indicações temporais são frequentes⁸³ e segundo Narjoux (2004) são indicações que pretendem assinalar que a experiência de alienação da protagonista na empresa tem um início e um fim: “*Mois j’avais les yeux dardés sur la baie vitrée des toilettes et je pensais qu’au 7 janvier: c’était mon ultimatum*”⁸⁴ (NOTHOMB, 1999, p. 184)

A empresa, batizada pela narradora como Yumimoto, isto é “*les choses de l’arc*” (NOTHOMB, 1992, p.13)⁸⁵ faz menção, de certa maneira, à sociedade japonesa como um todo. Desde a chegada de Amélie, a empresa é apresentada ao leitor de uma maneira negativa: o elevador “cospe” a protagonista no 44º andar cujas salas são imensas e infundáveis.

Referimo-nos à sociedade, pois no Japão “*L’existence c’est l’entreprise*” (NOTHOMB, 1999, p.162)⁸⁶. A protagonista complementa que diversos tratados de economia foram consagrados a esse assunto, mas “*il a un mur de différence entre lire une phrase dans un essai e la vivre*”⁸⁷ (NOTHOMB, 1999, p. 162). Através da descrição da companhia, é dado ao leitor conhecer a importância da hierarquia nessa sociedade. O romance inicia-se com as seguintes considerações:

⁸¹ Podemos dizer que o romance respeita as três unidades aristotélicas (unidade de tempo, espaço e ação) que eram aplicadas ao drama. Embora essa hipótese seja discutível, encontramos análises de outros teóricos que concordam que um romance pode retomar as três unidades clássicas (como por exemplo, o trabalho de Maria Teresa Abelha Alves (2001), *Inês de Portugal mito, tela, texto: a viagem de uma narrativa*).

⁸² “No dia 8 de janeiro de 1990, o elevador cuspiu-me no último andar da sede Yumimoto” (NOTHOMB, 2001, p. 5).

⁸³ Ver anexo 1 para o quadro temporal.

⁸⁴ “Já eu tinha os olhos grudados na janela envidraçada do banheiro, e só consegui pensar no dia 7 de janeiro: era meu ultimado” (NOTHOMB, 2001, p. 139).

⁸⁵ “as coisas do arco” (NOTHOMB, 2001, p.9).

⁸⁶ “No Japão a vida é a empresa” (NOTHOMB, 2001, p. 123).

⁸⁷ “Existe um mundo de diferença entre ler uma frase em um ensaio e vivenciá-la” (NOTHOMB, 2001, p.123).

*Monsieur Haneda était le supérieur de monsieur Omochi, qui était le supérieur de monsieur Saito, qui était le supérieur de mademoiselle Mori, qui était ma supérieure. Et moi, je n'étais la supérieure de personne. On pourrait dire les choses autrement. J'étais aux ordres de mademoiselle Mori, qui était aux ordres de monsieur Saito, et ainsi de suite, avec cette précision que les ordres pouvaient, en aval, saluer les échelons hiérarchiques. Donc, dans la compagnie Yumimoto, j'étais aux ordres de tout le monde.*⁸⁸

David (2006), que estuda a obra nothombiana pela perspectiva psicológico-laciana, diz que, segundo Lacan, é impossível analisar o Japonês, pois o nipônico se considera “*appartenant, et appartenant seulement, à l'entreprise, au groupe, à condition que le dit sujet se réduise aux identifications autorisées, consente à se glisser sous cette identification globalisante qui exclut et rejette toute marque trop personnelle*”.⁸⁹

A ação corresponde ao relato da queda social (no ambiente de trabalho), característica que é enfatizada pela narradora:

Ces pages pourraient donner à croire que je n'avais aucune vie en dehors de Yumimoto. Ce n'est pas exact. J'avais, en dehors de la compagnie, une existence qui était loin d'être vide ou insignifiante. J'ai cependant de n'en pas parler ici. D'abord parce que ce serait hors sujet. Ensuite parce que, vu mes horaires de travail, cette vie privée était par le moins limitée dans le temps (NOTHOMB, 1999, p. 159).⁹⁰

Essa queda ocorre devido ao desconhecimento por parte da protagonista das regras de conduta da sociedade nipônica e que nos são dadas a conhecer ao longo do relato.

A primeira delas logo no começo do livro, quando Amélie entra na empresa sem passar pela recepção e é logo repreendida por um de seus superiores. A segunda acontece durante a “função do honrado chá” (*ochakumi*): ao pedirem a ela que servisse café para uma delegação japonesa de vinte pessoas, ela o faz com “*une humilité appuyée, psalmodiant les plus raffinées*

⁸⁸ O Sr. Haneda era o superior do Sr. Omochi que era superior do Sr. Saito, que era o superior da Srta. Mori, que era minha superiora. E eu não era superiora de ninguém. Poderíamos colocar as coisas de outra maneira. Eu estava às ordens da Srta. Mori, que estava às ordens do Sr. Saito e assim por diante, com o detalhe de que, de cima para baixo, as ordens podiam saltar a escala hierárquica. Na companhia Yumimoto, portanto, eu estava às ordens de todos (NOTHOMB, 2001, p. 5).

⁸⁹ “pertencente, e pertencente somente, à empresa, ao grupo, à condição que lhe diz sujeito se reduz às identificações autorizadas, consente a se esconder sob essa identificação globalizante que exclui e rejeita toda marca muito pessoal” (DAVID, 2006, p. 141, tradução nossa).

⁹⁰ “Estas páginas poderiam levar a crer que eu não tinha vida própria fora da Yumimoto. Não é o caso. Eu levava fora da empresa uma vida que longe estava de ser vazia ou insignificante. Mas decidi não falar disso aqui. Primeiro porque não teria nada a ver. Depois, porque em vista dos meus horários de trabalho, essa vida privada era no mínimo limitada no tempo.” (NOTHOMB, 2001, p.120).

des formules d'usage, baissant les yeux et m'inclinant"⁹¹ (NOTHOMB, 1999, p. 19). No entanto tal atitude ofende aos japoneses e Amélie é seriamente repreendida "*Vous avez crée une ambiance execrable dans la réunion ce matin: comment nos partenaires auraient-ils pu se sentir em confiance, avec une Blanche qui comprenait leur langue? A partir de maintenant , vous ne parlez plus japonais*"⁹² (NOTHOMB, 1999, p. 21). Como salienta Narjoux (2004, p.47, tradução nossa) "seu crime é então não apenas ser estrangeira, mas ser uma estrangeira que compreende, que fala japonês e que pretende decodificar a mentalidade nipônica".

Nessa passagem, é possível notar uma diferença básica entre a cultura Oriental ou Ocidental, pois "*il ya toujours moyen d'obéir. C'est ce que les cerveaux occidentaux devraient comprendre*"⁹³ (NOTHOMB, 1999, p.21). Já a necessidade da personagem de ser aceita nessa sociedade pode ser observada:

*Présenter ma démission eût été le plus logique. Pourtant, je ne pouvais me résoudre à cette idée. Aux yeux d'un Occidental, ce n'eût ríe eu d'infamant ; aux yeux d'un Japonais, c'eût été perdre la face. J'étais dans la compagnie depuis un mois à peine. Or, j'avais signé un contrat d'un an. Partir après si peu de temps m'eût couverte d'opprobre, à leurs yeux comme aux miens.*⁹⁴ (NOTHOMB, 1999, p. 22).

O termo "vergonha" é recorrente na obra, pois faz parte do senso comum saber que a honra é um aspecto extremamente valorizado no Japão.

Em seguida, por iniciativa própria, ela se põe a distribuir a correspondência da empresa, o que aos olhos do Sr. Saito, a torna "*coupable du grave crime d'initiative*"⁹⁵ (NOTHOMB, 1999, p.29).

A última e mais grave falta de adequação à estrutura dessa sociedade acontece quase no final da obra, quando a superiora direta de Amélie, a Srta. Fubuki refugia-se no banheiro para chorar após ser severamente repreendida diante de todos na companhia. Numa tentativa de

⁹¹ "[...] uma humildade ostensiva, murmurando as mais refinadas fórmulas de cortesia" (NOTHOMB, 2001, p. 14).

⁹² "A senhora criou um clima execrável na reunião desta manhã: como haveria nossos parceiros de sentir-se à vontade com uma branca que entendia sua língua? A partir de agora, a senhora não fala mais japonês" (NOTHOMB, 2001, p. 15).

⁹³ "[...] sempre é possível obedecer. É o que os cérebros ocidentais precisam entender" (NOTHOMB, 2001, p. 16).

⁹⁴ "Pedir minha demissão teria sido o mais lógico. Mas eu não conseguia acostumar-me com a idéia. Aos olhos de um ocidental não teria sido nada infame; aos olhos de um japonês significaria entregar os pontos. Eu estava na companhia há apenas um mês, tendo assinado o contrato de um ano. Dar as costas com tão pouco tempo me teria coberto de vergonha aos olhos deles e aos meus" (NOTHOMB, 2001, p. 17).

⁹⁵ "culpada de um grave crime de iniciativa" (NOTHOMB, 2001, p. 22).

demonstração de solidariedade, a jovem belga corre para consolá-la no banheiro, o que para Fubuki é uma verdadeira afronta:

Fubuki avait été humiliée de fond en comble sous les yeux de ses collègues. La seule chose qu'elle avait pu nous cacher, le dernier baston de son honneur qu'elle avait pu préserver, c'étaient ses larmes. Elle avait eu la force de ne pas pleurer devant nous. Et moi, futée, j'étais allée la regarder sangloter dans sa retraite. C'était comme si j'avais cherché à consommersa honte jusqu'à la lie (NOTHOMB, 1999, p. 127)⁹⁶

Como punição, ainda que de forma velada, pois esta não é expressa, a personagem é promovida à “limpadora de latrinas”: “*Ce qui s'était déroulé dans la tête de Fubuki pouvait sans doute se résumer ainsi: 'Tu me poursuis aux toilettes ? Très bien. Tu y resteras'*”(NOTHOMB, 1999, p.133).⁹⁷

Ao redor da personagem Amélie, gravitam algumas outras (ambivalentes) que possuem uma dupla personalidade e cujos excessos, segundo Narjoux (2004), parecem se experimentar em contato com a pessoa de Amélie, com exceção de “Deus” e do “Diabo”, que são “*parfaitement univoques*” (NARJOUX, 2004, p. 26).

Analogamente, essas pessoas correspondem à escala do Bem e do Mal e sintetizam a queda da personagem, à qual já nos referimos.

3.2 As personagens

A busca pela identidade é uma questão fortemente abordada na obra: Amélie retrata o desejo de voltar ao Japão, sua terra natal:

C'était là, aussi, que battait mon coeur depuis ce jour ou, à l'âge de cinq ans, j'avais quitté les montagnes nipoones pour le désert chinois. Ce premier exil

⁹⁶“Fubuki fora humilhada até o fundo d’alma na frente dos colegas. A única coisa que conseguira nos esconder, o último bastão de sua honra que pudera preservar foram suas lágrimas. Tivera força suficiente para não chorar diante de nós./E eu, sabichona como sempre, fora vê-la soluçar em seu retiro. Era como se eu tivesse procurado beber sua vergonha até o fel (NOTHOMB, 2001, p. 95).

⁹⁷“O que passara pela cabeça de Fubuki pode provavelmente ser resumido assim: ‘Vai atrás de mim no banheiro? Muito bem. Ficarás nele’”(NOTHOMB, 2001. p. 100).

m'avait tant marque que je me sentais capable de tou accepter afin d'être réincorporée à ce pays dont je m'étais si longtemps crue originaire (NOTHOMB, 1999, p. 27).⁹⁸

Nesse sentido, a problemática relação que a protagonista desenvolve com as personagens ajuda-a a tentar se circunscrever nesse espaço no qual ela ardentemente deseja se incorporar.

Narjoux (2004) focaliza as personagens numa escala que vai do Bem para o Mal e em que as personagens se apresentam mais próximas de um dos dois extremos: o presidente da Yumimoto e o vice representariam, respectivamente, o bem e o mal. O presidente da companhia, Senhor Haneda, nomeado pela narradora como “Deus”, é um ser inacessível: *“M. Haneda était um homme d'une cinquantaine d'années, au corps mince et au visage d'une elegance exceptionnelle. Il se dégageait de lui une impression de profonde bonté et d'harmonie”* (NOTHOMB, 1999, p. 91).⁹⁹ Segundo a pesquisadora, ele corresponde à primeira ideia que Amélie tinha do Japão: trata-se de uma personagem ideal e idealizada, cuja bondade transforma a percepção das coisas *“Il parlait avec une bonté si convaincante que je fus presque triste à l'idée de quitter cette entreprise”* (NOTHOMB, 1999, p. 183).¹⁰⁰

No extremo oposto de “Deus”, encontra-se o “Diabo”, Senhor Omochi. Enquanto senhor Haneda reina no “Paraíso”, o senhor Omochi reina nos “Infernos”: caracterizado como “monstro”, “ogro”, é ele quem reprime Amélie por falar japonês ao servir o chá e também quem humilha Fubuki publicamente. A agressão verbal é assimilada pela narradora como um “estupro público”: *“En verité, il était en train de violer mademoiselle Mori, et s'il se livrait à ses plus bas instincts en présence de quarante personnes, c'était pour ajouter à sa jouissance la volupté de l'exhibitionnisme”* (NOTHOMB, 1999, p. 120).¹⁰¹

⁹⁸ “Era lá que batia meu coração, desde o dia em que eu deixara as montanhas nipônicas pelo deserto chinês. Aquele primeiro exílio marcara-me tanto que me sentia capaz de aceitar qualquer coisa para ser reincorporada àquela região de que por tanto tempo me julgara originária” (NOTHOMB, 2001, p. 20).

⁹⁹ “O Sr. Haneda era um homem de seus cinquenta anos, magro, o rosto de uma elegância excepcional. Exalava uma impressão de profunda bondade e harmonia” (NOTHOMB, 2001, p. 68).

¹⁰⁰ “Ele falava com tão convincente bondade que quase me senti triste à ideia de deixar a empresa” (NOTHOMB, 2001, p. 139).

¹⁰¹ “Na realidade, ele estava violando a Srta. Mori, e se entregava a seus baixos instintos na presença de quarenta pessoas era para adicionar a seu gozo a volúpia do exibicionismo” (NOTHOMB, 2001, p. 90).

A questão corporal, como dissemos, é muito valorizada na obra: M. Haneda é magro e, conseqüentemente, associado ao bom, a “Deus”. Por outro lado, M. Omochi é obeso, feio, logo ele é mau, é o “Diabo”.¹⁰²

No meio dessa escala, como salienta a narradora, há a Senhorita Fubuki que “*n’était ni Diable ni Dieu: c’était une Japonaise*” (NOTHOMB, 1999, p. 92)¹⁰³. Essa personagem é central na obra – ela constitui uma espécie de encarnação da empresa e, conseqüentemente, da sociedade: “*Toujours quand je pense à Fubuki je revois l’arc nippon, plus grand qu’un homme. C’est pourquoi j’ai baptisé la compagnie ‘Yumimoto’, c’est-à-dire ‘les choses de l’arc’. Et quand je vois un arc, toujours, je repense à Fubuki, plus grande qu’un homme*” (NOTHOMB, 1999, p. 13).¹⁰⁴

Além disso, através de sua imagem a narradora aventa vários aspectos da condição feminina e de seu papel nessa sociedade; aos olhos nipônicos, a única falta da japonesa era não ser casada:

[...] s’il faut admirer la Japonaise – et il faut –, c’est parce que elle ne suicide pas. On conspire contre son idéal depuis sa plus tendre enfance. On lui coule du plâtre à l’intérieur du cerveau “Si à vingt-cinq ans tu n’es pas mariée, tu auras de bonnes raisons d’avoir honte”, “ si tu ris, tu ne seras pas distinguée”, “si ton visage exprime un sentiment, tu es vulgaire”, “si tu mentionnes l’existence d’un poil sur ton corps, tu es immonde” [...] Ces préceptes seraient anecdotiques s’ils ne s’en prenaient pas à l’esprit (NOTHOMB, 1999, p.94)¹⁰⁵

Para Narjoux (2004), a ambivalência dessa personagem aparece na evolução de suas atitudes para com Amélie: inicialmente a narradora acredita ter uma amiga, que se mostra solidária com a subordinada. No entanto, com a possibilidade de Amélie ser promovida, Fubuki se rebela, faz questão de humilhar, delatar e acabar com qualquer traço de individualismo de Amélie. Existe, portanto, uma relação especular entre Fubuki e Amélie: as personagens são a

¹⁰² David (2006) compara a personagem Omochi com Prétéxtat Tach: embora ambos sejam maus e obesos, Omochi não possui a capacidade discursiva de Tach e se limita a gritar.

¹⁰³ “Fubuki por sua vez não era Diabo nem Deus: era uma japonesa” (NOTHOMB, 2001, p. 69).

¹⁰⁴ “Sempre que penso em Fubuki vejo o arco nipônico, maior que um homem. Foi por isso que batizei a empresa de ‘Yumimoto’, ou seja, ‘as coisas do arco’” (NOTHOMB, 2001, p. 9).

¹⁰⁵ [...] se devemos admirar a japonesa é porque ela não se suicida. Seu ideal é alvo de conspiração desde a mais tenra infância. O interior de seu cérebro é banhado de gesso: “Se não estiveres casada aos vinte e cinco anos, terás bons motivos para te envergonhares”, “se rires, não terás classe”, “se teu rosto exprime um sentimento, és vulgar”, “se mencionares a existência de um pelo em seu corpo, és imunda” [...] Tais preceitos seriam anedóticos se não grudasse nas mentes. (NOTHOMB, 2001, p.71).

encarnação do Oriente e do Ocidente (o que pode ser observado na analogia com o filme *Furyo*¹⁰⁶, considerando o que a protagonista faz de sua relação com a chefe)

Je ne pouvais m'empêcher de voir une parenté de situation entre ce histoire et mes tribulations dans la compagnie Yumimoto. Certes, le châtement que je subissais était différent. Mais j'étais quand même prisonnière de guerre dans un camp nippon et ma tortionnaire était d'une beauté au moins équivalente à celle de Ryuichi Sakamoto (NOTHOMB, 1999,p.155)¹⁰⁷

Portanto, mais do que a relação entre Ocidente e Oriente, observamos nessa passagem a relação sádica desenvolvida entre as duas, a relação entre vítima e seu algoz. Por isso, ao pensarmos na escala entre o Bem e o Mal, observamos que ela se aproxima de “Deus” por sua beleza irrepreensível e do “Diabo” por suas atitudes.

Por fim, e não menos importante, há a figura do Senhor Saito, superior de Fubuki. Essa personagem encarna o absurdo, pois designa tarefas para a protagonista desprovidas de qualquer sentido (por exemplo, como forma de punição ao espírito de iniciativa de Amélie, ele ordena que ela tire cópias do regulamento do seu clube de golfe em um enquadramento perfeito e que ela refaça o trabalho repetidas vezes). Outro exemplo é ordenar que escreva uma carta (inúmeras vezes) de aceite a um jogo de golfe para “um certo” Adam Johnson. O uso da intertextualidade com um texto de Molière, um dos maiores comediógrafos franceses, mostra a atitude irônica que a protagonista adota diante da tarefa:

Il y avait à cet exercice un cote: “Belle marquise, vos yeux me font mourir d'amour”¹⁰⁸qui ne manquait pas de sel. J'explorais des catégories grammaticales em mutation: “Et di Adam Johson devnait le verbe, dimanche prochain le sujet, jouer au golf le complément d'objet et monsieur Saito l'adverbe ? Dimanche prochain accepte avec joie de venir Adamjohnsoner un

¹⁰⁶ Nesse filme de 1983, há a história de comandantes japoneses que dominam prisioneiros ingleses. Um oficial inglês, encenado por David Bowie, resolve não acatar as ordens do implacável comandante japonês (Ryuichi Sakamoto) e sofre castigos por isso como, por exemplo, ser enterrado até o pescoço.

¹⁰⁷ Não pude evitar enxergar uma semelhança entre essa história e minhas tribulações na companhia Yumimoto. É claro que meu castigo era diferente. Mas eu não deixava de ser prisioneira de guerra num campo japonês, e minha torturadora era de uma beleza pelo menos equivalente à de Ryuichi Skamoto” (NOTHOMB, 2001, p. 117).

¹⁰⁸ Essa passagem aparece na peça *Le Bourgeois Gentilhomme* (1670), que crítica o alpinismo social e conta a história de Jourdain, burguês que deseja ser aceito na aristocracia e é satirizado por isso. Em um exercício de retórica, Jourdain quer saber qual a melhor maneira de se declarar para a marquesa: “*On les peut mettre premièrement comme vous avez dit: Belle Marquise, vos beaux yeux me font mourir d'amour. Ou bien: D'amour mourir me font, belle Marquise, vos beaux yeux. Ou bien: Vos yeux beaux d'amour me font, belle Marquise, mourir. Ou bien: Mourir vos beaux yeux, belle Marquise, d'amour me font. Ou bien: Me font vos yeux beaux mourir, belle Marquise, d'amour.*” (MOLIÈRE, 2009).

*joueur au golf monsieurSaitomente. Et pan dans l'oeil d'Aristote*¹⁰⁹!
(NOTHOMB, 1999, p.12).¹¹⁰

As ferramentas criadas pela narradora contra essa estrutura opressora são a fuga da realidade (pela imaginação) e o cômico. Veremos, nas partes seguintes, de que forma tais ferramentas são incorporadas à obra.

3.3 O Realismo *versus* o Surrealismo

Os limites estabelecidos pela realidade propiciam à narradora criar uma forma de escapismo para suportar as determinações por eles impostos. Tais limites consistem, primeiramente, na própria empresa que, como já dissemos, simboliza a vida em sociedade na cultura nipônica na qual a personagem busca (sem sucesso) se adaptar. A companhia é um espaço fechado cujas janelas parecem existir para estabelecer as fronteiras entre o mundo do trabalho e a vida, a liberdade: “[...] *Jau dernier étage de l'immeuble Yumimoto. La fenêtre, au bout du hall, m'aspire comme l'eût fait le hublot brisé d'un avion. Loin, très loin, il y avait la ville – si loin que je doutais d'y avoir jamais mis les pieds*” (NOTHOMB, 1999, p.8).¹¹¹

Além disso, outro aspecto do real que é negado pela protagonista são os números: ela se sente ameaçada por eles. São eles que a fazem “passar para o outro lado” quando ela não consegue cumprir a análise contábil que lhe é atribuída:

J'étais en enfer : je recevais sans cesse des trombes de nombres avec virgules et décimales en pleine figure. Ils se muiaient dans mon cerveau en un magma opaque et je ne pouvais plus les distinguer les un des autres [...] Les chiffres,

¹⁰⁹ A referência a Aristóteles, pai da lógica, mostra que a narradora se rebela contra a lógica nesse jogo de palavras.

¹¹⁰ “Toda esta dança tinha um lado ‘Bela marquesa, teus olhos me fazer morrer de amor’ não desprovido de encanto. Eu explorava as categorias gramaticais em mutação: “E se Adam Johnson passasse a ser verbo, domingo próximo, o sujeito, jogar golfe, o complemento e o Sr. Saito, o advérbio? Domingo próximo aceita com satisfação Adamjohnsonar um jogador de golfe senhorSaitomente. E a lógica que se dane!” (NOTHOMB, 2001, p. 9).

¹¹¹ “[...] no último andar da sede Yumimoto. Do fim do corredor, a janela aspirou-me como o teria feito a janela quebrada de um avião. Longe, bem longe, via-se a cidade – tão longe que eu me perguntava se algum dia pusera os pés lá” (NOTHOMB, 2001, p. 6).

dont j'avais toujours admiré la calme beauté pythagoricienne, devirent mes ennemis. (NOTHOMB, 1999, p. 73)¹¹²

Esse episódio é cabal para que a protagonista procure formas de escapar dessa realidade que a angustia:

Je me retrouvais seule. C'était ma troisième nuit blanche d'affilée, dans le bureau géant [...] Il m'arriva alors une chose fabuleuse : mon esprit passe de l'autre côté. Soudain, je ne fus plus amarrée. Je me levai. J'étais libre. Jamais je n'avais été aussi libre. Je marchai jusqu'à la baie vitrée. La ville illuminée était très loin au-dessous de moi. Je dominais le monde. J'étais Dieu. Je défestrai mon corps pour être quitte (NOTHOMB, 1999, p. 82).¹¹³

Essa cena vai ao encontro das ideias apresentadas no Manifesto Surrealista de André Breton (1962, p. 22), pois o poeta declara:

*Je prends, encore une foi, l'état de veille. Je suis obligé de le tenir pour phénomène d'interférence. Non seulement l'esprit témoigne dans ces conditions, d'une étrange tendance à la désorientation [...] mais encore il ne semble pas que, dans son fonctionnement normal, il obéisse à bien autre chose qu'à des suggestions qui lui viennent de cette nuit profonde dont je le recommande.*¹¹⁴

Desse modo, podemos perceber que a noite em claro vivida pela personagem atende aos preceitos de Breton: a vigília surrealista permite à Amélie ser verdadeiramente livre.

A partir desse episódio, observamos que a defenestração imaginária da personagem passa a ser seu principal meio de escapar dos limites impostos pela companhia e consequentemente pela realidade. A janela de vidro acompanha toda a experiência da personagem: *“Je suis la seule personne au monde à qui est arrivé ce miracle : ce qui m'a sauvé la vie, c'est la défenestration.*

¹¹² “Eu vivia num inferno, recebendo constantemente no rosto massas de números com vírgulas e decimais, que se transformavam em meu cérebro num magma opaco, sem que eu pudesse distingui-los uns dos outros [...] Os números, cuja calma beleza pitagórica eu sempre admirara, tornaram-se meus inimigos” (NOTHOMB, 2001, p. 55).

¹¹³ “Fiquei sozinha novamente. Era minha terceira noite em branco seguida, no escritório gigante [...] Aconteceu então uma coisa fabulosa: meu espírito passou para o outro lado. De repente, não me sentia mais amarrada. Levantei-me. Estava livre. Nunca havia me sentido tão livre. Caminhei até a janela envidraçada. A cidade iluminada estava muito longe, lá embaixo. Eu dominava o mundo. Eu era Deus. Estava descartando o meu corpo para me vingar” (NOTHOMB, 2001, p. 61-62).

¹¹⁴ “Retomo o estado de vigília. Sou obrigado a considerá-lo um fenômeno de interferência. Não apenas o espírito manifesta, nestas condições, uma estranha tendência à desorientação [...] mas ainda parece que, em seu funcionamento normal, ele obedeça à outra coisa senão a sugestões que lhe vêm desta noite profunda a qual eu recomendo” (BRETON, 1962, tradução nossa).

Encontre aujourd'hui, il doit y avoir des lambeaux de mon corps dans la ville entière" (NOTHOMB, 1999, p.161).¹¹⁵

O sonho também é motivo de reflexão para a narradora, que o utiliza como um meio de diferenciar os homens das mulheres japonesas, enquanto a mulher nipônica é asfixiada:

[...] le Nippon, lui, n'est pas un asphyxié. On n'a pas détruit en lui, dès son plus jeune âge, toute trace d'idéal. Il possède l'un des droits humains les plus fondamentaux : celui de rêver, d'espérer. Et il ne s'en prive pas. Il imagine des mondes chimériques où il est maître e libre (NOTHOMB, 1999, p. 103, grifo nosso)¹¹⁶

A japonesa, de cérebro engessado, não tem “[...]ce recours, si elle est bien éduquée [...] On l'a pour ainsi dire amputée de cette faculté essentielle” (NOTHOMB, 1999, p. 102).¹¹⁷

A narradora declara assim sua profunda admiração pelo sonho visto como uma “faculdade essencial”, um dos “direitos humanos dos mais fundamentais”. Essa admiração pelo sonho é a base de todo projeto Surrealista, pois como declara Breton (1962, p. 23): “*L'esprit de l'homme qui rêve se satisfait pleinement de ce qui lui arrive. L'angoissante question de la possibilité ne se pose plus*”.¹¹⁸

Portanto, a analogia entre a obra e a estética surrealista se dá na medida em que ambos não se conformam com os limites impostos pela sociedade, pretendendo assim passar “para o outro lado”, para uma “sur-realidade”: “*Le surréalisme, tel que je l'envisage, déclare assez notre non-conformisme absolu pour qu'il ne puisse être question de le traduire, au procès du monde réel, comme témoin à décharge*”.¹¹⁹

¹¹⁵ “Sou a única pessoa no mundo beneficiada por este milagre: o que me salvou a vida foi a defenestração. Ainda hoje, deve haver pedaços do meu corpo pela cidade inteira” (NOTHOMB, 2001, p. 122).

¹¹⁶ “[...] Mas o japonês não é um asfixiado. Não se tratou de destruir nele, desde a mais tenra idade, qualquer indício de ideal. Ele está de posse de um dos direitos humanos mais fundamentais: o de sonhar, o de nutrir esperanças. E não se priva dele. Imagina mundos quiméricos nos quais se sente livre e dono do seu nariz” (NOTHOMB, 2001, p. 77).

¹¹⁷ “[...] este recurso, se tiver sido bem educada [...] Foi por assim dizer amputada dessa faculdade essencial” (NOTHOMB, 2001, p. 77).

¹¹⁸ “O espírito do homem que sonha se satisfaz plenamente com o que lhe acontece. A angustiante questão da possibilidade não mais está presente” (BRETON, 1962, p.23, tradução nossa).

¹¹⁹ “O surrealismo, tal como o encaro, declara bastante o nosso *non conformismo* absoluto para que possa ser discutido, trazê-lo no processo do mundo real, como testemunho de defesa” ((BRETON, 1962, p.63, tradução nossa e grifo do autor).

Para Amélie, “*Aussi longtemps qu’il existerait des fenêtres, le moindre humain de la terre aurait sa part de liberté*” (NOTHOMB, 1999, p.186).¹²⁰

Essa liberdade propiciada pelo sonho também pode ser sentida no uso da língua: sabemos que em Francês há duas formas de tratamento, o “*vouvoiment*”, isto é, tratar uma pessoa utilizando o pronome formal “*vous*” e o “*tutoiment*”, ou seja, a utilização do pronome “*tu*” que requer certa intimidade com a pessoa com que se está conversando.

No romance, quando Amélie conversa com Fubuki, ela sempre utiliza o pronome *vous*: “*Avec votre permission je passerai les nuits ici, à mon poste*” (NOTHOMB, 1999, p.76, grifo nosso)¹²¹. No entanto, na noite da vigília de Amélie, num estado de semiconsciência, a narradora (nua) abraça e beija o computador de Fubuki, e conversa mentalmente com sua superiora:

Fubuki, je suis Dieu. Même si tu ne crois pas en moi, je suis Dieu. Tu commandes, ce qui n’est pas grand chose. Moi, je règne. La puissance ne m’intéresse pas. Règner, c’est tellement plus beau. Tu n’a pas l’idée de ma gloire. C’est de la trompette jouée par les anges en mon honneur. Jamais je n’ai été aussi glorieuse que cette nuit. C’est grâce à toi. Si tu savais que tu travailles à moi (NOTHOMB, 1999, p.83, grifo nosso).¹²²

Observamos também, nessa cena, além dos procedimentos linguísticos, outro aspecto bastante valorizado pelos surrealistas: o da loucura. Como frisa Breton (1962): “*Les confidences des fous, je passerais ma vie à les provoquer. Ce sont des gens d’une honnêteté scrupuleuse, et dont l’innocence n’a d’égale que la mienne*”.¹²³

Amélie atinge, assim, o estado máximo das pretensões surrealistas, pois, nas palavras de Breton (1962): “*Je crois à la résolution future de ces deux états, en apparence si contradictoires, que sont le rêve et la réalité, en une sorte de réalité absolue, de surréalité*”.¹²⁴ Dessa maneira,

¹²⁰ “Enquanto houvesse janelas no mundo, o mais humilde dos seres humanos da Terra teria seu quinhão de liberdade” (NOTHOMB, 2001, p. 141).

¹²¹ “Com sua permissão, gostaria de passar as noites aqui, no trabalho” (NOTHOMB, 2001, p. 57).

¹²² “Fubuki, eu sou Deus. Ainda que não acredite em mim, eu sou Deus. Você dá ordens, o quê não é grande coisa. E eu reino. O poder não me interessa. Reinar é tão mais belo! Você nem pode ter idéia da minha glória. A glória é ótima. São as trombetas tocadas por anjos em minha homenagem. Nunca fui tão gloriosa quanto esta noite, e é graças a você. Se você soubesse que está trabalhando pela minha glória!” (NOTHOMB, 2001, p. 62).

¹²³ “As confidências dos loucos, passaria minha vida a provocá-las. São pessoas de escrupulosa honestidade cuja inocência só tem a minha como igual” (BRETON, 1962, p. 14, tradução nossa).

¹²⁴ “Acredito na resolução futura desses dois estados, aparentemente tão contraditórios, que são o sonho e a realidade, em uma espécie de surrealidade” (BRETON, 1962, p. 24, tradução nossa).

através do sonho, da loucura, da imaginação, a narradora subverte a lógica, passa a reinar, ao passo que Fubuki apenas “comanda”: ela triunfa ao se negar ser aniquilada completamente.

Como último recurso para escapar desse aniquilamento, a narradora-protagonista recorre à derrisão: “*Dès le moment ou je reçus l’incroyable affectation, j’entrai dans une dimension autre de l’existence: l’univers de la dérision pure et simple*”(NOTHOMB, 1999, p.136).¹²⁵

A ocorrência do humor, da ironia e da paródia ao longo de todo o discurso vem explorada a seguir. É importante salientarmos, no entanto, que o uso do humor também é uma característica surrealista, como salienta Carignano (2007, p.176): “O humor surrealista [...] tenta desligar o homem tanto de seus hábitos de vida quanto do pensamento, preparando assim o caminho para uma nova realidade”.

3.4 O Cômico

3.4.1 Inversão, paródia, e absurdo: a derrisão total

A importância do riso é expressamente assinalada pela narradora:

Par um processus salvateur de mes facultés immunitaires, ce retournement intérieur me fut immédiat. Aussitôt, dans ma tête, le sale devint propre, la honte devint la gloire, le tortionnaire devint la victime et le sordide devint le comique. J’insiste sur ce dernier mot : je vécus en ces lieux [...] la période la plus drôle de mon existence (NOTHOMB, 1999, p.136)¹²⁶.

O cômico torna-se, portanto, uma maneira de inverter o que é “sórdido” e permite à personagem “salvar suas faculdades imunológicas”. Segundo Narjoux (2004), os fundamentos realistas, a quebra de expectativa não só entre as personagens, mas também entre a obra e a

¹²⁵ “A partir do momento em que recebi a incrível missão, entrei numa outra dimensão de minha existência: o universo puro e simples deboche” (NOTHOMB, 2001, p. 102).

¹²⁶ “Por um processo salvador de minhas faculdade imunológicas, esta inversão interior foi imediata. De uma hora para outra, em minha cabeça, o sujo tornou-se limpo, a vergonha transformou-se em glória, o torturador virou vítima e o sórdido passou a ser cômico” (NOTHOMB, 2001, p. 103).

imagem idealizada que Amélie tem do Japão em oposição ao que ela vivencia são fontes do cômico: o riso nasce de uma contradição entre a expectativa e os fatos. Nesse sentido, o principal elemento cômico na obra é o que a autora chama de “*l'écart*”, isto é, a distância criada em algumas situações entre o que os personagens ou o leitor esperam e a atitude da protagonista.

A primeira delas é observada na cena em que Amélie faz palhaçadas para colocar os calendários em dia:

J'assassinai le mois de février avec des grands gestes de samourai, mimant une lutte sans merci contre la photo géante du mont Fuji enneigé qui illustre cette période dans le calendrier Yumimoto. Puis je quittais les lieux du combat, l'air épuisé, avec des fiertés sobres de guerrier victorieux, sous les banzai des commentateurs enchantés (NOTHOMB, 1999, p.32).¹²⁷

Além disso, de acordo com a pesquisadora Narjoux (2004), observamos, na passagem anterior, uma paródia do registro épico¹²⁸: ela faz uso do campo lexical do combate “*lutte sans merci*”, “*assassinai*”, “*combat*”, “*guerrier victorieux*”; coloca em cena a luta entre o herói e os elementos naturais (nesse caso, o monte Fuji); recorre a comparações que dão a impressão de força e poder “*avec des grandes gestes de samourai*”; insere elementos da epopeia japonesa “*samourai*”, “*mont Fuji*”, “*banzai*”; utiliza um léxico que visa a amplificação “*géant*”, “*grand*”; e os plurais que marcam a profusão de elementos e que participam para amplificar o combate “*les lieux*”, “*des fiertés*”. Toda a cena é vista pelos empregados da empresa que aclamam Amélie e participam da *mise en scène* de uma narradora que se presta a dar vida aos altos feitos épicos.

Ainda no nível linguístico, podemos observar também esse “*écart*” no estilo nobre e sublime empregado ao relato de tema vulgar na cena em que Fubuki ensina Amélie a limpar privadas:

Le clou fut atteint quand la belle créature empoigna délicatement la brosse aux chiottes pour m'expliquer, avec beaucoup de sérieux, quel en était le mode

¹²⁷ “Eu assassinava o mês de fevereiro com grandes gestos de samurai, imitando uma luta sem trégua contra a foto gigante do monte Fuji coberto de neve que ilustrava aquele período no calendário Yumimoto. Em seguida deixava a cena da luta com ar esgotado mas cheia de orgulho sóbrio dos guerreiros vitoriosos, ao som dos *banzai* dos espectadores maravilhados” (NOTHOMB, 2001, p. 24).

¹²⁸ Segundo Cécile Narjoux (2004), o registro épico coloca frequentemente em cena um combate, em um relato que valoriza o caráter excepcional do herói.

d'emploi – supposait elle que je l'ignorais? Déjà, je n'aurais jamais pu imaginer qu'il me serait donnée de voir cette déesse tenir un tel instrument. A plus de le désigner comme mon nouveau sceptre” (NOTHOMB, 1999, p.130).¹²⁹

O choque entre o estilo nobre, sublime e o vulgar, baixo pode ser observado no uso que Amélie faz da paródia do texto bíblico. Na versão original da *Bíblia* (1980) temos a seguinte passagem:

Estando para ser entregue e abraçando livremente a paixão, Jesus tomou o pão e disse: Tomai todos e comei, isto é o meu corpo que será entregue por vós e por todos. No mesmo modo ao fim da ceia ele tomou o cálice em suas mãos, deu graças novamente, e o deu a seus discípulos dizendo: Tomai todos e bebei, isso é meu sangue, o sangue da nova e eterna aliança que será derramado por vós e por todos para a remissão dos pecados. Fazei isto em memória de mim (BÍBLIA, Marcos, 14, 22).

Na versão da narradora, que se vê como um Cristo crucificado¹³⁰, *“le Christ aux ordinateurs”* (NOTHOMB, 1999, p.83),¹³¹ o texto é transposto da seguinte maneira: *“Prenez et mangez, car ceci est mon poivre qui sera versé pour vous e pour la multitude, le poivre de l’alliance nouvelle et éternelle. Vous éternuerez en mémoire de moi”* (NOTHOMB, 1999, p. 85).¹³²

As oscilações dos termos que vão do nível elevado como *“commodités”* e baixo, como *“chiottes”* também contribuem para o cômico na obra. A síntese da queda social da personagem recorre a elementos bíblicos e termos altos (*cabinets*) e baixos (*chiottes*), causando também uma oscilação no discurso:

Récapitulons. Petite, je voulais devenir Dieu. Très vite, je compris que c'était trop demander et je mis un peu d'eau bénite dans mon vin de messe : je serais Jésus. J'eus rapidement conscience de mon excès d'ambition et accepté de "faire" martyr quand je serais grande. Adulte, je me résolus à être moins mégalomane et à travailler comme interprète dans une société japonaise. Hélas,

¹²⁹ “O auge da cena chegou quando a bela criatura empunhou delicadamente a escova de latrina para me explicar, com a maior seriedade, como deveria ser usada – provavelmente supondo que eu o ignorava. Já era para mim inconcebível que me fosse dado ver um dia aquela deusa fazendo uso de tal instrumento. Muito menos para indicá-lo como meu novo cetro” (NOTHOMB, 2001, p. 98).

¹³⁰ Outra diferenciação entre Amélie e Fubuki também pode ser observada na oposição deusa (pagã) e Cristo (religiosa).

¹³¹ “Eu sou o cristo dos computadores” (NOTHOMB, 2001, p. 62).

¹³² “Tomai e comei, pois esta é minha pimenta, que será derramada por vós e pela multidão, a primenta da nova aliança eterna. Vós espirrareis em minha memória” (NOTHOMB, 2001, p. 64).

c'était trop bien pour moi et je dus descendre un échelon pour devenir comptable. Mais il n'y avait pas de frein à ma foudroyante chute sociale. Je fus donc mutée au poste de rien du tout. Malheureusement j'aurais dû m'en douter, rien du tout, c'était encore trop bien pour moi. Et ce fut alors que je reçus mon affectation ultime : nettoyeuse de chiottes. Il est permis de s'extasier sur ce parcours inexorable de la divinité jusqu'aux cabinets (NOTHOMB, 1999, p.131).¹³³

Outro recurso bastante utilizado na obra é o absurdo, o *nonsense*: as disfunções da sociedade japonesa que escapam ao controle da razão são denunciadas sob um viés cômico.

Isso pode ser observado no diálogo final entre Amélie e Fubuki: esta última, segundo Narjoux (2004), leva em consideração apenas o que lhe convém, sem levar em conta a real personalidade da narradora. Após o pedido de demissão de Amélie (salientamos que isso ocorreu devido ao término de seu contrato):

*– Et ensuite, que comptez vous faire?
Je n'avais pas l'intention de lui parler des manuscrits que j'écrivais. Je m'en tirai avec une banalité :
– Je pourrais peut-être enseigner le français
Ma supérieure éclata d'un rire méprisante
– Enseigner ! Vous ! Vous vous croyez capable d'enseigner! [...]
Je baissai la tête
– Vous avez raison, je ne suis pas encore assez conscient de mes limites
– En effet. Franchement,, que métier pourriez-vous exercer ?
Il fallait que je lui donne accès au paroxysme de l'extase [...] (NOTHOMB, 1999, p.173).¹³⁴*

Vimos que ao longo do texto o cômico surge tanto das contradições entre as ações das personagens quanto da linguagem empregada. Com isso, a obra participa na denúncia do

¹³³ “Recapitulamos. Quando pequena, eu queria tornar-me Deus. Não demorei a me dar conta de que seria pedir demais, e verti um pouco de água benta em meu vinho de missa: seria Jesus. Mas logo tomei consciência de meu excesso de ambição e aceitei “fazer-me” de mártir quando fosse grande.

Adulta, decidi-me a ser menos megalomaniaca e a trabalhar como intérprete numa empresa Japonesa. Infelizmente era bom demais pra mim, e tive de descer mais um degrau, passando à contabilidade. Mas nada parecia deter minha fulminante queda social. Acabei, portanto, sendo lotada na categoria do nada absoluto. Infelizmente – e eu devia ter sabido – o nada absoluto ainda era bom demais pra mim. Foi quando recebi minha tarefa derradeira: limpadora de latrinas.

Merece espanto tal percurso inexorável da divindade aos banheiros” (NOTHOMB, 2001, p. 99).

¹³⁴ “– E depois, que pretende fazer?/Eu não podia falar-lhe dos meus manuscritos que estavam preparando. Saí-me com uma banalidade/ – Talvez eu possa ensinar francês./ Minha superior explodiu num riso desdenhoso/ – Ensinar?! Você? Acha que é capaz de ensinar?/ Abaixei a cabeça/ – Tem razão, ainda não tenho consciência dos meus limites/ – Com efeito. Francamente, que profissão poderia exercer?/ Eu tinha de abrir-lhe caminho para o paroxismo do êxtase” (NOTHOMB, 2001, p. 130).

funcionamento da sociedade japonesa. Como observa Narjoux (2004), muitas vezes não se trata de atos voluntários, mas que tais atos são, na maioria das vezes, inconscientemente provocativos e subversivos: o que é consciente e distanciando na obra é a própria escritura.

Nessa perspectiva, cabe-nos tentar distinguir o humor e a ironia como estratégias discursivas para se ascender ao cômico.

3.4.2 Entre o humor e a ironia: “uma exilada perpétua”

Na primeira parte, procuramos mostrar a história do riso de uma maneira geral, mas nos preocupamos em distinguir, entre as diversas teorias apresentadas, o humor da ironia. Nesse sentido, retomamos as proposições de Bergson (1958) e Pirandello (1996), que procuraram postular algumas diferenças básicas entre essas duas estratégias.

Carignano (2007), em sua dissertação, afirma que:

[...] em ambas as abordagens, bergsoniana e pirandelliana, encontramos a tensão entre o mundo real e o mundo ideal resolvida para ambas as categorias de maneira inversa: na ironia, produz-se uma quebra do ideal na medida em que interfere na realidade. No humor, há uma afirmação amarga da realidade em que se evidencia o conflito, a brecha insolúvel desta em relação ao ideal (CARIGNANO, 2007, p. 125).

Narjoux (2004) observa os dois procedimentos na obra. Segundo a teórica, o humor implica uma distanciação do real em relação ao ideal, ou seja, a narradora deixa transparecer por trás do sério os aspectos ridículos. No entanto, para Narjoux (2004), a ironia tem uma visão mais insolente e agressiva e busca desqualificar aquilo a que ela se dirige. Novamente, encontramos uma oposição entre dois mundos: o ideal e o real.¹³⁵

Essa oposição pode ser percebida, como já dissemos, na ideia que Amélie tem do Japão e na realidade que ela encontra: “*J’avais à présent sous les yeux l’horreur d’un système qui niait*

¹³⁵ Para David (2006, p114), ao se tornar “*nettoyeuse de chiottes [...] elle prend avec un humour poliment désespéré consciente de ‘l’extraordinaire tessiture de mes talents’, écrit-elle, ‘capables de chanter sur tous les registres, tant celui de Dieu que de Madame Pipi’*”. Observa-se, nesse trecho, a ironia com que a narradora se refere aos seus “talentos” (pois ela se sabe mais capaz do que isso), mas, ao mesmo tempo, com humor, aceitando sua condição de Madame Pipi.

ce que j'avais aimé et cependant je restais fidèle à ces valeurs auxquelles je ne croyais plus" (NOTHOMB, 1999, p. 134).¹³⁶

Narjoux (2004) observa que, nesse sentido, a narradora é bastante ambígua, pois, se ela não fosse fiel aos valores de sua infância, nós teríamos uma ironista inveterada. Por outro lado, se ela continuasse a acreditar nos valores originais, ela seria uma perfeita humorista. No entanto "*Amélie est a mi-chemin de l'une et l'autre position, comme perpétuellement exilée. Elle oscille entre la position insolente et agressive de l'ironiste, qui rejette ce en quoi il a cru, et celle plus tendre et moins incisive de l'humoriste, qui regrette seulement*"¹³⁷.

Entre os procedimentos linguísticos empregados na obra (e que ao nosso ver causam essa oscilação no discurso), encontramos expressões que buscam colocar à distância, como o uso de eufemismos:

Entre parenthèses, ma limitation géographique au quarante-quatrième prouvait, si besoin était, l'inanité absolue de ma nomination. Si ce que les militaires appellent élégamment 'les traces de freinage' représentaient une telle gêne pour les visiteurs, je ne vois pas en quoi elles étaient moins incommodes au quarante-troisième ou quarante-cinquième étage" (NOTHOMB, 1999, p.137).¹³⁸

Essa explicação ocorre logo que a narradora constata que alguns funcionários não estão usando o banheiro do 44º andar a fim de respeitá-la. O humor nasce da constatação de que, como Fubuki havia alegado que os empregados sofriam com a falta de papel higiênico, sua função é inútil, já que os funcionários estão usando outros banheiros.

Há ainda outros traços de eufemismo como "*ce que certains manuels appellent des relations paradoxales*" (NOTHOMB, 1999, p.154)¹³⁹: nesse caso, essa figura de linguagem é usada para satirizar a relação sádica entre Fubuki e a protagonista.

¹³⁶ "Tinha agora diante dos olhos o horror desdenhoso de um sistema que negava o que eu amara e, no entanto continuava fiel àqueles valores que não mais acreditava" (NOTHOMB, 2001, p. 101).

¹³⁷ "Amélie está a meio caminho de uma e da outra posição, como perpetuamente exilada. Ela oscila entre uma posição insolente e agressiva do ironista que rejeita aquilo que era acreditado e uma mais terna e menos incisiva do humorista que apenas lamenta" ((NARJOUX, 2004, p.77, grifo do autor, tradução nossa).

¹³⁸ Entre parênteses, minha limitação geográfica ao quadragésimo quarto provava, se ainda fosse preciso, a absoluta inutilidade de minha nomeação. Se que os militares chamam elegantemente de "vestígios de freagem" representavam um tal incômodo para os visitantes, não entendia como haveriam de ser menos incômodos no quadragésimo terceiro ou no quadragésimo quinto andar" (NOTHOMB, 2001, p. 103).

¹³⁹ "o que certos manuais chamam de relações paradoxais" (NOTHOMB, 2001, p. 116).

As antífrases e perífrases também são recursos retóricos bastante utilizados: “*il n’était pas au courant de ma promotion*” (NOTHOMB, 1999, p. 138)¹⁴⁰ – sabemos que a promoção de Amélie é feita “às avessas” (temos, assim, uma antífrase). Já nesse exemplo “*il sortit aussitôt sans avoir effectué aucune des fonctions prévues pour cet endroit*” (NOTHOMB, 1999, p.142)¹⁴¹, o uso da perífrase causa humor, pois toma o baixo (os dejetos humanos) de uma maneira distanciada.

O uso de hipérboles também é frequente e assinala a posição irônica da personagem: “*Une société dirigée par un homme d’une noblesse si criante eût dû être un paradis raffiné, un espace d’épanouissement et de douceur*”(NOTHOMB, 1999, p.147).¹⁴²

A atitude de Amélie, no diálogo final ao qual já nos referimos, também consiste em uma posição irônica. É dessa maneira que ela explica o título da obra:

*Dans l’ancien protocole imperial nippon, il est stipulé que l’on se adressera à l’Empereur avec stupeur et tremblements . J’ai toujours adoré cette formule qui correspond si bien au jeu des acteurs dans les films de samouris, quand ils s’adressent à leur chef, la voix traumatisée par un respect surhumain. Je pris donc le masque de la stupeur et je commençai à trembler. Je plongeai un regard plein d’effroi dans celui de la jeune femme et je bégayai
– Croyez-vous que l’on voudra de moi au ramassage des ordures ?
– Oui ! dit-elle avec un peu trop d’enthousiasme.
Elle respira un gran coup. J’avais réussi.*(NOTHOMB, 1999, p.172).¹⁴³

Nessa última menção à Fubuki, observamos que a narradora admite colocar uma máscara. Assume uma posição irônica: ela toma uma expressão “*la plus stupide e béate*” (NOTHOMB, 1999, p.174). No entanto esse acontecimento desordena os outros: ao fazer Fubuki sair de sua posição contida (tão pregada pelos japoneses), a narradora sai vitoriosa: ela desarma sua opositora através da ironia.

¹⁴⁰ “[...] ele não estava informado de minha promoção” (NOTHOMB, 2001, p. 104).

¹⁴¹ “[...] e saiu em seguida, sem ter efetuado qualquer das funções previstas para o lugar” (NOTHOMB, 2001, p. 107).

¹⁴² “Uma empresa dirigida por um homem de tão patente nobreza devia ser um paraíso refinado, um espaço de doce desabrochar” (NOTHOMB, 2001, p. 69).

¹⁴³ “No antigo protocolo imperial nipônico, estipula-se que se haverá de dirigir a palavra ao Imperador com “estupor e estremecimento”. Eu sempre adorei esta regra, que tão bem corresponde ao jogo de samurais, quando se dirigem ao chefe, a voz traumatizada por um respeito sobre-humano. / Enverguei portanto a máscara do estupor e comecei a tremer. Mergulhei um olhar cheio de medo no daquela jovem, e gaguejei: – Você acha que me aceitariam na prensagem do lixo?/ – Sim! – fez ela, com um pouco de entusiasmo demais./ Ela respirou fundo. Eu havia conseguido” (NOTHOMB, 2001, p. 130).

Uma última observação deve ser feita acerca da passagem acima: ao afirmar que ela usa uma máscara, a narradora recorre a alguns procedimentos teatrais que nos fazem ver a obra como uma paródia de uma tragédia.

3.4.3 A teatralização da obra: oscilação tragicômica

Conforme salientamos no início de nossa análise, o romance *Stupeur et Tremblements* (1999) retoma a regra das três unidades clássicas proposta por Aristóteles. Portanto queremos reter primeiramente a ideia de que, para um romance, também há um respeito às três unidades aristotélicas: uma ação, um ano de duração em um só espaço.

Além disso, não negamos que há a existência de uma parodização do discurso épico, mas, a nosso ver, tal característica visa a atingir o nível do discurso da obra, não o estrutural.

O predomínio da primeira pessoa cede à palavra nos diálogos que são aparentemente dirigidos: um exemplo disso é o jogo de perguntas e respostas entre Fubuki e Amélie, já apresentados anteriormente.

Há também, como observa Narjoux (2004), monólogos interiores da narradora que alternam entre o lirismo e a ironia: “*Chère tempête de neige [...] assaille-moi des tes flocons âpres et durs, de tes grêlons taillés comme de silex*” (NOTHOMB, 1999, p.170)¹⁴⁴. Esses elementos contribuem para dar uma dimensão teatral ao romance: inclusive os comentários da protagonista sobre seu próprio jogo e o uso de didascálias contribuem para esse efeito: “*je dûs m’arrêter*”, “*je baissai la tête*”, “*le visage demeurait impassible*”, sem contar a cena da máscara que já apresentamos.

O jogo de papéis, para a pesquisadora, também contribui para as dimensões teatrais, assim como o léxico do espetáculo: “*Quelle question formidable! Je n’étais pas donc la seule à jouer la comédie*” (NOTHOMB, 1999, p.167), ou ainda: “*le jeu d’acteurs dans les films de samouraïs*” (NOTHOMB, 1999, p.172).

¹⁴⁴ “ Querida tempestade de neve [...] ataca-me com teus flocos ásperos e duros, com tuas saraivadas talhadas no sílex” (NOTHOMB, 2001, p 129).

No entanto, apesar do distanciamento que o discurso proporciona, é possível observar que a obra não possui apenas o tom da comédia, mas que ela pende para a tragédia em alguns momentos: “*Je jetai un oeil sur le contenu de ce que je photocopiais. Je crus mourir de rire [...] L’instant après, j’eus plutôt envie de pleurer*” (NOTHOMB, 1992, p. 35).¹⁴⁵

O vocabulário que remete à tragédia também é utilizado: “*Um drame éclata quelques jours plus tard*” (NOTHOMB, 1999, p.43)¹⁴⁶, ou ainda: “*J’avais quitté mes fonctions de comptable depuis un peu plus de deux semaines quand le drame éclata*” (NOTHOMB, 1999, p. 114)¹⁴⁷. Os dois exemplos acima, que se referem ao drama, servem para anunciar acontecimentos de alta intensidade dramática e repletos de humilhação.

A relação com a tragédia é claramente expressa no trecho: “*Aucun boudoir ne fut aussi intime intime que les toilettes pour dames du quarante-quatrième étage [...] C’était donc un lieu clos, racinienne*¹⁴⁸, où deux tragédiennes se retrouvaient plusieurs fois par jour pour écrire le nouvel épisode d’une rixe enragée de passion” (NOTHOMB, 1999, p.144).¹⁴⁹

Portanto podemos observar que a obra se aproxima da comédia ao retratar determinadas situações de maneira distanciada, apresentar o “mundo às avessas”, ou seja, colocar o alto no baixo (como no uso de palavras de baixo calão), além de utilizar elementos próprios do cômico. Contudo ela se aproxima também da tragédia, não só pelos temas (como a violência e a queda da protagonista)¹⁵⁰, mas também no nível formal, através da retomada das regras das três unidades e de um vocabulário mais culto.

Essas características permitem-nos qualificar a obra de Amélie Nothomb como tragicômica, isto é, ela não possui um único tom. Aditem também colocar o romance dentro da vertente da pós-modernidade: o uso consciente da paródia e de procedimentos intertextuais demonstra que, no romance, muito mais do que se discutirem os vícios da sociedade japonesa, há a proposta de se discutir também acerca da literatura e do seu papel na sociedade contemporânea.

¹⁴⁵ “Dei uma espiada no conteúdo do que estava xerocando. Quase morri de rir [...]. No momento seguinte, tive vontade de chorar” (NOTHOMB, 2001, p. 26/27).

¹⁴⁶ “Dias depois veio à tona um drama” (NOTHOMB, 2001, p. 33).

¹⁴⁷ “Eu já deixara minha função na contabilidade há pouco mais de duas semanas quando explodiu o drama” (NOTHOMB, 2001, p. 86).

¹⁴⁸ Racine (1639-1699) é considerado um dos maiores dramaturgos franceses, escritor de grandes tragédias clássicas.

¹⁴⁹ “Nenhum *boudoir* seria tão íntimo quanto o banheiro de senhoras do quadragésimo quarto andar [...]. Era portanto um espaço fechado, raciniano, onde duas atrizes trágicas se encontravam várias vezes ao dia para escrever o novo episódio de uma rixa de furiosa paixão” (NOTHOMB, 2001, p. 109).

¹⁵⁰ Nas palavras de Aristóteles: “A tragédia é a imitação não de homens, mas de ações, da vida, da felicidade e da infelicidade (pois a infelicidade resulta também da atividade), sendo o fim que se pretende alcançar o resultado de uma certa maneira de agir” (ARISTÓTELES, Poética, VI, p. 248).

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Durante nossa pesquisa fizemos uma breve abordagem histórica do riso, do cômico e de suas vertentes.

Percebemos que, desde a Antiguidade, as posições em relação ao cômico oscilam: muitos o veem como algo intrínseco ao homem e, conseqüentemente, digno de atenção; enquanto outros tentam desprezá-lo e relegá-lo a uma condição inferior, se não inexistente. Essa questão vem preocupando teóricos das mais diversas áreas. Buscamos, na história, o suporte necessário para entendermos de que maneira os “risos” foram incorporados à literatura.

Em um artigo chamado *A ideologia da seriedade e o paradoxo do curinga* (1979), Luis Felipe Baêta Neves diz que vivemos em uma sociedade que cultua a “ideologia da seriedade” imposta por ela mesma. Para ele, essa ideologia impôs não só os temas que são pertinentes e relevantes à produção científica, mas também as normas e padrões sociais.

Nesse sentido, o riso e o cômico “são vistos como envoltos em inconseqüência, momentaneidade, irrelevância – a seriedade seria o inverso” (NEVES, 1979, p. 49). Portanto:

A ideologia da seriedade impõe uma antinomia absoluta entre seriedade e comicidade, qualifica positivamente a primeira e, subseqüentemente, identifica seriedade e saber. Confunde arrogância e sisudez com seriedade e responsabilidade para melhor recalcar o poder corrosivo e libertador que a comicidade carrega (NEVES, 1979, p. 49).

Neves (1979, p. 50) propõe, então, pensarmos a comicidade como algo incontrolável na medida em que rompe com a linearidade do saber lógico e, o mais importante, “tematiza áreas proibidas ou sacralizadas para outros tipos de conhecimento, invade-os e descentraliza-os”. Chegamos ao ponto-chave da questão: o poder que o cômico tem de “invadir essas áreas proibidas” e atingir esferas muito maiores do conhecimento através da subversão.

Nossa intenção foi mostrar como essas fronteiras entre o que pode ou não pode ser alvo da comicidade foram enfraquecendo ao longo do tempo e a maneira como isso foi incorporado à literatura. Nesse sentido procuramos contextualizar o cômico, principalmente o humor e a ironia, dentro da obra de Amélie Nothomb.

Essa autora utiliza temas da esfera do sagrado (como a bíblia) e do sério (como a morte e a violência) e a incorpora nas suas narrativas.

Escolhemos primeiramente caracterizá-la como uma autora pós-moderna. Expliquemos: embora a pós-modernidade encerre inúmeras questões teóricas que estão ainda em construção, pode-se afirmar que a perda da ingenuidade em relação à escrita constitui um traço comum ao que os teóricos chamam de pós-modernidade. Nesse sentido, a paródia, no mundo contemporâneo, tem como característica marcante a autorreflexividade, a crítica que se encerra em si mesma:

[Há] uma visão capitalista da arte como individualidade [...] o pós-moderno assinala uma rejeição consciente dessa ideologia [...] o fato de a forma pós-moderna ser sempre por definição de código duplo é uma garantia de que o modernismo não será rejeitado sem mais: ele é criticamente revisto, seletivamente parodiado (HUTCHEON, 1985, p.136).

Por isso, observamos que a paródia exerce função primordial não só nas definições da pós-modernidade, mas é também um mecanismo amplamente usado na obra de Amélie Nothomb.

Para melhor entendermos a obra nothombiana, escolhemos dois romances expressivos de sua produção: *Hygiène de l'assassin* (1992) e *Stupeur et Tremblements* (1999). Eles diferem quanto ao tom: o primeiro é mais sombrio que o segundo, o que pode ser comprovado com o uso de elementos góticos. Mesmo assim, compartilham a recorrência ao humor e à ironia como formas de denunciarem situações essencialmente trágicas, como a morte, a violência, a condição feminina e a alienação do mercado trabalho: enfim, todos os elementos que são alvos de crítica na sociedade contemporânea.

Salientamos, contudo, que, muito mais do que criticar, os romances indagam acerca da literatura e de sua função, seja expressamente (através da fala das personagens), seja implicitamente, como no uso da intertextualidade e da paródia que mantêm diálogo constante com a história e que possibilitam leituras e interpretações dos textos em diferentes níveis.

Como vimos, ao longo desse estudo, a obra de Amélie Nothomb é essencialmente tragicômica, assim como o riso contemporâneo que, nas palavras de Minois (2003), é um riso de mutação, “um riso muito utilitário para ser verdadeiramente alegre” (MINOIS, 2003, p. 592).

REFERÊNCIAS

ALBERTI, V. *O riso e o risível na história do pensamento*. Rio de Janeiro: Fundação Getúlio Vargas, 1999.

ALVES, M. T. Inês de Portugal mito, tela, texto: a viagem de uma narrativa. *Revista Semear*, Rio de Janeiro, n. 7, 2001. Disponível em: <http://www.letras.puc-rio.br/Catedra/Revista/semiar_7.html>. Acesso em: out. 2009.

ALVES, R. E. Escritora Amélie Nothomb caminha do nada ao nada. *Folha de São Paulo*, São Paulo, 13 set. 200. Disponível em: <<http://www1.folha.uol.com.br/folha/ilustrada/ult90u36798.shtml>> .Acesso em: 05 ago. 2007.

ANTUNES, L. Teoria da Narrativa: o romance como epopeia burguesa In: *Estudos de literatura e linguística*. São Paulo: Editora Arte e Ciência, 1998.

ARÊAS, V. *Iniciação à comédia*. Rio de Janeiro: Zahar, 1990.

ARISTÓTELES. *Arte Retórica e Arte Poética*. Tradução de Antônio Pinto de Carvalho São Paulo: Ediouro, 1992.

AUTHIER, C. Les amuseurs. *Figaro Littéraire*, Paris, 20 jul 2007. Disponível em:<http://www.lefigaro.fr/litteraire/20070720.FIG000000104_les_amuseurs.html> .Acesso em: 15 ago. 2007.

BAKHTIN, M. *A Cultura popular na Idade Média e no Renascimento: o contexto de François Rabelais*. São Paulo: Hucitec, 1996.

_____. Epos e romance: sobre a metodologia do estudo do romance. In: BAKHTIN, M. *Questões de literatura e de estética: a teoria do romance*. Tradução de A. F. Bernardini et al. 4. ed. São Paulo: Ed. da UNESP, 1998. p. 397-428.

BAUDELAIRE, C. Da essência do riso e, de um modo geral, do cômico nas artes plásticas In: *Escritos sobre arte*. CARVALHO, P. (Org.). Tradução de P. Carvalho. São Paulo: Hedra, 2008.

BERGSON, H. *Le rire: essai sur la signification du comique*. Paris: PUF, 1958.

_____. *O riso: ensaio sobre a significação do cômico*. Rio de Janeiro: Zahar, 1983.

BÍBLIA. A. T. Gênese. In: BÍBLIA. Português. *Bíblia Sagrada*. Tradução de Frei José Pedreira de Castro. São Paulo: Ave Maria, 1959. p. 49-100.

BÍBLIA. N. T. Evangelho Segundo São Marcos. In: BÍBLIA. Português. *Bíblia Sagrada*. Tradução de Frei José Pedreira de Castro. São Paulo: Ave Maria, 1959. p.1322-1344.

BONNEVILLE, G. *Les Fleurs du mal, de Charles Baudelaire*. Paris: Hatier, 1989.

BRAIT, B. *Ironia em perspectiva polifônica*. Campinas: Editora da UNICAMP, 1996

BREMMER, J. Piadas comediógrafos e livros de piada na cultura antiga. In: BREMMER, J.; ROODENBUR, H. (Org.). *Uma história cultural do humor*. Rio de Janeiro: Editora Afiliada, 1997.

BRETON, A. *Manifestes du surréalisme*: Paris: Jean-Jacques Pauvert, 1962.

CARIGNANO, M. L. M. 2007. 223f. *As formas do humor*. Copi: um caso argentino. 2007. Dissertação (Mestrado em Estudos Literários) – Faculdade de Ciências e Letras, Universidade Estadual Paulista, Araraquara, 2007.

CÍCERO. *De Oratore*. 7. ed. Tradução de E. W. Sutton. Harvard: Harvard University Press, 1969.

CUNHA, C. O duplo. In: CEIA, C. *E-dicionário de termos literários Carlos Ceia*. Disponível em: < <http://www2.fcsh.unl.pt/edtl/verbetes/D/duplo.htm> >. Acesso em 20 ago. 2008.

DAVID, M. *Amélie Nothomb: le symptôme graphomane*. Paris: Hartmann, 2006.

DECKER, J. Nothomb avec un b comme Belgique. In: RODGERS, C. (Org.). *Amélie Nothomb: authorship, identity and narrative practice*. New York: Peter Lang, 2003.

DESMURS, A. *Le roman Hygiène de l'assassin: foyer manifestaire de l'ouvre d'Amélie Nothomb*. Polônia: Lublin, 2008.

FERREIRA, C. *Amélie Nothomb e a escrita autobiográfica: Uma análise de metafísica des tubes*. 2006. 139 f. Dissertação (Mestrado em Letras Neolatinas) – Universidade Federal do Rio de Janeiro, 2006.

FREUD, S. O Estranho. In: *Edição Standard das obras completas de Sigmund Freud*. Rio de Janeiro: Imago, 1996. v. XVII. p. 233-270.

GENNETTE, G. *Palimpsestes: la littérature au second degré*. Paris:Poétique,1982.

GORRARA, C. Speaking volumes : Amélie Nothomb's Hygiène de l'assassin. *Women's Studies International Forum*, v. 23, n. 6, p. 761-766, 2000.

GRAF, F. Cícero, Plauto e o riso romano. In: BREMMER, J.; ROODENBUR, H. (Org.). *Uma história cultural do humor*. Rio de Janeiro: Editora Afiliada, 1997.

GREINER, V. *Le comique*. Paris: Éditions Flamamarion, 2003.

GUIEU, A. *Le surréalisme*. Paris: Bréal, 2002.

GUINSBURG, J.; ROSENFELD, A. Romantismo e Classicismo. In: GUINSBURG, J. (Org.). *O Romantismo*. São Paulo: Perspectiva, 1978.

GUREVITCH, A. Bakhtin e sua teoria do carnaval In: BREMMER, J.; ROODENBUR, H. (Org.). *Uma história cultural do humor*. Rio de Janeiro: Editora Afiliada, 1997.

HOMERO. *Batracomiomaquia*. Tradução de Fabrício Possebon. São Paulo: Humanitas, 2003.

HOUAISS, A. *Dicionário Houaiss de Língua Portuguesa*. 1. ed. Rio de Janeiro: Objetiva, 2001. p. 1532

HUGO, V. *La préface de Cromwell*. Paris: Larousse, 1949

HUTCHEON, L. *Uma teoria da paródia*. Rio de Janeiro: Edições 70, 1985.

_____. *A poetics of postmodernism: history, theory, fiction*. New York: Routledge, 1988.

_____. *Narcissistic narrative: the metafictional paradox*. 2. ed. New York: Methuen, 1995.

Resenha de: REICHMANN, B: *O que é metaficção? A narrativa narcísica: o paradoxo metafictional de Linda Hutcheon*. Disponível em:

<<http://mestrado.uniandrade.edu.br/links/menu2/publicacoes/metaficcao.pdf>> Acesso em: 10 Jul. de 2008.

_____. *Teoria e política da ironia*. Belo Horizonte: Ed. da UFMG, 2000.

HUTTON, M-A. *Personne n'est indispensable, sauf l'ennemi: l'œuvre conflictuelle d'Amélie Nothomb*. In: RODGERS, N.; RODEGERS, C. (Org.). *Nouvelles Écrivains: nouvelles voix?* Amsterdam: Rodolphi, 2002, p.111-127.

JAGUARIBE, B. *Modernidade cultural e estéticas do realismo*. *Revista Eco-pós*, Rio de Janeiro, v. 9, n.1, janeiro-julho 2006, p.222-243.

KOBIALKA, M. *La création d'Amélie Nothomb à travers la psychanalyse*. Paris: Le Manuscrit, 2004.

LE GOFF, J. *O riso na Idade Média*. In: BREMMER, J.; ROODENBUR, H. (Org.). *Uma história cultural do humor*. Rio de Janeiro: Editora Afiliada, 1997.

LIARD, J. *Qui est...Amélie Nothomb?* *Linternaute Magazine Portrait*: Out. 2005. Disponível em: <<http://www.linternaute.com/sortir/auteurs/nothomb>>. Acesso em: 30 jul. 2007.

LOVECRAFT, H. P. *O terror sobrenatural na literatura*. Lisboa: Veja, 2003.

MACEDO, J. R. *Riso, cultura e sociedade na Idade Média*. Porto Alegre: Ed. da UFRGS; São Paulo: Ed. da UNESP, 2000.

MINOIS, George: *História do riso e do escárnio*. São Paulo: Ed. da UNESP, 2003.

MOLIÈRE. *Le bourgeois gentilhomme*. Disponível em: < <http://www.site-moliere.com/pieces/bourg204.htm>>. Acesso em: 01 mar. 2009.

MORAN, P.; GENDREL, B. *L'humour noir*. 2009. Disponível em: <http://www.fabula.org/atelier.php?Humour_noir>. Acesso em: 20 abr. 2009.

MUECKE, D. C. *Ironia e irônico*. São Paulo: Perspectiva, 1995.

NARJOUX, C. *Étude sur stupeur et tremblements*. Paris: Ellipses, 2004.

NEVES, L. F. B. *O paradoxo do coringa e o jogo do poder & saber*. Rio de Janeiro: Edições Achiamé, 1979.

NOTHOMB, A. *Hygiène de l'assassin*. Paris: Albin Michel, 1992.

_____. *Higiene do assassino*. Tradução de F. Rangel. Rio de Janeiro: Record, 1998.

_____. *Medo e Submissão*. Tradução de Clóvis Marques. Rio de Janeiro, Record, 2001.

_____. *Robert des noms propres*. Paris: Albin Michel, 2002.

_____. *Robert des noms propres*. Paris: Albin Michel, 2002. Resenha de: PALOUSOVÁ, M.: *Amélie Nothomb: Robert des noms propres*. 2003. Disponível em: < <http://www.livres.cz/clanek.asp?polozkaID=14557>>. Acesso em: 15 ago. 2007.

_____. *Hygiène de l'assassin*. Paris: Albin Michel, 1992. Resenha de: GRIMBERT, R. *Amélie Nothomb – Hygiène de l'assassin*. 2006. Disponível em: <http://blackwithblue.free.fr/article.php3?id_article=124>. Acesso em: 25 jul. 2007.

_____. *Bruxelles, ma région*. Depoimento. Bruxelas. Entrevista concedida a M. Berto. Disponível em: <<http://univers.mylene-farmer.com/nothomb/bxlregion.htm>>. Acesso em: 10 set. 2007.

OBERHUBER, A. Réécrire à l'ère du soupçon insidieux: Amélie Nothomb et le récit postmoderne. *Revue Études Françaises*, n. 40, 2004. Disponível em: <<http://www.erudit.org/revue/etudfr/2004/v40/n1/008479ar.html>>. Acesso em: 30 jul. 2007.

PAULO, J. Humor e crueldade. *Correio Brasiliense*, Brasília, 7 jun. 2003. Disponível em: <www2.correioweb.com.br/cw/EDICAO_20030607/sup_pen_070603_10.htm>. Acesso em: 10 jun. 2007.

PAVIS, P. *Dicionário de Teatro*. São Paulo: Perspectiva, 1999.

PEIXOTO, A. Literatura gótica. In: CEIA, C. *E-dicionário de termos literários*. Disponível em: <http://www2.fcs.unl.pt/edtl/verbetes/L/literatura_gotica.htm>. Acesso em: 15 ago. 2008.

PIRANDELLO, L. *O humorismo*. Tradução de D. D. Macedo. São Paulo: Editora Experimento, 1996.

PLATÃO, *Filebo*. Tradução de Carlos Alberto Nunes. Disponível em: <<http://www.scribd.com/doc/8913654/Platao-Filebo>>. Acesso em: 23 maio 2009.

POLLOCK, J. *Qu'est ce que l'humour?* Paris: Klincksieck Études, 2001.

PÓS-MODERNISMO. In: *E-dicionário de termos literários* Carlos Ceia. Disponível em: <<http://www2.fcs.unl.pt/edtl/verbetes/P/posmodernismo.htm>>. Acesso em: 10 ago. 2008.

PROPP, V. *Comicidade e riso*. Tradução de A. Bernardini e H. Andrade. São Paulo: Ática, 1992.

PUCCA, R. O pós-modernismo e a revisão da história. *Terra roxa e outras terras: revista de estudos literários* n. 10, 2007. Disponível em: http://www.uel.br/pos/letras/terraroxa/g_pdf/vol10/10_7.pdf. Acesso em: 12 ago. 2008.

ROBERT, M. *Romance das origens, origens do romance*. Tradução de André Telles. São Paulo: Cosac & Naify, 2007.

SATGÈ, A. *Profil d'une œuvre: la cantatrice chauve et la leçon*. Paris: Hatier, 2003.

SOETHE, P. Sobre a sátira: contribuições da teoria literária alemã na década de 60. *Fragmentos*, Revista de Língua e Literatura Estrangeira da Universidade Federal de Santa Catarina, Florianópolis, v. 7, n. 2, p. 7-27, 1998.

VOLOBUEF, K. *Frestas e arestas*. A prosa de ficção do romantismo na Alemanha e no Brasil. São Paulo: Editora da UNESP, 1998.

WILLEMART, P. A modernidade na Literatura Francesa In: CHIAMPI, I. (Org). *Fundadores da modernidade*. São Paulo: Ática, 1991. p. 97-151.

ZILLES, U. O significado do humor. *Revista Famecos*. Porto Alegre, n. 22, p. 83-89, dezembro de 2003.

ZUMKIR, M. *Amélie Nothomb de A à Z: portrait d'un monstre littéraire*. Paris: Grand Miroir, 2007.

ANEXOS

ANEXO 1 – QUADRO DAS INDICAÇÕES TEMPORAIS DO ROMANCE

Página	Indicação temporal	Evento
7	“8 janvier 90”	Entrada de Amélie na Yumimoto.
22 31	“depuis um mês à peine” “on passa du mois de février au mois de mars”	De Janeiro a Março Amélie: - decora a lista de empregados; - é repreendida após servir o chá; - distribui a correspondência; - coloca em dia os calendários.
52	“après dix semaines”	Ela encontra o Sr. Tenshi.
61	“À la fin du mois”	Ela é encarregada da contabilidade.
73 76 77	“avant le 31” “le 28” “à quatre heures du matin”, “à sept heures”	Ela passa três noites em branco para terminar o relatório.
81 86	“la nuit du 30 au 31” “ dix heures du matin”	Na última noite, ela desmaia sob os detritos de uma lixeira.
110 114	“Il faisait très chaud” “J’avais quitté mēs fonctions de comptable depuis plus de deux semaines”	A visita do Holandês a Fubuki. Fubuki é repreendida publicamente.
133	“Nous étions em juin”	No dia seguinte, Amélie é designada a trabalhar nos toaletes.
134 136	“pendant sept mois” “le sept mois que j’allais y passer”	Ela passa sete meses nos banheiros: de junho a janeiro de 1991.
148	“en deux mois”	Amélie é advertida a sair do banheiro masculino quando os homens quiserem utilizá-lo.
164	“décembre arriva”	Amélie deve apresentar sua demissão em dezembro, um mês antes do término do seu contrato.
183	“nouvel an”	Amélie não consegue engolir nenhum bolo de arroz (omochi).
184 185	“7 janvier” “dix-huit heures”; “diz huit heures trente”	Último dia de Amélie na companhia.
186	“le 14 janvier de 1991	Ela começa a escrever H.A.
187	“le 15 janvier”	Ultimato americano ao Iraque.
187	“le 17 janvier”	Guerra no Iraque.
187	“le 18 janvier”	Aniversário de Fubuki (30 anos).
187	“en 1992”	Primeiro romance publicado.
187	“en 1993”	Carta de Fubuki.

ANEXO 2 – AMOSTRA DE MATERIAL MIDIÁTICO SOBRE AMÉLIE NOTHOMB



mc interview

Amélie Nothomb

NOUS PARLE D'AMOUR

Pour ses 40 ans, la reine agitée des best-sellers offre un roman apaisé, celui de sa première love story japonaise. L'occasion rêvée de confier à Michèle Manceaux qu'elle sait dire « Je t'aime ».

En cette rentrée, Amélie Nothomb, qui vient d'avoir 40 ans, publie son seizième roman. Pour la première fois, c'est un roman d'amour. Comme ses quinze précédents livres, « Ni d'Eve ni d'Adam » sera un best-seller (pas moins de deux cent mille, et jusqu'à un million d'exemplaires traduits en trente-neuf langues). Cependant, Nothomb, en dépit de quelques excentricités poétiques, est une femme délicieuse qui parle d'amour avec intelligence et simplicité. Elle affirme que tous les portraits d'elle dans les milliers d'articles qui la concernent sont faux, mais que cela lui est égal « pourvu qu'on ne me dise pas facho ». Aucune crainte: on la décrit délicate, brillante, frivole, etc. Liste infinie d'adjectifs flatteurs. Après « Stupeur et Tremblements », qui se passait au Japon, on découvre que l'Adam de ce nouvel opus vient aussi de l'empire du Soleil-Levant. L'amour est-il différent au Japon? Ce pourra être la question des douze universités américaines où l'œuvre aussi populaire que distinguée d'Amélie Nothomb est au programme.

Michèle Manceaux: Pourquoi « Ni d'Eve ni d'Adam » ?

Amélie Nothomb: Une Eve rencontre un Adam, mais la double négation indique que ce n'est ni Eve, ni Adam, puisque les rôles sexuels sont presque inversés. Cet Adam se conduisait comme s'il était mon épouse japonaise. C'était la première fois que je vivais une histoire d'amour décente avec un garçon.

M. M.: Pourquoi « décente » ?

A. N.: J'ai l'impression que les premières histoires des filles sont souvent peu reluisantes. Je ne peux parler qu'en mon nom, mais ce sont des histoires dont je sortais avec un sentiment pitoyable: soit je m'étais fait larguer, soit on m'avait fait comprendre que je n'avais aucune importance. Cette histoire-là, donc, se passe bien, pour la première fois, avec ce Tokyoïte. D'après les échanges que j'ai eus avec les femmes occidentales qui vivaient des histoires comparables, les hommes japonais qui s'intéressaient à elles désiraient justement qu'elles ne soient pas soumises. La soumission les agace chez les femmes japonaises. ▶

Figura 1 – Entrevista à Marie Claire francesa em 2008 (página inicial).

mc interview

► **M. M.**: Ce garçon de Tokyo se montrait, lui, entièrement dévoué et vous l'aimiez. Pourquoi avez-vous fui?

A. N.: Je pense que je craignais de me retrouver casée à 23 ans! D'ailleurs, je n'ai toujours pas envie de me marier! (*Sourire.*)

M. M.: De manière générale, l'idée du mariage vous déplaît?

A. N.: «La non-demande en mariage» de Georges Brassens est une chanson qui a tous mes suffrages! S'il y a des gens à qui le mariage convient, tant mieux. Pour moi, cette idée me fait horreur. Il m'est pourtant arrivé d'être très amoureuse. Dieu

merci, cela m'arrive toujours, mais même aux moments les plus paroxystiques, l'idée de contrat me paraît être un vrai tue-l'amour. Je n'ai jamais désiré d'enfant. Pourquoi me marier? L'idée de vivre avec quelqu'un, c'est autre chose. D'ailleurs, c'est le cas. (*Sourire.*)

M. M.: Mariage ou pas, il y a toujours dans un couple une dualité entre liberté et fidélité...

A. N.: Je suis à fond pour les deux, à condition que fidélité ne rime pas avec exclusivité. Qu'un sentiment soit éternel, je suis pour, et je trouverais même traumatisant qu'il en soit autrement, mais il faut être vraiment mauvais pour dire à quelqu'un: «Tu n'auras besoin que de moi.»

M. M.: Pas de jalousie?

A. N.: D'abord, la jalousie se gère en n'étant pas jaloux soi-même. La jalousie est un stade de la vie, un peu comme l'âge «pipi caca».

M. M.: Si l'homme que vous aimez est très heureux avec une autre, cela ne vous ennuie pas?

A. N.: À la condition que ce soit quelqu'un de bien. Si je la trouve lamentable, quelle déception!

M. M.: Si le bonheur existe avec quelqu'un d'autre, vous préférez être au courant ou ne pas le savoir?

A. N.: On ne peut pas vivre sans mentir.

M. M.: Donc, l'homme qui vous tromperait vous mentirait?

A. N.: Non, avec moi cela n'est pas nécessaire. Je suis dénuée de jalousie. Si d'autres personnes ne sont pas comme moi, c'est normal de mentir, et c'est même la moindre des choses.

M. M.: Si vous aviez une aventure, vous le lui diriez?

A. N.: On ne peut répondre qu'au cas par cas. (*Sourire.*) La plupart des mensonges sont des mensonges par omission. Ce sont les meilleurs mensonges et je n'imagine pas un couple qui s'en passe. Je suis choquée quand des gens disent qu'il faut tout dire à l'autre. Comme dans un livre, il faut savoir couper.



« EN AMOUR, IL EST NORMAL DE MENTIR, JE TROUVE MÊME QUE C'EST LA MOINDRE DES CHOSES. »

M. M.: Alors, on est libre quand on aime?

A. N.: Oui, si être libre ne signifie pas qu'on peut tout se permettre sans réfléchir. On a tous les droits pourvu qu'on soit délicat. La limite, c'est le respect de l'autre.

M. M.: Vous savez dire «Je t'aime»?

A. N.: Oui! J'ai tant d'amies qui souffrent parce que leurs hommes ne le disent jamais. Cela me met en colère. J'ai envie de leur dire: «Qu'est-ce que tu attends?» Et ils se taisent au nom de la pudeur. Une pudeur qui ne leur interdit pas de lancer

des vacheries à leur compagne.

M. M.: Des hommes prétendent qu'ils ne peuvent dire «Je t'aime» car ils ne sont pas certains que cela soit vrai cinq minutes plus tard.

A. N.: Même si ce n'est vrai que cinq minutes, il y a ces cinq minutes. C'est comme la beauté: on n'est pas beau tout le temps, mais autant le dire à l'autre quand il l'est.

M. M.: Est-ce qu'on fait mieux l'amour quand on aime?

A. N.: Bien sûr! Faire l'amour quand on n'aime pas, c'est baiser!

Au début, découvrir, ce n'est pas ennuyeux. Mais une fois qu'on a compris le procédé, si on n'est pas amoureux, c'est à périr d'ennui.

M. M.: Selon vous, pourquoi a-t-on peur de l'amour?

A. N.: On a raison d'avoir peur, c'est dangereux. Cela peut faire très mal. Dans «Ni d'Eve ni d'Adam», je raconte une histoire d'amour qui ne m'a fait aucun mal. C'est la seule, toutes les autres m'ont fait redoutablement mal, au moins par moments. Même cinq minutes de souffrance, cela peut être intense. Je ne pense pas qu'il faille pour autant renoncer à une histoire. (*Silence.*)

Quand même, on se met à nu. Cela fait peur!

M. M.: Peut-on vivre sans amour?

A. N.: Oui. Par moments, on a besoin de vacances d'amour. Mais longtemps sans amour, plutôt se tirer une balle.

M. M.: Qu'est-ce qui vous séduit chez l'autre?

A. N.: La beauté. La vraie beauté, cela peut être la laideur. La vraie beauté ne ment pas. Quand quelqu'un est toujours beau après une semaine de cohabitation, c'est qu'il l'est vraiment.

M. M.: Que faites-vous vous-même pour séduire?

A. N.: J'écoute. Ma drague à moi, c'est écouter. (*Rires.*)

M. M.: Quand un homme vous parle de vous...

A. N.: J'aime bien, mais ça me met mal à l'aise, et j'ai toujours envie de dire: «Je ne le fais pas assez dans mes livres?» ■

Figura 2 – Entrevista à Marie Claire francesa em 2008 (segunda página).



Figura 3 – Reprodução da foto de Amélie Nothomb na editora Albin Michel, publicada na Revista *Direct Soir*, n.194 em 5 de setembro de 2007.