

AU TEMPS DU FLEUVE AMOUR: UMA TRAVESSIA PELA LÍNGUA
DO DESEJO*

CLAUDIA MARIA PEREIRA DE ALMEIDA**

RESUMO

Na obra de Andreï Makine, os temas do desenraizamento e da busca pelo Ocidente como espaço possível de liberdade são recorrentes. No livro *Au temps du fleuve Amour*, a influência do cinema, na construção da subjetividade, e o fascínio despertado pela língua francesa são elementos ficcionais que contribuem decisivamente para a criação de uma França simbólica e para o surgimento do desejo de exílio.

PALAVRAS-CHAVE: Andreï Makine, alteridade, exílio.

Andreï Makine nasceu na Sibéria, em 1957, e emigrou para a França no fim dos anos 80. Em 1990, publica seu primeiro romance, *La fille d'un héros de l'Union soviétique*. Hoje, com quatorze livros publicados e sete prêmios literários,¹ Andreï Makine é um escritor francês de muito sucesso.

A aparente contradição entre a nacionalidade original e a integração à literatura francesa é um tema recorrente em entrevistas. Makine escreve seus textos diretamente em francês e seu pertencimento à literatura francesa não é questionado nem por ele, nem pelos entrevistadores, nem pelos leitores, nem pelos críticos literários. O tema, entretanto, é inesgotável. Na verdade, as marcas de sua origem, fortemente expostas na escrita, descrevem uma expatriação que, pela recorrência na obra, parece ser inerente aos narradores makinianos e reforça a suposta contradição. O ethos que o escritor constrói corrobora a imagem de um russo que escreve em francês. À guisa de exemplo,

* Este texto é uma versão ampliada da comunicação apresentada em francês, no *Colloque Le monde selon Andreï Makine*, realizado em 20 e 21 de janeiro de 2009, em Amsterdã.

**Professora da Universidade Estadual do Rio de Janeiro (Rio de Janeiro, RJ).

E-mail: cmp.almeida@yahoo.com.br

citamos a descrição que Natasha Fairweather, editora do *Independent*, faz de sua chegada a um hotel em Londres para entrevistar Andreï Makine:

Quando cheguei ao Hotel Basil, em Knightsbridge, e perguntei por Andreï Makine, o escritor russo, houve um pequeno mal entendido. Eles me garantiram que não havia nenhum russo com esse nome no hotel. Mas, depois de uma enxurrada de telefonemas, um *gentleman* francês veio me encontrar. É um erro compreensível. Andreï Makine, desengonçado, voz mansa, barba caprichada, banhado em perfume, não corresponde a nenhum estereótipo de russo. E não é coincidência que se pense que ele é francês. Ele nasceu e cresceu na União Soviética, mas é talvez o escritor francês mais hábil da última década e inquestionavelmente o de mais sucesso. (FAIRWEATHER, 1999)²

O ethos do autor se confunde com o de seus narradores e sugere inspirações autobiográficas nos textos. Em muitos destes, a mudança (ou o desejo de mudança) de um narrador russo para a França resgata momentos da vida do escritor atestados por ele mesmo. A busca de conhecimento do outro, o desejo de partir, a exploração de um outro mundo – o Ocidente –, as impressões de um indivíduo desenraizado e a escolha de uma língua estrangeira são temas que perpassam sua obra.

Em *Au temps du fleuve Amour*, esses aspectos se revelam, valendo-se do olhar do narrador adolescente e, depois, adulto. A descoberta do outro coincide com a passagem pela adolescência. Deixar seu país equivale a abandonar as brincadeiras despreocupadas, a refletir sobre o futuro e, sobretudo, a planejar o exílio na França.

Nesse percurso de descobertas, a língua estrangeira desempenha um papel fundamental: corresponde a uma janela que se abre para outra realidade. A língua francesa também é o meio de expressão por excelência do amor com o qual sonha o narrador. Associado à liberdade e à sensualidade, que ele não consegue encontrar em seu país nem em sua língua, o francês e uma certa representação da França encorajam a partida e o desenraizamento.

Em *Au temps du fleuve Amour*, a descoberta do outro se faz por meio de um processo em que o narrador se afasta progressivamente de sua casa, do vilarejo onde nasceu e do seu país.

Os invernos na Sibéria impõem uma paisagem dominada pela neve, monocromática. Na cidadezinha, a vida do narrador é sensivelmente marcada pela rotina: as possibilidades de divertimento são poucas e repetidas, os poucos amigos são os únicos possíveis, os sons, monocórdios, ressoam na taiga mergulhada numa brancura que parece eterna.

Essa vida excessivamente tranquila e a ausência de acontecimentos fora da rotina chegam às raias da imobilidade social. Tudo se torna absolutamente previsível e o narrador perde as esperanças de escapar da monotonia quotidiana, caracterizada especialmente pela falta de perspectiva de mudança e por uma estrutura social enfraquecida, enrijecida sob o peso da natureza e marcada por uma presença excessivamente discreta do poder público. O ritmo lento do início da narrativa, repleta de descrições detalhadas dos espaços e das impressões que estes provocam no narrador, corrobora a insipidez do cenário.

Em meio à brancura ofuscante e cansativa do ambiente, um encontro vai trazer cores e abalar o enfado das atividades quotidianas. Após algumas horas de caminhada, na planície coberta de neve, Mitia (o narrador) e seus amigos chegam a Nerloug, uma “cidade de verdade”, para assistirem a um filme, cujo protagonista é Jean-Paul Belmondo.

Se o cinema por si só já representaria uma quebra importante na rotina, a conversa e as brincadeiras inspiradas nos elementos do filme, durante o longo trajeto, anunciam que algo novo vai acontecer. A sonoridade do nome italiano, Belmondo, contrasta com a calma e “[soa] tão estranho na taiga...” (MAKINE, 2004, p. 99). Aliás, o nome que vai se tornar mágico para os adolescentes demonstra desde o início seus poderes: a disputa entre os dois amigos, Samouraï e Outkine, em relação à pronúncia correta provoca uma explosão de risadas. Essa é a primeira cena do livro em que o riso se impõe de modo decisivo e natural. As outras seguintes sempre estarão ligadas a Belmondo.

A mudança radical na vida de Mitia, Outkine e Samouraï, causada pela projeção do filme com o ator francês, reproduz-se na estrutura do

livro: a primeira parte termina antes do filme e a segunda começa depois que os adolescentes o assistiram.

O filme que marcou definitivamente os rapazes é *O Magnífico*.³ Jean-Paul Belmondo atua em dois papéis, o do agente secreto Bob Saint-Clair e o do escritor François Merlin, criador desse personagem. Paródia dos filmes de 007, *O Magnífico* ficou bem longe do sucesso obtido pelo protagonista em *Acossado* (1959) ou *O demônio das onze horas* (1965), mas sua repercussão, principalmente na França, contribuiu para consolidar o estrelato do ator.

A experiência vivida pelos três adolescentes siberianos, no cinema Outubro Vermelho, é um verdadeiro divisor de águas em suas vidas, pois o filme lhes mostra um mundo, o Ocidente, do qual ouviam falar, mas com o qual não tinham praticamente nenhum contato. Esse mundo mítico lhes aparece em uma explosão de cores e movimentos. Tudo na tela contrasta com a realidade cotidiana: as estupendas aventuras do agente secreto, o calor das praias mexicanas, a variedade de cores, a energia do amor. O choque foi decisivo e os três amigos ficam definitivamente marcados pelo desejo irresistível de viver no Ocidente e, até mesmo, de se tornarem Belmondo.

O fato desse choque ter acontecido através do cinema o torna ainda mais forte. Na época da União Soviética, o Ocidente era conhecido pelos relatos daqueles que aqui tinham vivido e pelos livros, mas, precisamente, nesse caso, esse outro mundo derivava puramente da imaginação. A revelação feita pelo cinema, entretanto, é de outra natureza. As imagens em movimento na tela remetem a uma certa *realidade* de modo muito mais efetivo e convincente para os adolescentes habituados à uniformidade do mundo siberiano. Na verdade, mais do que desvelar um mundo, o cinema lhes apresenta o mundo que desejavam, embora não tivessem consciência disso. Em seu livro *Les stars*, Edgar Morin afirma que “é a miséria da necessidade, é a vida sombria e anônima que gostaria de alcançar a amplitude da vida de cinema. A vida imaginária da tela é o produto dessa necessidade real” (1972, p. 91). Ao perceberem o que lhes faltava, os adolescentes descobrem a necessidade de mudança que ainda não haviam verbalizado.

Assim, as imagens mostradas na tela se tornam objeto do desejo e o ator que habita essa realidade se torna um ídolo, um modelo. O passo seguinte, isto é, a identificação com o astro, é dado imediatamente.

Ainda de acordo com Morin, o cinema é a representação artística que mais favorece a identificação do espectador com o ator: “Como todo espetáculo, e mais fortemente ainda, o espetáculo de cinema implica um processo de identificação psíquica entre o espectador e a ação representada. O espectador vive psiquicamente a vida imaginária, intensa, valorosa, amorosa dos heróis de filmes, ou seja, se identifica com eles” (1972, p. 87).

Esse processo *natural* de identificação é ampliado por três elementos que vão definir a constituição da subjetividade de cada um dos adolescentes, mas, em especial, a de Mitia, o narrador: em primeiro lugar, como já destacamos acima, o contato com um mundo que ultrapassa as expectativas mais otimistas que os adolescentes poderiam ter. Além do conteúdo de aventuras, cuja importância não pode ser menosprezada, o filme francês expõe um mundo burguês, puramente capitalista, que não era imaginável na União Soviética em toda a sua amplitude (sobretudo, por jovens siberianos). O contraste entre esse mundo *novo* e aquele onde habitavam os adolescentes se torna ainda mais evidente pela observação do programa do cinema Outubro Vermelho: em vez dos costumeiros trailers exibidos antes do filme, o público assiste a um jornal que mostra a cerimônia de condecoração de um “camarada” e os esforços de uma operária para aumentar sua produção diária a fim de comemorar o septuagésimo aniversário do “querido partido”. Como para marcar a passagem entre dois momentos tão diferentes entre si, as luzes se acendem na sala ao término do jornal e, pouco depois, são apagadas para que o filme comece. Ou seja: deixa-se o mundo marxista para trás e adentra-se no mundo capitalista.

Em segundo lugar, o filme apresenta o erotismo sob uma ótica impensável para os adolescentes, sobretudo o narrador que acabara de ter uma experiência sexual decepcionante. Acostumados a viver no meio de mulheres bem mais velhas, os rapazes tinham uma ideia bastante vaga do amor, baseada quase que somente nos trechos de relatos de caminhoneiros ouvidos ao acaso. Assim, um mundo em que “a mulher não é apenas uma” e onde a sensualidade anunciava prazeres insuspeitáveis atrai definitivamente o narrador: “Ah, essas pernas divinas! Elas se movimentavam na tela seguindo o molejo sensual de duas jovens criaturas realmente de carne. Coxas bronzeadas que

pareciam não ter a menor ideia da presença, em algum lugar no globo, do inverno, de Nerloug, de nossa Sibéria” (MAKINE, 2004, p. 106).

O prazer pelo prazer é incompatível com a sociedade da União Soviética descrita pelo narrador, voltada exclusivamente para a produção material. O erotismo que expõe e exalta o prazer gratuito torna-se, então, para os três amigos um objeto de desejo fortemente ligado à imagem viril que Belmondo encarna em seus filmes.

Em terceiro lugar, destacamos a faixa etária dos rapazes. Estes passam justamente pelo período de constituição da subjetividade e estão mais sensíveis aos estímulos externos que, nesse caso, vêm preencher lacunas bastante dolorosas para eles. Em sua análise sobre os astros (*stars*), Edgar Morin sublinha que “é evidentemente no momento da determinação psicológica e sociológica da adolescência, quando a personalidade se descobre, que o papel do astro é mais eficaz” (MORIN, 1972, p. 130). Isso significa que o processo de identificação de Mitia, Outkine e Samourai com Belmondo é bastante agudo e terá consequências definitivas em suas futuras escolhas.

No que diz respeito a Mitia, dois efeitos merecem destaque. O primeiro é o sentimento de não pertencimento ao lar. Sua primeira noite de amor havia sido apenas um rito de passagem, já que não podia se caracterizar de fato como uma iniciação amorosa: o narrador se sente mais adulto do que seus amigos. A experiência cinematográfica o havia *salvo* do abismo em que seu espírito poderia ter caído e tinha aprofundado o processo de autodescoberta. O sujeito que havia saído do cinema Outubro Vermelho, após ter assistido ao filme, não reconhece aquele que havia entrado duas horas antes, sem saber ao certo o que estava fazendo ali, pois a revelação do outro o havia transformado. Assim, ele se sente estrangeiro naquela que, até então, era *sua* casa:

Na volta, tudo me parecia estranho em nossa isbá. O estranhamento das coisas familiares que me encaravam curiosas e pareciam esperar meu primeiro gesto. Eu tinha saído daquele cômodo ontem, pela manhã, para ir à escola. Em seguida, a casinhola do agulheiro do trem, o saguão de espera na estação, a tempestade, a casa da mulher ruiva, a ponte, o caminhoneiro ... [...] De repente, me lembrei que ainda havia tido o caminho ensolarado no fundo do mar, o tubarão, o subterrâneo com a bela mulher acorrentada. (MAKINE, 2004, p. 116)

Mesclando suas próprias aventuras e as que havia vivido através de Belmondo, o narrador não pode mais se reconhecer no rapaz da véspera. Metonimicamente, ele também não consegue identificar como seu o mundo que o cerca. Os contatos com o outro e o desejo de se tornar esse outro – ainda em formação – o haviam transformado de modo definitivo. De modo que *sua* casa era uma realidade em suspenso à procura de um local preciso. O desejo do exílio está germinando em seu espírito. É esse projeto – segundo efeito da identificação com Jean-Paul Belmondo – que vai precipitar as coisas: Mitia aproveita a primeira oportunidade para começar seu percurso para o Ocidente.

O cinema é, pois, o instrumento que produz o estalo nos adolescentes. Em sua tese de doutorado, Deborah Walker destaca:

Se o cinema pode constituir um operador privilegiado para estudar a constituição da subjetividade, tanto quanto ou, até mesmo, melhor do que a literatura, é porque ele mobiliza não apenas a língua, mas também corpos, não somente a escrita, mas também a imagem, a música, a fala. Além da pluralidade dos modos semiológicos, o cinema evidencia ao mesmo tempo a pluralidade das posturas autoral e espectral e da identificação imaginária.” (WALKER, 2001, p. 3)

As mobilizações provocadas pela projeção do primeiro filme de Belmondo destacam justamente a pluralidade de que tinham necessidade os adolescentes, mas cuja existência eles ignoravam. A identificação de cada um deles com o astro francês se fará de acordo com um caminho individual, mas todos vão convergir para a busca dessa pluralidade.

A FRANÇA SIMBÓLICA

A identificação com Belmondo e a descoberta do Ocidente, por intermédio de um francês, fazem da França o país dos sonhos. Entretanto, os pedaços da França mostrados no *Magnífico* não justificam o entusiasmo dos três amigos. As aventuras extraordinárias de Bob Saint-Clair acontecem no México enquanto, em Paris, vemos François Merlin trabalhando exaustivamente em seu quadragésimo-terceiro romance popular.

Na verdade, os adolescentes se deslumbram com uma determinada França, que eles imaginam com base na representação de Belmondo. O agente secreto, tão competente e eficaz quanto o modelo parodiado – James Bond – reúne as qualidades e habilidades que o tornam perfeito: beleza, força física, agilidade, inteligência, charme. Mas, ao mesmo tempo, a paródia evidencia a improbabilidade de suas performances e destaca o ridículo de algumas cenas. O escritor François Merlin, com ciúme da simpatia que o público dedica ao seu *alter ego* – as mulheres, principalmente – e exasperado pela distância inalcançável entre a vida de sucesso do papel e a sua própria, contribui para aumentar o ridículo, escrevendo cenas em que o herói sofre uma série de fracassos. É o leque de possibilidades vividas por Bob Saint-Clair e que os adolescentes qualificam como “liberdade” que desperta a paixão pela França:

Mas nós percebemos o essencial: a surpreendente liberdade desse mundo múltiplo em que as pessoas pareciam escapar das leis implacáveis que regulavam nossas vidas – da mais humilde cantina de operários à sala imperial do Kremlin, passando pelas silhuetas das guaritas petrificadas acima dos campos. (Makine, 2004, p. 108-109)

François Merlin é um bom exemplo das possibilidades de escapar de um destino definido, pois ele cria outras vidas através de seu personagem. Nesse sentido, a imagem de Belmondo é particularmente emblemática, visto que, por desempenhar os dois papéis – o do escritor e o do herói –, ele põe em prática o desdobramento: é ele quem encarna as possibilidades de viver várias vidas. Os adolescentes procuram a vida de Belmondo e não a de Bob Saint-Clair.

A multiplicação do personagem é observada em outros filmes aos quais o romance faz referência, *O Animal* e *Le Guignolo*. O contraste com a vida constantemente vigiada da União Soviética aumenta o impacto provocado pelas aventuras do personagem. A França que os adolescentes admiram e amam é aquela que oferece aos que ali habitam a possibilidade de se tornarem François Merlin, Bob Saint-Clair, Mike Gaucher, Bruno Ferrari, Alexandre Boroni e, sobretudo, Jean-Paul Belmondo.

O astro francês é, pois, o símbolo da pluralidade de vidas, que deram certo ou não, mas que são todas intensamente vividas. Ampliado

pelo cinema, o símbolo canaliza todas as energias e todos os desejos dos adolescentes. Através de um processo metonímico, a França, o país de Belmondo, torna-se o país dos sonhos que favorece a realização da pluralidade de vidas.

A construção de uma França imaginária, iniciada a partir do filme, prosseguirá com a ajuda de Olga, o personagem misterioso que vive com Samourai e que conhece tanto o país quanto a língua francesa. As sessões de leitura de romances franceses serão fundamentais para a “educação europeia” dos rapazes. O mundo percebido nas leituras – em sua maioria, romances do século XIX – acrescenta elementos importantes para a construção imaginária feita pelo narrador. Nos filmes de Belmondo, ele havia sido particularmente tocado pelas ações e atitudes extravagantes e inúteis. Nos livros, o que o impressiona é a leveza das cenas amorosas, a delicadeza e a fineza dos comportamentos, o refinamento das cenas eróticas, enfim, um modo de vida impensável no interior da Sibéria.

A imagem da França que o narrador constrói não é exclusiva. Ao contrário, essa representação resgata uma certa ideia da França, elaborada ao longo dos séculos e facilmente encontrada em um certo imaginário coletivo. No século XVII, Versailles simboliza a riqueza, a sofisticação e a opulência da aristocracia e se torna o modelo de corte europeia. No século seguinte, o projeto da Enciclopédia destaca o rigor do pensamento francês e vários filósofos deixam a França para oferecer seus préstimos e conhecimentos a outras cortes. A Rússia, na época de Catarina II (1762-1796) foi especialmente receptiva às Luzes francesas, sobretudo através de Voltaire – com quem a tsarina manteve uma prolífera correspondência – e Diderot – cuja biblioteca ela comprou deixando-lhe o usufruto enquanto fosse vivo. O século XIX assistiu à continuação do caminho glorioso dessa cultura que só começará a diminuir após a Primeira Guerra Mundial.

O esplendor da cultura francesa no mundo – já enfraquecido e longínquo nas últimas décadas do século XX – retoma fôlego com os adolescentes *belmondômanos*:

Porém, mais do que por seu conteúdo romanesco, o Ocidente se instalava em nós por sua língua...

O alemão que aprendíamos na escola não tinha para nós nenhum laço com o Ocidente dos nossos sonhos, era a língua do inimigo, um instrumento útil em caso de guerra, apenas. A língua dos Americanos nos desagradava...

Não, para nós, a única língua do Ocidente era a de Belmondo. (MAKINE, 2004, p. 218)

O afastamento geográfico e a penúria de notícias do Ocidente na Sibéria fazem da língua o único laço possível entre os rapazes e seu ídolo. Falar *sua* língua significa então poder compartilhar alguma coisa com ele e quase *ser* um pouco como ele. Mas o francês significa também, metaforicamente, escapar do dia a dia insípido e paralisado e recusar o utilitarismo que representa o aprendizado do alemão ou do inglês, as línguas dos “inimigos”. A opção pela língua francesa é, assim, um trunfo que permite aos adolescentes estabelecerem a diferença entre eles e o mundo no qual estão inseridos e que não consideram mais como seu (ainda que essa diferenciação não seja visível para os outros). Nesse sentido, o francês adquire uma dimensão simbólica importante: é a língua na qual “tudo pode ser dito” e, conseqüentemente, na qual tudo pode ser vivido.

A imagem da língua estrangeira – principalmente o francês – como uma janela que dá acesso a um outro mundo é um tema recorrente nos romances de Andreï Makine. No *Testamento francês*, o narrador que se torna escritor sinaliza a importância da língua francesa na formação de sua personalidade e de sua carreira; em *La Terre et le ciel de Jacques Dorme*, o narrador associa a língua francesa “a um lugar e um tempo semelhantes à atmosfera de uma casa de sua infância que [ele] nunca [havia] conhecido” (MAKINE, 2003, p. 58). Em sua obra, Makine propõe diferentes encenações da língua francesa,⁴ que sempre desempenham um papel decisivo na constituição de alguns personagens e, frequentemente, no desenrolar da intriga.

Em *Au temps du fleuve Amour*, a língua francesa oferece aos adolescentes a possibilidade de viver de forma diferente e de se liberar das amarras que a língua russa impunha simbolicamente como veículo de uma ideologia opressiva e de uma estrutura enrijecida que havia se mostrado incapaz de expressar os desejos dos rapazes. Falar a língua de Belmondo permite que se posicionem como estrangeiros nesse

mundo opressor, permite que se aproximem do mundo livre do ídolo. O aprendizado do francês vai ser feito por um processo de “impregnação”, valendo-se das leituras em voz alta de romances franceses, feitas por Olga, “o ser que tinha conhecido Paris”. As representações da língua francesa – vibrante, sensual, complexa, capaz de expressar uma real história de amor – constroem uma imagem mítica da França que será retomada por outros narradores de Makine.

Doze anos após a publicação desse romance, o escritor volta à questão dos valores eternos da França e das qualidades da língua francesa, em um pequeno livro que convida os franceses a se lembrarem “[dos] fundamentos históricos, civilizacionais e humanistas” (MAKINE, 2006, p. 103) de seu país. Nesse texto, Makine expõe sua admiração mesclada de fascínio tanto pelo país quanto pela língua que adotou como seus no fim dos anos 80. Suas reflexões destacam, entre outros, a vocação humanista da França e a paixão pela forma, da qual a língua francesa seria o melhor exemplo:

A francidade sempre foi essa busca apaixonada por novas formas. Para jugular o caos dos elementos, para fazer jorrar a beleza, para se dar um gozo intelectual, estético, carnal. A forma de uma catedral, de uma silhueta feminina, de um pensamento, de uma sociedade, de uma estrofe. (2006, p. 46)

A escolha da palavra “francidade” (*francité*) não é inocente e demonstra explicitamente a intensidade da francofilia do escritor. Essa é a imagem da precisão das formas e do ideal de beleza clássica que emerge do texto de Makine. É Marianne empunhando o gládio da beleza atemporal, aquela que respeita a perfeição das formas, sem perder a sensualidade que permite o gozo carnal. Essa imagem garante o equilíbrio entre ordem e prazer e reforça a ideia da França como “um símbolo do equilíbrio perfeito” (MAUGEY, 2008).

Nancy Huston, escritora canadense, para quem o bilinguismo literário é um assunto particularmente importante, destaca que “as línguas não são apenas línguas: são também *world views*, ou seja, maneiras de ver e de compreender o mundo” (1999, p. 51). Para Mitia e seus amigos, falar francês também é um código que lhes permite ver o mundo de outra forma; especialmente, permite-lhes penetrar em um

mundo diferente. Nesse sentido, as conversas em francês constituem uma primeira partida que prefigura a a outra, territorial, definitiva.

A PARTIDA EM BUSCA DO OUTRO

O culto dedicado à França pelos adolescentes envolve um desejo profundo de conhecer e pertencer ao mundo que está no extremo oposto da União Soviética: o Ocidente. Esse desejo instalado interiormente vai provocar a partida. Entretanto, afastar-se das origens e das raízes não é uma atitude fácil de ser tomada e pode ter consequências bastantes dolorosas. Mitia, o primeiro a dar esse passo definitivo, usa uma palavra dura, mas precisa, para descrever a situação: “Também chegou uma carta de Samourai. [...] Claramente, ele não me perdoava por ter fugido, pois considerava, juntamente com Outkine, uma traição à nossa amizade” (MAKINE, 2004, p. 243-244).

No texto, a ideia de traição está recorrentemente associada à de partida voluntária, às escondidas. A ruptura com os laços antigos, o abandono das pessoas e do passado são posições difíceis para quem parte e para os que ficam. O próprio autor viveu essa experiência. Ele chegou à França como leitor de russo, em um colégio de Paris, no âmbito de uma missão de trocas culturais França-URSS, e permanece até hoje. A partida de Andrei Makine acontece em um momento em que a URSS está desmoronando como nação, mas a liberdade de expressão não era (ainda?) garantida. Muito reservado, o escritor não comenta os motivos que justificariam essa decisão. Entretanto, suas declarações a respeito da França e, sobretudo, o livro *Cette France qu'on oublie d'aimer* nos levam a considerar a francofilia dos adolescentes como um reflexo da sua própria francofilia.

Em *Au temps du fleuve Amour*, a perspectiva – ou expectativa – da partida assombra o narrador desde o início, ainda que ele não tenha consciência disso. O trem que passa ao lado do vilarejo é o único elemento que quebra, de certa forma, a rotina de sua vida. Associado ao movimento e ao deslocamento, o trem também evoca a existência de seres desconhecidos, os ocidentais, que atravessam o país sem parar no interior da Sibéria. O desconhecimento de quem poderiam ser essas pessoas – tratam-se até de extraterrestres – torna difícil qualquer

exercício de imaginação sem, no entanto, satisfazer a curiosidade de conhecê-los. O narrador sonha particularmente com uma viajante, arquétipo feminino impossível de ser encontrado em sua cidadezinha, que o conduziria à descoberta de um outro mundo, o mundo do amor:

Imaginava uma mulher que ocupava seu compartimento já há um dia e que iria ocupá-lo por toda uma semana! [...] Como eu gostaria de estar ao lado dessa viajante desconhecida! Encontrar-me no espaço aconchegante e exíguo do compartimento no qual nos assentamos tão próximos um do outro que cada gesto, cada olhar ganha um significado amoroso, principalmente com a chegada da noite.” (MAKINE, 2004, p. 60)

O trem e a estação se configuram como espaços privilegiados do sonho e de seu corolário, a partida. É também num trem que os três amigos passam a noite após terem assistido ao segundo filme com Jean-Paul Belmondo. As discussões e reflexões não acontecem mais na casa do tio de Outkine – ou seja, em família e, portanto, ancoradas no país natal –, mas, sim, em um trem abandonado que lhes permite sonhar livremente, cada um deles seu próprio sonho. Aliás, a partir desse momento, o trem será sempre o refúgio após as sessões de cinema. Na verdade, de certa forma, eles já se preparam para partir.

Mais uma vez, é num trem, novinho dessa vez, que têm a primeira experiência de deslocamento. O trem se põe em movimento e eles chegam ao extremo leste da União Soviética. Essa viagem ao acaso lhes permite *viver*, ainda que em menor escala – bem menor, aliás –, aventuras belmondonianas. Não sabem para onde estão indo nem o que vão encontrar no fim da linha. Essa primeira aventura prefigura a partida real que acontecerá pouco tempo depois.

O trem também é o local em que o narrador encontra um corpo para a “viajante desconhecida”, que ele imaginava quando observava o Transiberiano. A materialização dessa imagem acontece justamente quando, depois de ter atravessado todo o trem na direção do último vagão – portanto, para o lado ocidental –, o narrador percebe que estão atravessando o rio Amor. Seu olhar acompanha o degelo do rio e a reação de indiferença da mulher ocidental diante desse espetáculo. A cena, que sempre o impressiona pelo que representa – a força do renascimento

primaveril que derrete o rio congelado –, não tem nenhum significado para a mulher. Essa distância entre valores do Ocidente e do Oriente deixa claro para o narrador que será preciso fazer uma opção para viver o amor com o qual sonha, que, para ele, só é possível no Ocidente: “Essa mulher, Samourai, é o Ocidente que Belmondo nos fez descobrir. Mas você sabe, ele esqueceu de nos dizer que era necessário escolher de uma vez por todas o vagão, que não é possível estar ao mesmo tempo aqui e lá” (2004, p. 190).

A travessia vertiginosa do trem pelo território soviético, em direção ao leste, e a que faz Mitia dentro do trem, em direção ao oeste, anunciam a partida/fuga definitiva. A escolha do vagão dos Ocidentais implica a ruptura com os laços que ele ainda tem com seu país. Mas essa escolha exige, sobretudo, que ele aceite ser sempre o outro para os Ocidentais. Assim, ele imagina o que pensa a mulher ao olhá-lo: “Mas de onde vem esse jovem urso? ela devia se perguntar ao sorrir” (p. 186). A apropriação do território e da língua do outro não seriam suficientes para garantir a impossível transformação no outro.

Mitia assume como sua a imagem do urso, desse outro exótico e sempre reconhecido pela diferença. No início do livro, quando descreve uma cena de amor cinematográfica, protagonizada por ele mesmo, utiliza exatamente a mesma comparação: “Sou o seu urso, o bárbaro vindo do país da neve eterna. Um ogro. Ela se diverte com isso...” (p. 14). O amor entre a princesa e o bárbaro, entre a mulher civilizada e o selvagem evidencia uma imagem exótica que destaca a impossibilidade de ser confundido com um ocidental. Ao mesmo tempo, essa imagem lhe garante as experiências sensuais com as quais havia sonhado na adolescência, influenciado pelos filmes de Belmondo.

A imagem exótica caracteriza a diferença e o não pertencimento, atributos por excelência do desenraizado. O exílio linguístico ainda na Sibéria – quando os adolescentes usavam a língua francesa como marca distintiva – e o exílio territorial, ambos voluntários, facilitam a busca de valores ocidentais, tais como a sensualidade e a liberdade, mas nem por isso os transformam em ocidentais. Quando estão no exílio, Mitia e Outkine se encontram em um restaurante russo, em Brighton Beach, um bairro de Nova York, conhecido como Little Odessa que o narrador qualifica de “arquipélago russo”. Atualmente, cerca de 150.000 imigrantes das ex-repúblicas soviéticas se refugiam nesse local e até

mesmo jornais em russo são publicados. É em uma “ilha russa” que vão se encontrar os dois exilados, ou seja, de certa forma, eles tentam estar “aqui e ali” ao mesmo tempo.

A busca de Mitia e Outkine no Ocidente teve sucesso. O garoto aleijado se tornou escritor de histórias em quadrinhos eróticas, em parceria com sua mulher, que as desenha. Assim, ele pode representar o papel de François Merlin e também conseguiu encontrar o amor, que ele desejava, mas não acreditava conseguir. É um amor tranquilo e banal, bem distante das performances que Belmondo lhes havia apresentado em alguns papéis que desempenhara. Mas, de qualquer modo, Outkine foi além das esperanças do garoto raquítico, *condenado* a viver em um vilarejo siberiano sob a proteção dos que dele se apiedassem. Na verdade, Outkine alcança Belmondo do lado de trás do cenário: ele escreve histórias para as quais falta o movimento do cinema e que constróem um filme fragmentado. De certa maneira, histórias que se deslocam, como ele mesmo, vagorosamente.

Mitia, que se identificava com a imagem do Belmondo sedutor, consegue o papel que desejava: o adolescente, cuja beleza se fazia notar, protagoniza uma cena sensual no início do livro e o leitor poderia facilmente imaginar que não era a única de sua vida. Aliás, no fim do texto, ele diz isso explicitamente e também confessa ter inventado alguns detalhes. Mas, de certo modo, ele também se torna Belmondo, pois consegue viver aventuras amorosas que poderiam virar um filme. Na falta de um roteirista, serão escritas por Outkine e desenhadas por sua esposa.

Entretanto, a amargura do último capítulo destaca os sonhos irrealizados e a ideia de fracasso. O mundo americano não corresponde ao Ocidente mítico que os amigos haviam construído. Teria sido diferente se o destino tivesse sido a França, pátria de Belmondo?

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Em *Au temps du fleuve Amour*, a encenação da língua francesa é, principalmente, uma demonstração da admiração entusiasta do narrador pela cultura que veicula e da qual Belmondo se torna um símbolo.⁵ A descoberta dessa língua acontece juntamente com o despertar da

sensualidade nos adolescentes. A imagem da língua será fortemente marcada pelos sentimentos que experimentavam naquele momento. Embora Mítia e Outkine, os dois sobreviventes no fim do texto, se encontrem nos Estados Unidos e, portanto, não usem a língua francesa, eles permanecem fiéis aos sonhos da juventude e as lembranças de Belmondo afloram constantemente. Ele continua representando a liberdade utópica, enquadrada em uma paisagem ensolarada, e continua manifestando sua ironia cheia de esperança resumida na frase “Não fumei meu último charuto”. A terra prometida, a terra de Belmondo, não será alcançada, mas eles não esquecerão nem desistirão desse desejo irrealizado.

A língua francesa não perderá, pois, o caráter simbólico que os adolescentes lhe haviam atribuído. Esse conteúdo simbólico resgata um lugar de memória francês, o *génie de la langue française*, que paira também sobre outros personagens de Makine e de outros escritores que adotaram a França e sua língua como pátria. É o que podemos ler, por exemplo, na reportagem publicada no *Monde*, em 21 de março de 2009. Dentre os vários escritores estrangeiros que *explicam* as razões de sua escolha pelo francês, citamos as palavras de Pia Petersen, de origem dinamarquesa:

E ainda há a plasticidade particular do francês, que permite dobrar as palavras em vários sentidos. Contrariamente ao dinamarquês – quase uma *novilíngua*, que se empobrece e não se questiona –, o francês nunca enrijece o sentido de um termo. Nisso, reflete bem a mentalidade de um povo sempre propenso a contestar, interrogar, reagir... Uma língua indócil sempre é atraente para um escritor... (2009)

Dois aspectos são particularmente importantes nessa fala: a superioridade da língua francesa em comparação a outras (neste caso, a dinamarquesa) e a relação intrínseca entre língua e mentalidade do povo que a utiliza. Nenhuma dessas ideias é nova e ambas foram elementos decisivos para embasar a suposta universalidade da língua francesa. Em 1676, François Charpentier, membro da Academia Francesa, afirma:

Há uma relação tão estreita [...] entre o Espírito de um povo e sua língua que se esta for desprezível isso será motivo de censura para

aquele. Nossas palavras são as imagens de nossos pensamentos: se há deformações ou confusão nessas imagens, forçosamente as mesmas imperfeições serão encontradas no pensamento que as produziu. E assim como se pode avaliar a beleza ou a feiura de uma pessoa pelo seu retrato, também se pode avaliar a grandeza ou a pequenez do espírito (*génie*) de uma nação por sua língua [...] Aquela onde se encontrar mais majestade e mais elegância é aquela cujo povo tem mais elevação de alma e mais polidez nos costumes. (Apud FUMAROLI, 1994, p. 287-288)

O acadêmico sintetiza a visão da aristocracia e, em especial, da realeza francesa. Na verdade, a imposição de uma única língua à nação – neste caso, a língua do rei – encontra sua justificação no argumento de que é mais adequada, mais competente e, finalmente, mais *perfeita* do que as outras. O sucesso desse projeto político francês ultrapassa as fronteiras nacionais e a língua passa a ser usada em outras cortes europeias como demonstração de elegância, sofisticação e cultura. A língua é, pois, um elemento decisivo na construção da imagem do país, por parte da elite intelectual francesa e estrangeira.

No fim do século XVIII, a divisa da Revolução Francesa – liberdade, igualdade, fraternidade – acrescenta novos valores a essa imagem, corroborados simbolicamente ao longo dos séculos seguintes pelo grande número de asilados políticos que o país recebeu. A permanência desses traços, em um imaginário coletivo, é atestada pela frequência com que estrangeiros originários de países não francófonos insistem em destacar a liberdade como fator determinante para a opção que fizeram pela língua e pelo país.

A tendência assimilacionista francesa, que *naturaliza* escritores estrangeiros e os incorpora à literatura francesa,⁶ contribui para a imagem internacionalizada da língua: se para a maioria dos autores que vivem na França é mais fácil garantir a entrada e a permanência no mercado, utilizando o francês como língua de escrita, no campo literário a presença de estrangeiros que fizeram essa opção comprova o caráter internacional da língua e da literatura. Assim, Andreï Makine (russo), Vassilis Alexakis (grego), Dai Sijie (chinês), Hector Bianciotti (argentino), Jonathan Littell (americano), Atiq Rahimi (afegão), todos autores premiados, podem ser vistos como exemplos do caráter internacional da língua e da literatura francesas.

Vários desses escritores tematizam, no texto literário, as tensões provocadas pela escolha da língua estrangeira e pelo exílio, voluntário ou não. Na obra de Makine, e mais precisamente no livro que usamos neste artigo, os personagens desenraizados sempre guardam as marcas da origem, pois não se trata de apagá-las. Na verdade, a permanência desses traços é o que lhes permite transitar entre as duas culturas. O desejo de outra língua, de outra cultura e, mesmo, de ser outro nunca é totalmente satisfeito e, por isso, permanece. O exilado não procura apagar suas origens, mas se apresenta irremediavelmente fora de lugar. Zygmunt Bauman (2005) destaca que ser total ou parcialmente deslocado, em qualquer parte, pode se tornar uma experiência desconfortável e até mesmo perturbadora, que sugere duas atitudes possíveis: procurar a redenção no sonho de um pertencimento ou transformar esse estado de deslocamento permanente em vocação, missão ou destino. Mítia faz a segunda opção. Mantém os traços de sua origem e se desloca, em universos culturais diferentes, sem jamais mencionar a possibilidade de voltar para a Rússia. A nostalgia do Império reforça o desconforto, mas não se transforma em desejo de retorno. Mítia assume a vocação de exilado e o ethos do estrangeiro.

O caminho de Mítia apresenta muitas semelhanças com o do autor, pois Makine continua sendo um russo que se tornou escritor francês. A escrita literária, em que a vocação de deslocado permanente é construída e reiterada, também focaliza o espaço simbólico ocupado pela língua francesa. Na verdade, a carreira do autor também é, de certo modo, a travessia pela língua que representa o mundo onde os desejos podem se realizar, inclusive o de se tornar escritor.

ONCE UPON THE RIVER LOVE: CROSSING THE LANGUAGE OF DESIRE

ABSTRACT

In Andreï Makine's literary work, the loss of attachment to one's birthplace and the quest for the West as a possible place of freedom are both recurrent themes. In *Once upon the river Love*, the influence of the movies on the construction of subjectivity and the fascination by French language are fictional elements that contribute decisively to the creation of a symbolic France and to the emergence of a wish for exile.

KEY WORDS: Andreï Makine, otherness, exile.

NOTAS

- 1 1995: Prix Goncourt, Prix Médicis, Prix Goncourt des lycéens, para *Le Testament français*; 1998: Prix Eeva Joenpelto (Finlândia), para *Le Testament français*; 2001: Prix RTL-Lire, para *La Musique d'une vie*. 2005: Prix de la Fondation Prince Pierre de Monaco, pelo conjunto de sua obra; 2005: Prix Lanterna Magica do melhor romance adaptado para o cinema, *La Femme qui attendait*.
- 2 Todas as citações, cujos originais são em francês ou inglês, foram traduzidas por mim.
- 3 O texto não menciona o título, mas as descrições feitas pelo narrador não deixam dúvida sobre o filme.
- 4 A expressão é usada no mesmo sentido feito por Lise Gauvin (2004).
- 5 A língua francesa não veicula apenas a cultura francesa, mas também as culturas dos países francófonos. Entretanto, na obra de Makine, essa dimensão francófona não é mencionada e trata-se, de fato, exclusivamente da França.
- 6 Essa afirmação não inclui os escritores francófonos, assim classificados por serem oriundos de países onde a língua francesa foi/é oficial, em sua maioria ex-colônias. Não tratamos aqui nem da diferença entre os escritores estrangeiros que se tornam franceses e os francófonos, nem da pertinência dessa classificação, porque essa é uma discussão que escapa à proposta desse artigo.

REFERÊNCIAS

- BAUMAN, Zygmunt. *Identidade*. Rio de Janeiro: Zahar, 2005.
- FAIRWEATHER, Natasha. *The Independent*. Sunday, 31 de janeiro de 1999. Disponível em: <<http://www.independent.co.uk/arts-entertainment/interview-andrei-makine--through-the-iron-curtain-to-paris-1077329.html>>. Acesso em: 3 mar. 2010.
- FUMAROLI, Marc. *Trois institutions littéraires*. Paris: Gallimard, 1994. (Coll. Folio).
- GAUVIN, Lise. *La Fabrique de la langue*. De François Rabelais à Réjean Ducharme. Paris: Seuil, 2004.
- HUSTON, Nancy. *Nord perdu suivi de Douze France*. Arles/Montréal: Actes Sud/Leméac, 1999.

LE Magnifique. Direção de Philippe de Broca. Produção de Alexandre Monouchkine e Georges Dancigers. Roteiro original de Francis Veber. Produzido por: Les films Ariane, Mondex Films, Cerito Films, Simar Films Paris – Oceania Films S.p.a., Rizoli Film S.p.a Rome. 1973.

LE Monde. 21 de março de 2009. Disponível em: <<http://abonnes.lemonde.fr/cgi-bin/ACHATS/ARCHIVES/archives.cgi?ID=18bfe6a9b57c2627114925bff56598237750d5247be53722>>. Acesso em: 21 ago. 2009.

MAKINE, Andreï. *La Terre et le ciel de Jacques Dorme*. Paris: Mercure de France, 2003.

MAKINE, Andreï. *Au temps du fleuve Amour*. Paris: Gallimard, 2004.

MAKINE, Andreï. *Cette France qu'on oublie d'aimer*. Paris: Flammarion, 2006.

MAUGEY, Axel. *L'aura du français dans le monde*. Disponível em: <<http://www.canalacademie.com/L-aura-du-francais-dans-le-monde.html>>. Acesso em: 12 set. 2008.

MORIN, Edgar. *Les Stars*. Paris: Seuil, 1972.

WALKER, Deborah. *Self-reflexivity and the Construction of Subjectivity in contemporary French cinema (Alain Resnais)*. 2001. Tese (Doutorado em Filosofia) – Universidade de Auckland, 2001. 359 p. Disponível em: <<http://researchspace.auckland.ac.nz/bitstream/2292/378/9/02whole.pdf>>. Acesso em: 15 set. 2008.